

UNIVERSITAT DE VALENCIA

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**PROGRAMA DE DOCTORADO:
“ARTE, FILOSOFÍA Y CREATIVIDAD”**

TESIS DOCTORAL:

***EL IMPULSO CREATIVO
DE LA MÚSICA.***

*Análisis de la presencia musical en la pintura
de Georges Braque y Pablo Picasso
hasta 1914.*

Presentada por:
Cecilia García Marco

Dirigida por:
Dra. D^a Carmen Senabre Llabata

Valencia, 2011

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a mi directora de tesis Dra. D^a Carmen Senabre Llabata por su tutela y apoyo pleno durante estos largos años de trabajo, muy necesarios en una incipiente, aunque llena de entusiasmo, investigadora. A mi marido Miguel por compartir mi decisión de dedicar mi tiempo a la investigación y al estudio, y colaborar en todos los aspectos familiares, agradecer también a mis hijos Miguel y Cecilia que han convivido todos estos años con mi mundo cubista de forma grata, pues no ha sido fácil para ninguno de ellos verme días, fines de semana y vacaciones durante horas y horas delante del ordenador. Agradezco a mis padres Jesús y Cecilia que me inculcaran desde pequeña su pasión por la cultura y el conocimiento con mayúsculas, y la determinación de seguir siempre aprendiendo y superándose.

Quiero agradecer al V Máster de Estética y Creatividad Musical de la Universidad de Valencia, y a sus directores Dr. D. Román de la Calle y Dr. D. Rodrigo Madrid, entrañables cicerones durante toda mi trayectoria profesional, que su formación despertó en mí una necesidad latente y me ofreció la motivación necesaria para empezar esta apasionante aventura. Gracias al contacto de diversas materias en el Máster empecé a moldear mi interés por la conexión entre las distintas disciplinas, y por el campo de la Creatividad que profesionalmente me ha dado tantas satisfacciones en mis clases de la asignatura “Creatividad y Música” en el Conservatorio, en la impartición de cursos sobre Creatividad y en creativos proyectos editoriales. Este interés por el proceso creativo y por el estudio de la impronta de la música en personajes creativos me condujo al tema de mi tesis, quería investigar en qué procesos artísticos la música había sido motivadora y propulsora, y en esa búsqueda hallé el cubismo, un campo por descubrir musicalmente.

Quiero dar las gracias también a reconocidos profesores universitarios que a lo largo de estos años me transmitieron, sin conocerme personalmente, su energía y su aliento teniendo un efecto muy positivo en mi persona. Porque aunque una tesis requiere de una profunda motivación y fuerza de voluntad, siempre hay momentos de inseguridad y desaliento que personas como la Dra. D^a. Cristina Julia Bordas, con sus acertados consejos como especialista de iconografía musical en la Universidad Complutense de Madrid, como la Dra. D^a. M^a Ángeles Bermell, profesora de la Universidad de Valencia, y el Dr. D. Miguel Molina, profesor de la Universidad Politécnica de Valencia, supieron mitigar.

ÍNDICE

1. Introducción.....	p. 5
2. La Creatividad y Picasso.....	p. 13
2.1. Inteligencia.....	p. 15
2.1.1. Intuición.....	p. 16
2.1.2. Imaginación.....	p. 19
2.1.3. Pensamiento.....	p. 21
2.1.4. Papel sintético de la inteligencia.....	p. 21
2.1.5. Papel analítico de la inteligencia.....	p. 22
2.1.6. Papel práctico de la inteligencia.....	p. 22
2.2. Conocimiento.....	p. 23
2.3. Estilos de Pensamiento.....	p. 24
2.4. Personalidad.....	p. 27
2.5. Motivación.....	p. 28
2.6. Contexto.....	p. 30
3. La interdisciplinariedad.....	p. 33
4. Marco Histórico Europeo. Cambio de siglo y principios del s. XX.....	p. 35
5. Aspectos de la presencia de la Música antes del cubismo en la vida y obra de Pablo Picasso.....	p. 43
6. Aspectos de la presencia de la Música antes del cubismo en la vida y obra de Georges Braque.....	p. 103
7. El Cubismo. Analizando la Revolución artística de Pablo Picasso y Georges Braque con una nueva mirada.....	p. 113
7.1. La Estética del cubismo.....	p. 119
8. El Cubismo Temprano.....	p. 129
8.1. Análisis de la presencia musical en las obras pictóricas del Cubismo Temprano.....	p. 151
9. El Cubismo Analítico.....	p. 175
9.1. Análisis de la presencia musical en las obras pictóricas del Cubismo Analítico de G. Braque.....	p. 211
9.2. Análisis de la presencia musical en las obras pictóricas del Cubismo Analítico de P. Picasso.....	p. 261

10.	El Cubismo Sintético.....	p. 301
10.1.	La canción.....	p. 303
10.2.	La partitura.....	p. 307
10.3.	El instrumentista.....	p. 310
10.4.	El instrumento.....	p. 312
10.5.	La Música de I. Stravinsky, de E. Varèse y de E. Satie.....	p. 320
10.6.	Análisis de la presencia musical en las obras pictóricas del Cubismo Sintético de G.Braque.....	p. 333
10.7.	Análisis de la presencia musical en las obras pictóricas del Cubismo Sintético de P. Picasso.....	p. 371
11.	La Realidad y El lenguaje del cubismo: su relación con la música.....	p. 473
12.	Conclusión.....	p. 491
13.	Bibliografía.....	p. 501
14.	Enumeración y porcentaje de los cuadros cubistas de Picasso y Braque.....	p. 511
15.	Biografía comparada de los dos pintores.....	p. 517
16.	Exposiciones.....	p. 527
17.	Contexto.....	p. 531
18.	Índice de las obras y fotografías presentes en la tesis doctoral.....	p. 533
19.	Análisis armónico y Audición realizada en la defensa de la tesis de una serie de lienzos de P. PICASSO, fechados en otoño de 1912.....	p. 552

1. INTRODUCCIÓN

El cubismo irrumpió con un nuevo sistema de reglas que en absoluto podía desprenderse de la pintura previa a Pablo Picasso y Georges Braque, creó nuevos espacios conceptuales transformando los ámbitos previos y abrió nuevos horizontes en el arte venidero provocando una incontestable revolución artística, un ejemplo claro de Creatividad Histórica en el s. XX. La abundante y significativa presencia de instrumentos musicales en la pintura de los dos artistas, tanto desde el inicio del cubismo como hasta el final del vínculo artístico entre ellos, nos plantea que no puede ser mera casualidad su representación en los lienzos. El objetivo principal e idea fundamental de esta tesis es calibrar y demostrar hasta qué punto la música supuso un impulso creativo en la génesis, elaboración y conquista de los distintos procedimientos plásticos durante el cubismo. Relacionar su proceso creativo con la música, ya que liberada de la imitación gracias al cubismo, la pintura se abre a posibilidades insospechadas, y en ese momento los instrumentos musicales irrumpen en el arte como nuevos objetos artísticos. Para nuestros pintores plasmar plásticamente sus formas, sus volúmenes, su sonoridad, sus resonancias supone una búsqueda creativa que camina hacia los nuevos planteamientos cubistas, esa es la hipótesis de esta tesis.

El tema principal de la investigación se abordó debido a mi interés por la Creatividad, y desde mi visión como profesional de la música quería constatar de qué forma la música influía y estaba presente en la inspiración y en la elaboración de ideas en muchas personalidades creativas, cuyo campo o disciplina no era la música. Pero al mismo tiempo me interesaba plantear un tema en sí mismo único ya que aborda una cuestión que no ha sido investigada hasta el momento y de esta forma se llenaría un vacío existente, a pesar de la abundante bibliografía que acomete la complejidad del movimiento cubista.

Es imprescindible multiplicar las perspectivas, enriquecer los métodos, y establecer valiosos y originales planteamientos pero tanto a la hora de producir creatividad como de investigar. Como dijo el psicólogo y profesor de la Universidad de Yale Robert J. Sternberg “La creatividad es un fenómeno multifacético” (Romo, p. 69), por ello en aquellas investigaciones donde se busca una visión más global acuden profesionales diversos pues la flexibilidad es un rasgo unido a la originalidad; ambos son

componentes esenciales en el proceso creativo donde se rompen los moldes anteriores en un campo. La creatividad no se presta a una investigación completa dentro de una sola disciplina, y este estudio en profundidad requiere de conocimientos plásticos y musicales.

Por ello la interdisciplinariedad es la aplicación del criterio de flexibilidad intrínseco en el planteamiento, en el procedimiento y la metodología en la investigación de un fenómeno creativo como el movimiento cubista. Enlazar diversas disciplinas manteniendo la relación más estrecha posible entre las disciplinas, y rompiendo las fronteras entre ellas, ayuda a tener una visión multifocal de la realidad, más profunda y creativa. Y más cuando centramos el tema de la tesis al inicio del s. XX donde se transforman tantas cosas, donde la estrecha relación y convivencia con “todo” y los gestos de apertura en todas las áreas, fueron síntoma de que nada pasaba sin la miscelánea de ideas.

La pintura cubista de P. Picasso y de G. Braque se ha estudiado desde enfoques muy diversos pero este análisis interdisciplinar, esta nueva visión musical es necesaria e innovadora para evidenciar cómo la música se convirtió en *vínculo creativo* durante toda la evolución del cubismo. Así contemplamos a lo largo de la tesis cómo *la música* que escuchaban se transforma en obra de arte, ya que los dos pintores estaban rodeados de música y de instrumentos musicales, los ven y escuchan: en la calle, en los cabarets, en el circo, en sus estudios...o incluso los tocan como Georges Braque.

Para fundamentar y argumentar el objetivo principal de esta tesis se requiere como segundo objetivo de esta tesis recopilar, catalogar, estudiar y analizar de forma pormenorizada la representación de los instrumentos musicales, grafías, signos y cualquier elemento que pudiera referenciar alguna connotación musical en sus lienzos, durante todas las fases de la pintura cubista de P. Picasso y G. Braque. Constatar si su presencia es numerosa como en principio parece, en qué años o épocas tiene lugar, cómo evoluciona y si son más abundantes en la obra de uno de los dos pintores o si aparecen por igual, y quien inicia esa repercusión musical en la pintura. El siguiente objetivo sería relacionar toda la obra pictórica catalogada con toda la información obtenida sobre su experiencia personal, vital y social, examinar si existe

correspondencia, y qué conexión era la causa de la presencia musical para así dilucidar toda su obra.

Para poder entender mejor la obra de arte en toda su complejidad se expone un trabajo iconográfico (con una descripción analítica y clasificación de las imágenes artísticas) centrado en el tema musical, y al mismo tiempo se ofrece una interpretación de los significados conceptuales, simbólicos y alegóricos subyacentes en las imágenes (iconología) que requiere estar familiarizado con la propia idiosincrasia del tema.

El estado actual de la cuestión, el punto del que parte esta tesis es la no existencia de investigaciones centradas en la presencia de instrumentos y de la música durante el inicio y desarrollo del cubismo. Ni se ha realizado una catalogación de los mismos, ni un estudio pormenorizado de los elementos musicales de los cuadros, de su estética o de su relación vital con los pintores, o con su entorno. Sí se menciona en los libros de arte la profusión de los instrumentos en sus cuadros y el uso de los mismos para sus naturalezas muertas, *papiers collés* o collages pero no se analizan ni se estudian detenidamente. Como el estudio desarrollado sobre los signos de las vanguardias de Rosalind Krauss (1996) centrado sobre todo en el collage que supone la última etapa del cubismo, con escasa mención a los cuadros musicales. Herta Wescher (1980) escribe sobre la historia del collage, con casi inexistente referencia a los instrumentos en la p. 23. El libro de Brigitte Léal (1998) de 87 páginas sobre los *papiers collés* de Picasso, reproduce 7 *papiers collés* de instrumentos musicales que son comentados por la autora.

D.H. Kahnweiler, amigo y marchante de Picasso, en su libro *Les années héroïques du cubisme* (1950) no hay ninguna referencia a la música; en *Daniel Henry Kahnweiler: mis galerías y mis pintores. Conversaciones con Francis Crémieux* (1991) habla de su relación personal con la música, conocemos gracias a él en la p. 48 que Braque tocaba el acordeón, y en la p. 64 sólo hace una referencia a la música en general, hablando de que la tonalidad no era más que un hábito de época y de que podía haber una música atonal; en su obra *El camino hacia el cubismo* (1997) comenta en la p. 50 que los nuevos objetos de esta época son, entre otros, los instrumentos musicales, que tan importante papel van a jugar desde ahora en las naturalezas muertas del cubismo y que Braque es el primero en pintarlos.

En Pierre Daix (1991) y su completísimo catálogo (1979), decisivo investigador de la obra de Picasso con grandes aportaciones al estudio del movimiento cubista, Josep Palau i Fabré (1968, 1974, 1980, 1997), John Richardson (1997), Brasai (1966), Roland Penrose (1986), Hélène Parmelin (1968), Paul Désalmand (1998), Rau Bernard (1982), todos ellos amigos íntimos de Picasso y de Braque que hacen escasas alusiones en sus obras a la presencia musical en el cubismo, eso sí nos aportan datos y reflexiones vitales para entender el inicio y desarrollo del cubismo, y la personalidad de los pintores. Mario de Micheli (2006), Douglas Cooper (1984), Nikos Stangos (1968), grandes teóricos de la Historia del Arte, comentan y analizan en sus páginas desde el punto de vista plástico algunos cuadros con temas musicales.

Señalo el trabajo realizado por Jean-Yves Bosseur (2006) de 318 páginas que analiza las interacciones entre la música y las artes plásticas del s. XX con un enfoque muy atractivo para cualquier investigador, hace referencia a las densidades armónicas que se pueden encontrar en los cuadros cubistas en las p. 135, 136, 137, 138, 139, 153, 167, 170, por tanto aunque el planteamiento interdisciplinar se acerca al de esta tesis, vemos que se trata de forma general algunas conexiones música y cubismo en sólo 8 páginas. En su libro *La musique du Xxe siècle à la croisée des arts* (2008) habla de la sonoridad del cubista Delauney en la p.176.

Tratándose de un español internacional como Picasso, están publicados originalmente en lengua española la obra de Federico Sopena Ibáñez (1982) titulada *Picasso y la música* con 171 páginas y grandes ilustraciones de sus cuadros, al que hay que adjudicar el mérito de ser el único y el primero en relacionar a Picasso con la música como tema central de su libro. Realiza un recorrido variado de la visualidad musical que el autor encuentra a lo largo de toda la obra de Picasso y de su entorno musical, tratando la época cubista de la p. 40 a la p. 50 con interesantes aunque limitadas aportaciones. Tomás Llorens Serra (2001) y luego en colaboración con Isabelle Monod-Fontaine y Jean Louis Prat (2002) realizan unos estudios muy completos sobre el cubismo pero donde las referencias musicales son también escasas.

Al igual que *Los estudios sobre Picasso* editados por Victoria Combalia Dexeus (1981) donde la única aparición sobre la música es el artículo “La guitarra de Picasso” de William Rubin, analizando la escultura de Picasso de 1912. El libro de Javier Herrera

(1997) alude en la p. 198 y p. 201 a la relación de la mujer con la guitarra en la época anterior al cubismo. Christopher Green (2008) escribe algunas frases sobre instrumentos musicales en las p. 61, 64, 107, 111 referida a una exposición sobre “objetos vivos” realizada por el Museo Picasso de Barcelona.

A pesar de la ingente cantidad de libros dedicados sobre todo a Picasso, o al estudio de un movimiento tan complejo como el cubismo, aportaciones realizadas sobre sus volúmenes, formas, colores, objetos, su lenguaje, sus signos y un largo etc. no encontramos un análisis desde esta base musical. En los libros mencionados anteriormente, he señalado las páginas donde se menciona algún detalle musical para referenciar al lector la escasa alusión en los mismos sobre la relación música y cubismo. Incluso no se ha realizado una exposición pictórica al respecto, la más próxima al tema que trata esta tesis es la realizada del 13 febrero al 6 de junio de 2011 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York sobre las guitarras de Picasso del periodo de 1912-1914, o sea del cubismo sintético, pero no se mencionan los violines que fueron más frecuentes en ese periodo.

La novedad que aporta esta tesis sobre el cubismo, aparte de la conexión de la música con la pintura cubista, también es relativa al periodo temporal en que se centra la tesis: desde el cubismo temprano en 1907 hasta la ruptura de la relación creativa entre Picasso y Braque en 1914. Ya que la vida artística de Picasso vinculada a la música es mucho más conocida e investigada en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial y no existen estudios sobre esta conexión musical durante el cubismo. O la relación de Braque con la música se limita al conocimiento de algunos cuadros cuyos títulos poseen un significado musical.

En cambio hay mucha bibliografía sobre la colaboración de Picasso con Sergei Diaghilev y sus ballets, cuando Braque ya no está a su lado y la música entra en escena en el mundo artístico picassiano de la mano del ballet y del teatro, encargándose Picasso de pintar los escenarios y diseñar los vestuarios de los bailarines. Trabajos tan conocidos como la colaboración de Picasso con S. Diaghilev, Jean Cocteau y el músico Eric Satie en su ballet *Parade* estrenado en París en 1917; posteriormente en el estreno del ballet *El Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla el 22 de julio de 1919 en Londres, o en el ballet de *Pulcinella* con música de Igor Stravinsky estrenado en París el

20 de mayo de 1920. Y a partir de esa fecha sus colaboraciones para el teatro fueron más esporádicas.

También hay que señalar que la conexión de la música y el cubismo, o de la música y Picasso que se realiza a nivel cultural, se ciernen a organizar ciclos de música con compositores coetáneos a Picasso y Braque que incluso algunos no tenían relación personal con ellos, se trata de una recopilación de música compuesta en las fechas en las que tiene lugar el cubismo o de compositores que vivían en París en esos años. Aunque aporta un atractivo acercamiento no se realiza desde la investigación de la fuente principal: sus cuadros, no se extrae la música que se plasma o se escribe en ellos tanto como artistas en solitario o como movimiento artístico.

Los procedimientos y estrategias que se utilicen para abordar los objetivos fundamentales y secundarios marcados en esta investigación serán los más adecuados, completos y variados al alcance:

- Se obtienen las fuentes para centrar nuestro estudio en textos de los propios artistas, publicaciones, estudios y artículos sobre el cubismo como movimiento artístico y se obtiene el conocimiento necesario para dominar los procedimientos y la terminología del arte, y de la pintura cubista en concreto, de sus distintas etapas en su sucesión cronológica para conocer su evolución, desarrollo, y revelar así su historia y las conexiones fundamentales. También se extrae de estos textos cualquier referencia al hecho musical relacionado con el cubismo. El marco teórico será el referente al arte y a la música, en mi persona como investigadora se refuerza el conocimiento del arte. Y así se hacen analogías y se encuentran nexos de unión entre los dos campos para demostrar la posibilidad real de la hipótesis inicial.
- Se conoce el marco histórico ya que no podemos estudiar la creatividad aislando a los individuos y a sus trabajos del medio histórico y social en el cual sus acciones se llevan a cabo. Y aunque el lienzo tiene vida propia y es independiente, éste ha sido generado por el artista que une su genio creativo a los impulsos de “su mundo contemporáneo”, por ello nos adentramos en él, para poder interpretarlo.

- Se recopilan todas las citas y testimonios directos de personas de su círculo íntimo que nos aportan comentarios y alusiones no sólo sobre el proceso que tuvo lugar en la génesis y desarrollo del cubismo como elaboración creativa o como movimiento pictórico sino también todas las menciones por pequeñas que sean a los instrumentos musicales, y a la música en general. Esta recopilación es más difícil en el caso de Braque, ya que de Picasso y su obra existen múltiples investigaciones y publicaciones.
- Se reúne y clasifica todos los cuadros con connotaciones musicales en los títulos de los cuadros, pero incluso en los que se tenga una mera sospecha sin ser mencionado en el título o con referencias ocultas que no se hubieran conocido hasta ahora. Recopilar todos los datos para su clasificación como una reproducción gráfica, título/s, medidas, materiales en que se realiza, lugar donde se encuentra o dónde está catalogado. No existe un análisis pormenorizado de las obras que podríamos llamar musicales, sólo algunas menciones en libros de arte. Por tanto vamos a realizar primero una catalogación de dichas obras para obtener la fuente principal de nuestro estudio: las pinturas y dibujos, también será más difícil esta tarea en el caso de Braque. Gracias a la catalogación se realiza el análisis pormenorizado y descriptivo de todos los elementos musicales de la pintura cubista.
- Se estudia todos los datos sobre la personalidad y talento de los dos pintores, sus experiencias vitales, sus amistades, su entorno social y artístico, sus exposiciones en solitario y colectivas, y la relación existente entre ellos. Y cualquier pista que nos conduzca a entender la influencia de la música en sus vidas y en sus obras artísticas, y el grado de conocimiento musical de ambos pintores. Y gracias a estos datos se realiza una biografía comparada de los dos protagonistas con los datos recogidos a lo largo de la tesis.
- Se recopila todas las fotografías existentes de los talleres, de sus pertenencias, si poseen instrumentos en los talleres, de su círculo íntimo, de sus amigos...que nos aporten información gráfica de todo lo que les concierne. Todos estos documentos como los anteriores nos aportaran el conocimiento necesario para

explicar la intención de los pintores al incluir los objetos musicales en sus obras cubistas.

- Se investiga si hay huella de la música en épocas anteriores al cubismo, si esta presencia tiene relación con sus vidas y obra anterior al cubismo, o si existe alguna explicación anterior que tenga su trascendencia durante el cubismo. Vamos a buscar desde cuanto de lejos arranca esa presencia para entenderla. También será más difícil esta labor en el caso de Braque.

Se analizan, descubren y fundamentan todas las relaciones existentes esenciales y secundarias entre todos los elementos y datos mencionados y obtenidos en la tesis. Por ellos empezaremos la tesis en este orden: primero con un análisis y acercamiento del fenómeno de la Creatividad de la mano del genio de Picasso; el marco histórico en el que tiene lugar la revolución cubista; el análisis de la presencia musical antes del cubismo en la obra de Picasso y Braque; seguiremos con un capítulo para entender la estética del cubismo y situarnos en el marco conceptual del nuevo arte; el cubismo temprano con el análisis detallado de las obras de los dos pintores; el cubismo analítico con el análisis de las obras de los dos pintores; el cubismo sintético con el análisis de sus obras, y un acercamiento al lenguaje y la realidad del cubismo, y si tiene alguna conexión con la música.

Picasso insistió, en que la música en cuanto tal no había desempeñado ningún papel especial en su obra. No deja de ser una incógnita si observamos la gran cantidad de obras en las que pinta instrumentos musicales. En el otro extremo tenemos a Georges Braque que vivía con la música, le gustaban las formas de los instrumentos y dominaba su ejecución. Jaime Sabartés, amigo de Picasso y secretario personal, muy consciente del carácter autobiográfico de su arte, señalaba que si pudiéramos reconstruir su itinerario paso a paso: “Podríamos descubrir en sus obras sus vicisitudes espirituales, los golpes del destino, las satisfacciones y las tristezas, sus alegrías y placeres, el dolor de un determinado día o en una época determinada de un año dado” (Glimcher, 1986, p.305). Hallaremos durante el cubismo el deseo de Picasso y de Braque por explorar nuevos ámbitos de experiencia artística y emocional gracias a la música, e intentaremos descifrar la intensidad, enfoque y propósito de su sensibilidad musical.

*“Algún día existirá sin duda una ciencia que buscará aprender sobre el hombre en general a través del estudio del hombre creativo”.
(Picasso)*

2. LA CREATIVIDAD Y PICASSO.

La persona de Pablo Picasso se ha erigido como símbolo de personaje creativo del siglo XX, como claro ejemplo de una persona con creatividad histórica al trastocar los conceptos o esquemas en su campo. El psicólogo Howard Gardner (1993) habla de él representando el modelo de inteligencia espacial, dentro de su teoría de las siete inteligencias múltiples. Por ello, antes de introducirnos en su pintura abordaremos distintos factores de la creatividad que vemos palpables a lo largo de su vida artística, para así poder entender mejor lo que después analizaremos pictóricamente.

La creatividad, el mejor trabajo de la mente del ser humano, es un campo que atrae y que por su importancia reivindica el hombre del siglo XXI. Ya Picasso como visionario, se anticipó a su repercusión futura y dijo:

(...) la forma en que un artista dispone los objetos a su alrededor es tan reveladora como sus obras (...) ¿Por qué cree usted que pongo fecha a todo lo que hago? Porque no es suficiente conocer las obras de un artista. Es preciso saber también cuándo las hizo, por qué, cómo, en qué circunstancias. Sin duda, un día habrá una ciencia, que tal vez se llame la "ciencia del hombre", que tratará de penetrar más en el hombre a través del hombre-creador (...) pienso mucho en esa ciencia y procuro dejar a la posteridad una documentación lo más completa posible (...) Por eso pongo fecha a todo lo que hago (...). (Brasã, 1966, p.130)

Ahondando en esa desconcertante percepción que ya tenía Picasso de la futura importancia que tendrá el estudio y el análisis de la creatividad, su amigo Brasai nos cuenta más detalles:

Un día, hablando con Sabartés de esta costumbre de Picasso de fechar sus menores obras o escritos indicando no solo el año, el mes y el día, sino a veces la hora, Sabartés se encogió de hombros: ¿A qué viene eso?-me dijo- es una pura fantasía, una manía. ¿A quién puede interesarle que Picasso haya hecho tal o cual dibujo a las diez o las once de la noche? Pero después de lo que acaba de revelarme Picasso, veo que la minuciosidad de sus fechas no es ni capricho ni manía, sino un acto premeditado, reflexivo. Quiere conferir a todos sus actos y gestos un valor histórico en su historia de hombre-creador, insertándolas él mismo -para los demás- en los grandes anales de su prodigiosa vida (...). (Brasai, 1966, p.130)

En el caso de Picasso hay sólo una ínfima distancia entre la obra y el creador: una y otra prácticamente se confunden. El arte es lenguaje, es expresión, pero será también para él respiración vital. A Picasso lo único que le interesaba era la creación, y para conocer mejor su trabajo artístico vamos a analizar los distintos recursos o capacidades que se manifiestan en su trabajo creativo, como figura representativa creadora de nuevos espacios conceptuales y nuevos sistemas que en absoluto se podían desprender de la pintura previa a ese momento histórico.

Construiremos este recorrido a través de citas de testimonios del círculo de amigos de Pablo Picasso, ya que todas las referencias incluidas en este apartado son de personas cercanas a él que nos hablarán sobre su persona y su forma de trabajar. Esta aproximación no lo realizaré en el caso de Braque, pues no se puede hacer un análisis completo y correcto al no tener tantos testimonios directos de su vida y obra como ocurre con Picasso. Pues al analizar en este punto el proceso creativo en sí, se requiere de una información íntima y cercana del artista. A diferencia de Braque, todo lo referente a la persona de Picasso se pormenoriza con detalle, él así también lo procuró, y su encumbramiento como símbolo creativo del s. XX nos facilita todos los datos para este estudio.

Utilizaremos como eje en este punto todos los recursos o capacidades que durante muchas décadas los expertos de la creatividad han investigado y definido como presentes en la elaboración de un producto creativo. Analizaremos si en nuestro artista están presentes todos estos ingredientes al elaborar su obra, y descifraremos este complejo puzle de la persona de Picasso como ejemplo de Creatividad Histórica.

2.1. INTELIGENCIA.

La inteligencia es la habilidad para percibir interrelaciones, puede sostenerse que creatividad es la habilidad para percibir interrelaciones inusuales o ignoradas previamente. Generar las opciones en las que los demás no piensan y reconocer cuales son las buenas y adecuadas. Aunque creatividad no es lo mismo que inteligencia, son rasgos correlativos.

La inteligencia la dirige la motivación pero hay que tener en cuenta que la inteligencia, creatividad, motivación...nacen siempre por “la curiosidad y el deseo de saber”. En cada estilo pictórico que aborda, tiene una sensibilidad y una inquietud que le arrastra a cuestionarse siempre todo:

Paul Eluard decía: él (Picasso) sabe que el hombre que avanza descubre a cada paso un nuevo horizonte. (Cabanne, 1982a, p. 274)

Todo le aguijona. O le entristece. Pero, sea como fuere, todo le interesa. Su único aislamiento es el del trabajo. (Parmelin, 1968, p. 14)

Buscador nato: el cubismo ha sido sustancialmente el fruto de la colaboración de las dos personalidades, de Picasso y de Braque que, por lo demás, nunca tuvieron intención de constituir un movimiento. Y menos aún, de imponer sus propias intuiciones o descubrimientos a nivel de método dogmático o de fórmula general: para ellos se trataba de búsquedas y experiencias personales.

Picasso no entiende la vida sin estar planteándose siempre preguntas, sin ir contracorriente, es un rasgo de su personalidad y es su actitud frente a la vida. No entiende la comodidad, ni el estancamiento en la vida humana, ni en el artista. Estos son rasgos que caracterizan a los creativos. Hélène Parmelin, amiga íntima desde 1944, de

la que Picasso llegó a decir que era su hermana, analiza la famosa fórmula *yo no busco, encuentro* en esta cita recogida por Désalmand:

No sé (...) nunca supo (Picasso) si realmente la había dicho o no. (...) La gente se habría sorprendido si hubiera dicho lo contrario: yo no encuentro, busco (...) sin embargo es cierto. En realidad, las dos afirmaciones eran ciertas. Picasso no cesaba de encontrar cosas que le llevaban a seguir buscando. (Désalmand, 1998, p. 129)

Si se sabe exactamente lo que se va a hacer-dice Picasso- ¿Por qué hacerlo? Puesto que se sabe, ya no tiene interés. Es mejor hacer otra cosa. (Parmelin, 1968, p. 30)

Pero lo peor de todo-dice Picasso-es que no ha terminado jamás. No hay nunca un momento en el que puedas decir: he trabajado bien y mañana es domingo. En cuanto te detienes, vuelves a empezar. (Parmelin, 1968, p. 10)

O como nos retrata Pierre Cabanne, el artista iba en contra de lo que la sociedad busca, va contracorriente, no le importa la estabilidad siempre se dirige hacia su destino que es mantenerse en constante transformación:

(...) ese desprecio por el buen gusto y la comodidad y asimismo su alergia a todo lo que pueda parecer duradero, organizado, concertado. Son esas características en movimiento, en mutación. (1982a, p. 304)

Encontramos distintos componentes de la inteligencia en la persona de P. Picasso:

2.1.1. Intuición:

Es una percepción interior que facilita nuevas significaciones de las cosas, nos ayuda a percibir nuevas relaciones y nuevas analogías. Como siempre ha dicho Picasso: "cuando uno quiere hacer un cuadro, hay que tener una idea, pero una idea vaga, y el cuadro puede evolucionar muchísimo durante la realización" (Kahnweiler, 1991, p.180). Esa idea aunque vaga es "estar abierto", dejar que tu inconsciente hable en el lienzo.

En la última página de un carnet anotó simplemente un día: "La pintura es más fuerte que yo. Me hace hacer lo que se le antoja". Intenta imponer su voluntad (...) Pero ahí está la pintura y contra ella no hay nada que hacer (...) Es la suerte de los pintores. Ceden (...) Está a la vez en ellos mismos y fuera de ellos. ¿Por qué? ¿Qué nos obliga?-dice Picasso- ¡Ah, nadie puede saber lo que es!... (Parmelin, 1968, p. 27)

Esa percepción que “nadie puede saber lo que es”, que él lo llama la voluntad de la pintura, es un impulso de decisiones instintivas en la delgada línea entre el inconsciente y tu mente consciente, entre tu cerebro izquierdo analista y racional y tu mitad llena de imaginación y de intuición. Siendo el creador el que tiene esa conexión siempre abierta en su mente y el que “cede” ante ella.

Habría que poder decir que tal pintura es como es, con su capacidad de poder, porque ha sido "tocada por Dios"-decía Picasso. Pero a la gente le sonaría a falso. Y, sin embargo, es lo que más se acerca a la verdad (...) No hay explicación a dar con palabras. Sino que por una relación del hombre creador, con lo que hay más alto en el espíritu humano, algo sucede que da a la realidad pintada ese poder. Se puede buscar durante mil años-dice Picasso-Nada se encontrará. Hoy todo se puede explicar científicamente. Salvo eso. Se puede ir a la luna y al fondo del mar, y todo lo que se quiera, pero la pintura sigue siendo pintura como una pregunta. Y sólo ella da la respuesta (Parmelin, 1968, p. 28).

Comenta Picasso que “nada se encontrará”, pero hoy en día una de las ramas que más ha avanzado en la ciencia es la neurociencia y el estudio del cerebro, queremos descubrir cómo funciona nuestro órgano más complejo y decisivo en todas nuestras funciones. Hoy en día el estudio de la psicología de la creatividad analiza qué conexiones neuronales se realizan para elaborar el mejor trabajo de la mente: el proceso creativo. Picasso en esta cita anterior intuye de forma prematura la importancia que tendrá buscar las respuestas de cómo el ser humano es capaz de crear.

Yo no tuve nunca conciencia del cubismo-dirá Braque-si hubiera sido consciente de ello, lo habría explotado. Yo he estado siempre dispuesto al descubrimiento.

¿Qué quiere usted que me aporte el cubismo? Para mí, estaba por hacer (...)
(frase recogida por Dora Vallier). (Cabanne, 1982a, p. 288)

En los primeros años del cubismo, Picasso se acerca con curiosidad, con ansia de conocer y de descubrir el arte negro, que supondrá una concepción artística que hará propia y aplicará en su obra. Nos confiesa que fue un gran hallazgo personal entender las máscaras africanas como mediadoras, ahora describiríamos que según Picasso a través de ellas se libera el flujo creativo. Y le atraían por ser contrarias a todo, ya que al darles forma desatan esa fuerza que creía desconocida y llamaba “espíritus” pero que ahora trataríamos como inspiración. El arte conceptual africano, lo descubre como una forma de liberar el interrogante creador que no deja de estar presente en su mente y que al desplegarlo le aporta respuestas. Intenta explicar sus disquisiciones creativas con los conceptos a su alcance, diferentes a los que conocemos en la actualidad pero describiendo el mismo proceso. Es interesante cómo se cuestiona lo que él intuye a la hora de enfrentarse a su obra. El propio artista se analiza, se cuestiona y se intenta responder.

Tras su visita al Museo del Hombre en el Trocadero, refiriéndose a las máscaras que le impactaron, Picasso dijo: -las piezas de arte negro eran "intercesoras" (intercesseurs), mediadoras; desde entonces he sabido la palabra en francés. Estaban en contra de todo, en contra de lo desconocido, de los espíritus malignos. Siempre he mirado fetiches. Entonces comprendí: yo también estoy en contra de todo. Yo también creo que todo es desconocido, que todo es un enemigo. ¡Todo! No los detalles-las mujeres, los niños, el tabaco, el juego- sino el conjunto de todo ello. Entendí para qué utilizaban los negros estas esculturas (...) eran las armas para ayudar a la gente a no caer otra vez bajo la influencia de los espíritus, para ayudarlos a ser independientes. Eran instrumentos. Si a los espíritus les damos una forma, nos hacemos independientes. Los espíritus o el inconsciente (todavía no se hablaba mucho de ello), la emoción (todo es lo mismo). Entendí por qué era pintor (...)- La cita es curiosa se trata de un sentimiento mucho más profundo (no del lado supersticioso del que Françoise Gilot –mujer de Picasso- habla en sus memorias) en el cual la práctica artística es una forma de liberarse de los fantasmas personales, de lo que nos puede causar un daño o incluso de lo incomprendible. (Ashton (et al.), 1981, p. 22)

Cuando descubrí el arte negro, hace cuarenta años, y pinté lo que se ha denominado mi época negra, lo hacía para oponerme a lo que en los museos se llamaba "belleza". En aquel momento, para la mayoría de la gente, una máscara negra no era más que un objeto etnográfico. Cuando acudí por primera vez, con Derain, al museo del Trocadero, me asaltó un olor a moho y abandono. Me deprimió tanto que hubiera querido marcharme enseguida. Pero me obligué a quedarme, a examinar aquellas máscaras, todos aquellos objetos que unos hombres habían ejecutado con una intención sagrada, mágica, para que sirvieran de intermediarios entre ellos y las fuerzas desconocidas, hostiles, que les rodeaban, tratando así de superar su temor al darles color y forma. Y entonces comprendí que aquél era el sentido de la pintura. No se trata de un proceso estético; es una forma de magia que se interpone entre el universo hostil y nosotros, una manera de asir el poder, imponiendo una forma a nuestros terrores y a nuestros deseos. El día en que comprendí esto, supe que había hallado mi camino. (Désalmand, 1998, p.159)

Cuando descubre esto supo el camino, esos terrores toman forma, y por fin tiene el control pues desaparecen los temores al hacerlos evidentes y revelarlos. Pero él ve el universo como hostil, ya que su creación es riesgo.

2.1.2. Imaginación:

Es un recurso de la creatividad que produce imágenes, encuentra ideas y transforma lo encontrado. Es la flexibilidad para relacionar las vivencias y experiencias. Otro factor de la creatividad es la memoria adquirida que formará la imaginación creadora, la cual permite al ser humano improvisar y crear. Con una mayor imaginación somos capaces de mayores logros creativos.

Pablo da pruebas de una fantasía inagotable, de un prodigioso don de invención.
(Cabanne, 1982b, p.18)

Y en estos testimonios nos hablan de cómo descompone, mira, absorbe, retiene... todos los detalles por pequeños que nos puedan parecer a los demás, forman parte de toda su elenco de sensaciones, sentimientos, colores...que recuperará en cualquier momento de su larga trayectoria artística. Pero para ser capaz de empaparse de todo hay que tener

una mirada y ojos abiertos a todo, es el terreno fértil que abona al genio, su actitud ante lo que sucede alrededor será una de las características de la creatividad en mayúsculas. Al analizar todos estos componentes se ven reflejados los ingredientes para una auténtica fórmula creadora.

Como decía Josep Palau, amigo de Picasso: Tenía gran magnetismo y unos ojos legendarios. Cuando te miraba, descomponía todo en una cantidad infinita de instantáneas, era la cámara fotográfica más sensible que he visto. Se fijaba en todo lo que le rodeaba, lo absorbía todo. (Mena, 2006)

Un joven flaco y bajo de color que se imponía por la singularidad de la presente mirada, anotó Max Jacob. (Cabanne, 1982a, p. 202)

Aquel que encuentra algo, de la identidad que sea, aunque su intención, no haya sido la de buscar, acaba por atraer la curiosidad, cuando no la admiración- diría Picasso más tarde. (Cabanne, 1982a, p. 227)

Cualquier objeto, cualquier materia, incluso la más humilde, que aparezca cerca de él, son otras tantas bombas de relojería: harán explosión a la hora deseada. (Brasäi, 1966, p. 40)

Es prodigiosa su memoria de las formas (...) ya desde muy joven captaba tan bien todos sus detalles, los retenía con exactitud, que no tenía necesidad de tomar apuntes del natural (...) Puede recrear lo real, en toda su variedad, en toda su verdad, sin recurrir a modelos (...) en cierta manera todo se ha convertido en propiedad suya. Está siempre en el meollo de la creación (...) también en Picasso se trata de una extraordinaria impregnación (...) todas las formas de lo real están constantemente a su disposición. Lo que ve una vez, lo retiene para siempre. Pero él mismo no sabe cuándo ni cómo volverá a surgir. Por eso cuando apoya la punta de un lápiz o una pluma sobre el papel, nunca sabe lo que aparecer. (Brasäi, 1966, p. 144)

2.1.3. Pensamiento:

El pensamiento es el encargado de deshacer el mundo para luego con ayuda de la imaginación poder construirlo de nuevo. La avidez de su curiosidad y su poder de concentración, quizás son las claves de su genio como iremos viendo, le llevan a estar absorto por lo que contempla, poniendo toda su atención en lo que le rodea. Esa mirada abierta llevada por una curiosidad infinita le otorgará de un poder mágico en su búsqueda plástica. Veremos los resultados de este pensamiento en la segunda parte de la tesis, pero gracias a los testimonios de sus amigos vamos desenmarañando todos estos elementos tratados por los expertos en la psicología de la creatividad, que nos ayuda a entender y explicar el mecanismo de la personalidad creadora de Picasso.

Como diría Gertrude: estaban dotados de la curiosa facultad de abrirse desorbitadamente y devorar con voracidad lo que quería ver. (Cabanne, 1982a, p. 202, 203)

Lo que se logra es resultado de hallazgos rechazados. De lo contrario, uno se convierte en su propio "amateur", ha afirmado Picasso. (Cabanne, 1982a, p. 274).

Según R. Steinberg ponemos en funcionamiento estos mecanismos de la inteligencia:

2.1.4. Papel sintético de la inteligencia:

La Síntesis: Es un procedimiento que consiste en integrar elementos, a veces dispares, hasta lograr una realidad superior. Utiliza los materiales que tiene a su alrededor y hace algo único con ellos. Es capaz de expresar, en general, la información vieja de un modo nuevo. Como hemos visto anteriormente gracias a su ávida curiosidad y su abierta mirada su mente consigue valiosa información antigua que transformará en renovadora.

Delimita sus fuentes artísticas no sólo porque sean múltiples y en constante renovación, sino porque como todo creador contemporáneo que se precie, las ha vivido con una progresiva ansiedad (...) haya visto lo que haya visto (...) consciente o inconscientemente, necesita "relativizarlo" o lo que es lo mismo "digerirlo" (...) ya transformados en otra cosa, alimenten su obra. (Picasso, Tradición y vanguardia, 2006, p. 33)

Una de sus características más singulares es precisamente esa necesidad de experimentar y desmenuzar sus propias obras y las de los demás apropiándose de lo que le conviene allí donde lo encuentra. (Cabanne, 1982a, p. 139)

Yo recojo todo, preferentemente lo que los demás desechan (...) Pienso en aquella frase de Leonardo, cuya cabeza estaba llena de ideas que nos son queridas: "(...) Yo hago como aquel que, por pobreza, llega el último a la feria y compra las cosas ya vistas y desechadas por los demás"(...) nadie ha visto a Picasso con un libro en la mano. Sin embargo, lo ha leído todo, lo ha retenido todo. Su conversación demuestra que está al corriente de la vida literaria, que sabe todo lo que se publica (...) lee mucho (...) pero nunca durante el día, sino sólo a altas horas de la noche, cuando deja los pinceles y hasta que se cae de sueño. (Brasá, 1966, p. 163)

2.1.5. Papel analítico de la inteligencia:

Además de generar ideas gracias a la imaginación, la curiosidad y una visión o mente abierta, la perspectiva analítica permite conocer qué ideas valen la pena seguir y cuáles no. No sólo es necesario generar, sino que es necesario tener la capacidad de intuir cual es la idea, boceto o momento valioso.

Al recurso que después adoptó, y que fue no borrar jamás una línea que le disgustara, sino utilizarla como una señal hacia otra. Por otra parte nunca pudo adaptarse a dibujar "según el modelo". Siempre que le vi ante su caballete, dibujando o pintando, estaba trabajando de memoria, aunque esta descripción no sea muy precisa para el caso, ya que no se trataba de que Picasso recordara, sino de que recreara sus motivos en su mente (...) la ausencia de un modelo tiene asimismo la ventaja de permitirle la eliminación, cuando así lo desea, de todo lo que sea accidental para su pintura, dando a ésta una significación absoluta, la de la vida en su estado más puro. (Ashton (et al.), 1981, p. 223)

2.1.6. Papel práctico de la inteligencia:

Además no sólo tienes que generar y analizar las ideas sino que tu inteligencia tiene que saber vender esa idea, y tener la capacidad de presentar efectivamente el propio trabajo ante un público. Picasso puede ser tan intuitivo como racional.

La contradicción más superficial en los calificativos aplicados a Picasso es la que opone artista intelectual a artista intuitivo. En el primer apartado, los críticos distinguirían en Picasso su cerebralidad, su espíritu investigador, la racionalidad de sus obras. En general, esta categoría se infiere del intelectualismo propio del vocabulario cubista (...), así como las características de reducción a lo esencial (una operación de abstracción siempre es una operación de la mente, dirían estos escritores) los rasgos del segundo apartado, en cambio, señalan la espontaneidad y los rasgos. (Ashton (et al.), 1981, p.13)

2.2. EL CONOCIMIENTO.

Conocer qué han hecho los demás en nuestro campo de trabajo de modo que sepamos qué no han hecho o qué no se ha pensado todavía hacer. Para ir más allá de las aportaciones del pasado, es preciso saber cuáles han sido. La mejor predicción del comportamiento futuro es, en ese ámbito, el comportamiento creativo pasado.

Picasso absorbía todo lo que le rodeaba, tanto como su curiosidad y su ansia de saber le movía. Por eso se cautivó, estudió y analizó a los grandes pintores del pasado: El Greco, Goya, Velázquez... los contemplaba en sus innumerables visitas al Museo del Prado, cuando se encontraba en Madrid.

En los primeros años del siglo XX, durante sus estancias en Barcelona, sería de las pocas personas que conocería el arte románico catalán, descubrió sus obras maestras en las humildes iglesias de montaña. Los frescos de Santa María y San Clemente de Tahull del Valle de Boí, con sus figuras hieráticas como talladas a cuchillo y su intenso dramatismo eran entonces poco conocidos. Su amigo Joan Vidal Ventosa, cuyo padre era sacristán de la Iglesia del Pi en Barcelona, le gustaba fotografiar iglesias, altares y esculturas románicas. Él le enseñaría el arte del valle.

La mayor revelación para Picasso en el pueblo de Gósol (su estancia en este pueblo fue clave en la concepción del cubismo) es según Richardson (1997a, p.452) la extraordinaria Virgen con el niño del siglo XII, de Santa María del Castell de Gósol. Como recuerda P. Cabanne (1982a, p. 167) Picasso hojeaba con emoción un libro de reproducciones de frescos románicos españoles porque a través de esas pinturas encontraba el primitivismo que tanto le había inspirado en sus años mozos.

En los años que vive en París, sus visitas al Museo del Louvre le dejan marcado con las exposiciones retrospectivas de Van Gogh, Gauguin, Corot, Cézanne e Ingres. Al igual que su conocimiento de lo realizado por los impresionistas, Toulouse-Lautrec, Degas...

Y su interés por el arte tribal y arte negro en sus visitas al Museo Etnográfico del Trocadero de París, y a los mercados de Marsella.

2.3. ESTILOS DE PENSAMIENTO.

El estilo no es la capacidad creativa, sino cómo usar esa capacidad y de qué modo hacerlo. El estilo de pensamiento es un elemento esencial de la creatividad a fin de ser capaz de “encender” aquellas capacidades, que de otro modo podrían permanecer sólo latentes. Consiste en cómo explora o emplea la propia inteligencia y Picasso canalizaba todas sus fuerzas en una sola dirección: la pintura, sacrificando el resto.

No son habilidades sino la actitud que escoge para utilizar esas habilidades. Para ello tiene que gustarnos pensar y actuar de un modo creativo e *ir contra la corriente*. La visión que se tiene del inicio del cubismo es contraria a la realidad solitaria en la que se encuentra Picasso en ese momento, ni es conocida su obra ni lo será en muchos años. Él materializa su revolución artística sin pretender fama, que no la tiene en ese momento, pues busca conformar su intuición creadora aunque para ello esté en contra de todos.

El cuadro Les Demoiselles d'Avignon que se clasifica como inicio del cubismo, de la ruptura de todo lo anterior en el arte, fue creado en absoluta soledad. Cuando contemplaron su cuadro en su estudio su círculo de amigos de Montmartre, no se trataba de burgueses o pintores académicos, sino que era gente que formaba parte de los jóvenes pintores, escritores que desde los estudios o desde la prensa pretendían una transformación total. ¡Pero de pronto, el más profundo de los cambios les atemoriza! ¡Y aún más, Picasso persiste en seguir en ese camino! Todo el inicio del cubismo está marcado por una sucesión de retos, en contra de la opinión de los más innovadores artistas. Pero cualesquiera que sean los innovadores en ese principio de siglo, son tachados de locos, de impostores, y raramente busca nadie las causas de esas mutaciones. Hemos de convenir, no obstante, que el cubismo era algo mucho más revolucionario, razón por la cual en él cristalizaría durante años la cólera

y el odio de los tradicionalistas y será símbolo de esa ofensiva de la fealdad que no pocos identifican con una grave crisis moral. (Cabanne, 1982a, p. 287)

En continuo cambio y evolución porque incluso el éxito le irrita porque según Hélène Parmelin (amiga en los últimos años de Picasso) allí donde el favor asciende, él ya está en otra parte, a él no pude alcanzarle porque él ya está en otra parte. Y al final -dice Picasso- cuando la obra está ahí, el pintor ya ha salido de ella. (Parmelin, 1968, p.11)

Vive en una constante angustia. -Su instinto le lleva a todo lo que es atormentado- dirá Fernande Olivier y añade: estaba inquieto de todo y por todo. Es esa inquietud la que le pone irascible y amargado; él sabe lo que le cuesta la voluntad de crear contra todo el mundo, de imponer su visión. (Cabanne, 1982a, p. 285)

Las aficiones son una engañifa! Yo mismo he estado muchas veces sin un céntimo y, sin embargo, siempre me he resistido a la tentación de vivir de otra cosa que no fuera mi pintura (...) pero yo intentaba ganarme la vida con la pintura...al principio no vendía caro, pero vendía (...) mis dibujos, mis cuadros, iban saliendo (...) Eso es lo que importa (...) yo quería demostrar que se puede tener éxito en contra de todos, sin transigir. (Brasã, 1966, p.170)

La soledad del creativo, un faro que nos ilumina entre las masas. Picasso necesitaba estar solo cuando creaba, no se le podía interrumpir. El creativo se cuestiona y resuelve problemas antiguos de forma novedosa, en contra de todos, de forma solitaria como vemos en la génesis del cubismo por Picasso.

Su estudio era sagrado, y tuvo muchos, en diferentes lugares. Se iba mudando cada vez que necesitaba espacios mayores o entornos más propicios para la creación. Nadie podía tocar nada, aunque parecía que todo era un caos Picasso controlaba cada elemento que formaba parte de su estudio, y si alguien osaba tocar algo, se percataba de ello. No podía ser molestado mientras creaba, sólo cuando él quería y por quien él quería, y trabajaba durante todo el día y bien entrada la noche.

No estuvo al abrigo de nada, ni nadie, no realizó ningún manifiesto ni ninguna conferencia. Ni siquiera una adhesión a teorías ajenas, ni categoría social o aristocrática que le sirviera de apoyo. Por otra parte, ninguna sumisión de la que es bastante cómodo sacar tajada. Ningún nacionalismo, ningún cosmopolitismo.

En el momento de las guerras mundiales, ninguna declaración, ninguna manifestación, ningún gesto. No cabe ofrecer menos sustento a los chismorreos mundanos, y sin embargo la conversación mundana no se ha cansado de pronunciar su nombre.

La cámara, ese ojo lancinante, destruye con una sola presencia el elemento indispensable a la verdad de la creación: la soledad. (Parmelin, 1968, p.121)

O cuando Picasso mira una tela extraordinaria, un Castillo negro de Césame, que forma parte de su colección y dice: Y esos hombres trabajaban en una soledad increíble, que acaso era su bendición, aun cuando fuese su desgracia. ¿Qué hay más peligroso que la comprensión? Tanto más cuanto que no existe. Casi siempre es al revés. Uno cree que no está solo. Pero lo está más. (Parmelin, 1968, p.130)

Entregado en cuerpo y alma a su quehacer no tolera a nadie que lo distraiga; y lo que teme por encima de todo, pese a su resistencia física...es la enfermedad, la disminución de sus capacidades. (Cabanne, 1982a, p.284)

O como testimonió Marguerite Duthuit (hija de Matisse), mi padre me decía "la conversación con la gente no me aporta nada. Me roba el tiempo, me vacía..." siempre rehusó, sin dudar, las invitaciones mundanas (...) ¡Cuántas veces me habrá repetido: En la vida hay que elegir pintar o frecuentar el mundo. ¡No se pueden hacer las dos cosas a la vez...! (Brasaï, 1966, p.315)

Sabartés decía- como siempre ocurre cuando se entrega a una creación que le obsesiona, parece aislarse de todo cuanto le rodea, adueñarse del espacio entorno, beber el aire como si las ideas estuvieran allí flotando y temiera que se le escaparan. (Cabanne, 1982a, p.184)

Nadie podía hacerse una idea de la pobreza, de la miseria lamentable de aquellos talleres de la rue Ravignan. Por otra parte, el de Gris era tal vez aún peor que el de Picasso. El papel colgaba a trozos de los muros de tablones. El polvo cubría los dibujos, las telas enrolladas en el diván despanzurrado. Junto a la estufa, una especie de montaña de lava aglomerada, eran las cenizas. Era espantoso. Era aquí dentro donde vivía, con una mujer muy bella, Fernande, y un perro muy grande que se llamaba Fricka.(...)Lo que querría haceros sentir inmediatamente, es el increíble heroísmo de un hombre, cuya soledad moral era, en aquella época, algo espeluznante, pues ninguno de sus amigos pintores le había seguido. El cuadro que allí había pintado (refiriéndose a Les Demoiselles d'Avignon) parecía a todo el mundo algo disparatado o monstruoso (...). (Palau i Fabré, 1980, p.517)

2.4. PERSONALIDAD.

Supone tener la voluntad de asumir riesgos, la perseverancia ante ellos y tener la perseverancia de superar los obstáculos a los que nos enfrentamos, haciéndolo a lo largo de nuestra vida. La creatividad implica también estos rasgos generales de la personalidad, teniendo confianza en sí mismo para desenvolver todas las habilidades.

La vida de Picasso imanta en torno suyo las cosas y a la gente. Su manera de vivir, su manera de estar en su casa, en su pintura y en el mundo, condiciona y metamorfosea lo que le rodea (...) A partir del momento en que las ha hecho (las obras) comienza su existencia y ellas son lo que son, colocadas en torno suyo como puntos de interrogación. (Parmelin, 1968, p.33)

Picasso no cesó de creer en su destino. (Cabanne, 1982a, p.228)

La frase de Picasso citada con más frecuencia es ésta: -Yo no busco. Encuentro (...)- Sólo se explica, si realmente la pronunció, por la demostración constante de su contraria. "Nunca se termina de buscar porque nunca se encuentra". En realidad, halla en todos los momentos, busca en todos los instantes. Apenas ha terminado una tela, la mira buscando los secretos que él mismo acaba de poner en ella. Y vuelve a empezar otra, que le lleva allí donde él no quiere cuando él la lleva donde no quiere ella. Y así sucesivamente (...). (Parmelin, 1968, p.33)

Según su amigo Josep Palau: *Él era un experimentador. Alcanzó la fama joven y podía haberse dedicado a hacer churros, pero ya no sería Picasso. Él necesitaba renovarse, ser cada día otro, hacer nacer otra dimensión de él, inédita, inesperada y, en efecto, cuando dibujaba salía una cosa que no tenía nada que ver con lo anterior. Es un caso único. Los pintores tienen épocas, pero en él, cada obra, cada trazo, es una época.* (Mena, 2006)

2.5. MOTIVACIÓN.

No sólo nos tiene que gustar actuar y pensar de forma novedosa, sino que hemos de querer empujarnos a hacerlo en lugar de limitarnos sólo a pensarlo. Las personas creativas son casi siempre aquellas a las que les gusta lo que hacen, no trabajan en algo porque tengan que hacerlo.

Para ir más allá de lo meramente potencial y ser realmente creativo, es preciso estar motivado. Se exige que los innovadores sean “enérgicos”, “productivos” y estén “motivados por metas”. Picasso es un artista que trabaja a un ritmo desenfrenado, no existían ni sábados ni domingos, trabajaban constantemente. Llegaba a realizar cien esbozos en unos días. Cuando murió Picasso, sin contar todo lo que había vendido o regalado, dejó repartidos en sus diferentes talleres: 1880 pinturas, 1335 esculturas, 7089 dibujos sueltos, 200 cuadernos con 3000 dibujos, 880 cerámicas, 20.000 pruebas de grabado. Se estima que el conjunto de su producción se aproxima a las 35.000 obras.

Para él vivir y crear eran sinónimos, una misma cosa, y siempre fue así hasta el último momento de su vida. Dibujar, pintar, grabar, hacer esculturas era una necesidad vital.

Su motivación era intrínseca, ya que tenía una relación compleja con el dinero. Decía que le gustaría que Paulo (su primer hijo) fuera el más pobre de su clase. Para evitar que se comportara como un niño rico, llegó a obligar a su hijo a mendigar en los Campos Elíseos de París mientras él le vigilaba. Una frase que escribió en un álbum: “doy gracias a Dios por haberme dado la pobreza durante una parte de mi vida y después el hastío” (Désalmand, 1998, p. 70). Quería vivir como un pobre con dinero.

No existe lo que se es y lo que se pinta; hay un solo pintor en todo y por todo. No se compromete el hombre y el pintor sólo pinta: hay una dirección única de vida y

obra adoptada por una cabeza que es también el mismo corazón, el mismo ojo y la misma mano. (Parmelin, 1968, p.59)

Ahora bien, para Picasso la pintura no es jamás un juego. Para él lo más grave del mundo. Es su propia respiración. Si su pintura dejara de latir, él se moriría. Esta especie de exhalación del hombre hacia la tela y de voluntad de la tela sobre el hombre, que se llama pintura, él la llama cuestión de vida o muerte. Y también es verdad para el torero. Por tanto, exige de la pintura el más violento esfuerzo y que no sea malvendida en todos los caminos de este tiempo por gentes que la utilizan para fines con los que el arte nada tiene que ver y que la llenan de toda clase de ingredientes en los que se asfixia. (Parmelin, 1968, p.59)

La cantidad de trabajo realizada por Picasso en esos últimos años supera la más activa imaginación. Me parece que cada vez trabaja más. Uno le deja, desaparece durante un mes, vuelve y puede haber allí cincuenta telas nuevas por lo menos, sin contar el resto en los talleres (...) Se hacen llegar telas a toda prisa (...) Esto no basta. Jacqueline va a Cannes a buscarlas. Luego vuelve a ir. Algunas ocasiones va tres veces en un día...Y todo esto sin contar las telas bajo las telas (...) En esta catarata de pintura que aumenta de año en año, hay un movimiento de ideas que gana al espectador arrebatado. Le rodea el hormigueo de la creación. La incomparable ciencia de su arte que hace de Picasso un deslumbrante maestro de obras acapara a la vez todos los medios posibles de expresión y conocimiento (...) Y en torno a él está la jungla de la creación, salvaje y llena de orquídeas, frutos de guerra y de amor y de encarnizamiento del pensamiento. La jungla del taller. (Parmelin, 1968, p.32)

Sin preocupación por la comodidad, trabajaba lejos del caballete, doblado el cuerpo, a veces sentado en el suelo, poniendo su lienzo en cualquier sitio y de cualquier manera (...) La incomodidad no le molestaba, casi se diría que le estimulaba. (Brasäi, 1966, p.38)

Pintaba 4 ó 5, 6 ó 7 telas por día, sin contar los dibujos y todo lo demás. Una especie de enorme hambre de pintura se apoderaba de él. (Parmelin, 1968, p.15)

2.6. CONTEXTO.

Las personas que iniciaron acciones que aceleraron, cambiaron o transformaron el curso de la Historia con sus logros, se consideran personas de gran creatividad. El cubismo dentro de la Historia del Arte supuso un gran cambio, una revolución que a principios del siglo XX transformó la idea de arte y abrió nuevos caminos. Estos artistas fueron capaces de establecer nuevas preguntas y de dar respuestas originales.

Las ideas que calificamos como creativas surgen de la sinergia de muchas fuentes y campos, y para fomentarlas tienen más posibilidades de desarrollo en los sistemas abiertos. El enfoque interdisciplinario nos ayuda a conseguir una mayor profundización del Conocimiento creativo.

Durante el cambio de siglo y el inicio del s. XX, la música enriquece la vida de muchos individuos creativos, en grandes urbes europeas y grandes centros musicales como Viena, Berlín y París tienen lugar interacciones de la música con otras artes como nunca había sucedido en la Historia del Arte: música y pintura (Mahler-Gustav Klimt; Schönberg- Kandinsky; Webern-Paul Klee; Satie-Picasso en su etapa teatral), música y poesía. Los pintores hacen música, los compositores pintan y los poetas se apropian de las metáforas de sus colegas músicos. La estrecha relación entre materias y la ruptura de fronteras fueron síntoma de que nada pasaba sin la miscelánea de ideas, y eran reflejo de los cambios fundamentales que se producían en las distintas disciplinas sobre el entendimiento y la percepción de la realidad.

Interesándome en la presencia de la música en los campos creativos del Arte, contemplaremos instrumento a instrumento, cómo no hay obra de arte de la época cubista donde no esté su presencia, su inspiración o su sombra. Y se ve en todo el Cubismo, especialmente en Braque, Picasso y Juan Gris, los más unidos como protagonistas de una intensa dialéctica interior.

París 1900, es el centro del mundo. La palabra que lo resume es fascinación. Los franceses se hipnotizan con el arte oriental, con el arte africano, con el ragtime y el primer jazz que llega de Estados Unidos, con el tango y casi con cualquier cosa que les

permita fantasear con mundos totalmente diferentes y salvajes. Un torbellino de diferentes corrientes artísticas confluye en el despertar del nuevo siglo.

París es una fiesta. Tenía lugar una segunda Revolución francesa, en la que tuvieron que ver muchos que no eran franceses y que llegaron atraídos por el aire de vanguardia, y por una burguesía que lo consumía entroncada con la tradición artística de ese país. Una revolución que entre los últimos años del 1800 y los primeros treinta del 1900 tuvo a esa ciudad como centro neurálgico del mundo. El derrumbe de valores morales, las crisis religiosas y políticas, el clima...se traducían en una suerte de desenfreno artístico; en un caldo de cultivo fenomenal para los ensayos de laboratorio, y sobre todo en la idea de que la experimentación era buena en sí misma.

Los jóvenes con talento, son atraídos hasta estas ciudades conscientes de sus fuerzas poderosas. El comienzo de un nuevo siglo significaba un tiempo de oportunidades, un tiempo para rechazar el peso del pasado y forjar un futuro. Un tiempo para estudiar las zozobras e incertidumbres que persisten bajo la superficie. Picasso, Braque y Matisse rechazaban el impresionismo al igual que el academicismo: se sentían atraídos por el arte primitivo, que encontraban refrescante e incontaminado.

Estas ciudades eran centros de actividad, donde bullía el orgullo del éxito y una sensación de toda clase de posibilidades, acompañada quizás por ansiedades y presentimientos. Viena, sede del decadente imperio Habsburgo, miraba hacia atrás en la historia y hacia delante en las artes, lo que dio pie al ingenioso Karl Krauss, para decir con humor que era un "laboratorio de pruebas para el fin del mundo". (Gardner, 1993, p.417)

París ofrecía un equilibrio envidiable entre lo viejo y lo nuevo, entre lo nacional y lo extranjero: individuos de todas partes del mundo eran atraídos a la hermosa capital francesa con su vanguardia prestigiosa, mientras que los parisinos, a su vez, estaban fascinados por las culturas extranjeras de Italia, Rusia, África, Oceanía, América y el Lejano Oriente. París era la más decididamente moderna de las ciudades europeas...

Robert Musil en "El hombre sin cualidades":

A causa del espíritu blando de las dos últimas décadas del siglo diecinueve, de repente surgió por toda Europa una fiebre ardiente. Nadie sabía exactamente lo que estaba pasando; nadie podía decir si había de ser un nuevo arte, un Hombre Nuevo, una nueva moralidad, o quizás un reajuste de la sociedad. De modo que cada uno pensaba del asunto que quería. Pero la gente se levantaba en todos lados para luchar contra el viejo modo de vida...Se desarrollaron talentos que anteriormente habían sido sofocados o no habían tomado parte en absoluto en la vida pública. (Gardner, 1993, p.417)

Los historiadores confirman que el sentimiento de cambio dramático, y de posible apocalipsis, flotaba en el ambiente. Aunque la Primera Guerra Mundial no estalló hasta agosto de 1914, fue germinándose durante la década anterior. Virginia Woolf declaraba que "en torno a diciembre de 1910 la naturaleza humana cambió". (Gardner, 1993, p. 417)

Las formas de *Las señoritas de Aviñón* reflejaban un tejido social que se estaba haciendo trizas. Y quizás con gran valor simbólico, *La Consagración de la primavera* de Stravinsky provocaba una batalla campal en las salas de conciertos, mientras que el público habitual hacía patente su consternación ante una forma de expresión que no podía comprender y que parecía amenazar su esencia...y que la destrucción era un paso intermedio necesario, en el camino hacia la creación de nuevos caminos.

Nos hemos acercado a las condiciones de talento personal, de personalidad, de ámbito y contexto que envolvían a Picasso para llevar a cabo su revolución. Hemos recorrido punto por punto todos los recursos que según los expertos confluyen en el proceso creativo, y hemos comprobado que están presentes cada uno de ellos en la persona de Picasso. A continuación analizaremos los resultados de este fervor creativo: sus obras.

3. LA INTERDISCIPLINARIEDAD

Un rasgo común a las primeras vanguardias del s. XX donde enmarcamos el cubismo es la interrelación entre las artes plásticas, la música, la creación literaria... Las búsquedas creativas de principios del s. XX sintonizaban con el clima ambiental imperante, y han sido tomadas como reflejos de los cambios fundamentales que irradiaban todas las disciplinas, y que afectaron al entendimiento de la realidad y a la percepción de la misma. La estrecha relación y convivencia entre las distintas disciplinas durante esos años fueron síntoma de que nada pasaba sin la miscelánea de ideas.

El ejercicio interdisciplinar y la ruptura de fronteras entre materias es una práctica que nos conduce a entender más profundamente cualquier realidad, fecunda las investigaciones, y gracias a él se han dado y dan profundos avances de otro modo imposibles. De ahí que se recomiende como una de las vías más fecundas en el campo de la creatividad como dice R. Marín (1996, p.51). La interdisciplinariedad es la aplicación del criterio de “flexibilidad” llevado tanto al ámbito de la heurística o de la didáctica, para descubrir nuevas verdades o para enseñarlas. Es la adaptabilidad mental necesaria para adquirir nuevos métodos, nuevos puntos de vista más amplios y creativos, necesarios para profundizar en el entendimiento que está vedado a los que se empeñan en continuar profundizando en su propio campo, sin comprobar la validez de los métodos que vienen de otras disciplinas. Las aportaciones más brillantes han venido y vienen de los campos limítrofes. En la creación artística, acontece lo mismo: las obras geniales suelen tener una impronta singular, personal, pero las grandes innovaciones se dan cuando aparecen nuevos materiales, procedimientos, inspiraciones y modelos de campos distintos.

Cuando se habla del concepto de multidisciplinaridad y pluridisciplinariedad se trata de un conjunto de disciplinas que aparecen en un plan de estudios sin más conexión que el encontrarse juntas, porque se estima que de la suma de todas ellas se obtendrá la formación necesaria en ese nivel educativo o para la forja de un determinado profesional. Cada investigador o profesor trabaja a su aire, encerrado en su materia, en sus métodos, en su círculo de especialistas y en su terminología particular, que le distingue, profesionaliza y aísla.

En cambio la interdisciplinariedad trata de mantener la relación más estrecha posible entre las disciplinas. Ello nos ayuda a entender mejor un fenómeno creativo como el cubismo, ya que la creatividad tiene múltiples aspectos a tener en cuenta, desde campos muy diversos. Por ello cuando aparece el término “interdisciplinar” como dice R. Marin (1996, p. 43) posee el significado que nos interesa: el de enlazar diversas disciplinas para tener una visión multifocal y amplia de la realidad, más profunda y original.

Jean Piaget escribía en el Boletín Uni-information de la Universidad de Ginebra (1973): *Nada nos obliga a dividir lo real en compartimentos estancos o en capas simplemente superpuestas, correspondientes a las fronteras aparentes de nuestras disciplinas científicas. Por el contrario, todo nos obliga a comprometernos en la interacción de los mecanismos poco comunes. La interdisciplinariedad deja así de ser un lujo o un producto de ocasión para convertirse en la condición misma del progreso de las investigaciones. La fortuna relativamente reciente de los ensayos interdisciplinares no nos parece debida ni al azar de las modas, ni -o solamente- a las presiones sociales que imponen los problemas cada vez más complejos, sino a una evolución interna de las ciencias.* (Marín, 1996, p. 49)

4. MARCO HISTÓRICO EUROPEO: CAMBIO DE SIGLO Y PRINCIPIOS DEL S. XX

El cambio de siglo y venida del nuevo supuso una época convulsa de gran complejidad ya que se sucedían cambios que llegaban a lo asombroso y que habían traído las más extraordinarias transformaciones en los modos de existir. Novedades en todos los campos, desde artísticas, sociales, políticas y económicas a la par que se producían innovaciones científicas y surgían nuevas ideas filosóficas. Se derrumbaron los autoritarios sistemas de gobierno y de economía, al igual que los valores tradicionales. Este rechazo y oposición al pasado y a la tradición, aunque era a veces una mera postura y no una realidad, ya suponía en sí una revolución. En pintura, esta tendencia empezó con los impresionistas, pero en 1910 este empuje de cambio constante hizo que los impresionistas se encontraran ya en el pasado en lugar de considerarse “vanguardia”, que se convierte en sinónimo de todo lo “experimental”.

Europa estaba recogiendo los frutos de un progreso espectacular que había cambiado la faz de un continente. Y el siglo XX, ponía en evidencia muchas ideas que parecían firmemente establecidas hasta entonces, como por ejemplo la confianza inquebrantable en las ideas establecidas sobre la ciencia. Las transformaciones experimentadas en la vida humana debido al progreso científico y a las innovaciones tecnológicas fueron la base de la industrialización y de muchos cambios que repercutieron en la sociedad, y que son la base de nuestro mundo actual.

En 1900, la Exposición Universal de París constituye un himno al triunfo de **la ciencia y la tecnología**, cuando cuatro años antes el físico francés Antoine Henri Becquerel ya había descubierto las primeras nociones de una concepción atómica de la materia. En 1902, Marie Curie lograba aislar un decigramo de radium puro y determinar su peso atómico: 225. El profesor alemán Max Planck descubre en 1900 su teoría de los quanta que transforma la física tradicional, y al año siguiente el físico alemán Wilhelm Röntgen recibirá el premio Nobel de Física por el descubrimiento de los rayos X. El mundo científico se lanzaba al nuevo siglo de tal modo que todas las concepciones establecidas recibirán tarde o temprano su impacto. La teoría especial de la relatividad de Einstein vino a trastocar todo nuestro marco de referencia cotidiano en ese momento: el espacio

y el tiempo, ya no serán para la ciencia el espacio y el tiempo al que estaban acostumbrados.

La electricidad fue pieza fundamental en la Segunda Revolución Industrial. La industria eléctrica supone el primer paso para la fabricación de generadores, y a la producción en gran escala se llega en los años 80 cuando el inventor estadounidense Thomas Edison culmina sus experimentos. En los años 90 los tranvías de las grandes ciudades se electrifican y desaparecen los tranvías de “mulas”. El telégrafo, el teléfono y la radio son campos en ese momento prometedores y que cambian por completo el concepto de comunicación entre ciudades, entre países y continentes. En los años 80 se investiga en un motor que impulse el movimiento de un vehículo por carretera, pero en 1885 se utilizan los primeros motores con derivados del **petróleo, la nueva fuente de energía** que junto con la electricidad desplaza al carbón y al vapor. El automóvil supone un nuevo estímulo para la industria siderúrgica que reclama una nueva red de comunicaciones, se convierte en campo de inversión para los capitales de principios de siglo.

En 1903, los hermanos Orville y Wilbur Wright efectuaron un vuelo controlado de 12 segundos, y en 1908 ya recorren 112 millas en tres horas. La aviación abre nuevos horizontes a la humanidad.

La industria química se convirtió en un importante ámbito de poder por su gran auge debido a los descubrimientos químicos que se producían. La producción de fosfatos, nitratos y carbonatos modificó las posibilidades de la agricultura. En los colorantes se comenzó a disponer de productos artificiales en lugar de tintes de origen natural, como el “añil sintético” que arruinó las plantaciones de índigo de la India. En 1860 se inventa la dinamita transformando el mundo de la minería y supuso una revolución en las técnicas militares.

En **la siderurgia** el aluminio era ya conocido pero sus propiedades no podían ser eficazmente utilizadas; el cobre se puede conseguir ahora en formas más puras que permite el progreso de aparatos de la industria eléctrica. La demanda del níquel aumenta, al igual que la demanda de zinc para impedir la oxidación del hierro. El hierro se puede convertir en acero gracias a las innovaciones tecnológicas. El acero aumenta la

potencia de las armas. El hierro ya no se limita al ferrocarril, encuentra otros campos: la construcción y el armamento. La posibilidad de ensamblar y doblar vigas de hierro revolucionó la arquitectura: Eiffel con la Torre en París (1889). Todo exige hierro, la siderurgia se expande.

Entre 1870 y 1900 **la producción mundial industrial** aumentó cuatro veces y desde 1900 hasta 1914 las mercancías manufacturadas se duplicaron. No fue hasta finales del s. XIX cuando **el ferrocarril** completó la revolución industrial inglesa y la introdujo en los demás países, por ello el ferrocarril fue clave a la hora del desarrollo producido a principios del siglo XX. Gran Bretaña suministró vías, material y capital para la construcción de la red en muchos países y el ferrocarril fue la palanca de la supremacía económica de algunas naciones.

Hay un fortísimo crecimiento demográfico al existir mayores medios para combatir las enfermedades debido a los importantes **avances en el conocimiento de lo “infinitamente pequeño”** (descubrimiento de los bacilos del tifus, de la peste, de la malaria, de la tos ferina, de la sífilis que se suma a los de la tuberculosis, el cólera y la difteria que se descubren en el decenio precedente). Los trabajos de inmunología dirigidos por el microbiólogo ucraniano Illiá Metchnikof sentaban las bases de las vacunas Landsteiner, se descubren los grupos sanguíneos y millones de hombres le deben por ello la vida. En 1899 Heinrich Dreser y Félix Hoffman introdujeron el compuesto “ácido acetilsalicílico” en el mercado farmacéutico con el nombre de Aspirina, que fue patentado por los laboratorios Bayer de Alemania. El médico español Santiago Ramón y Cajal demostraba la estructura del tejido nervioso y las neuronas. Sigmund Freud publica “La ciencia de los sueños” en 1899 y “La psicopatología de la vida cotidiana” en 1901, dando un vuelco a muchos tabús.

Las fábricas y hornos eran signos de una nueva época, al igual que las ciudades y se empieza a definir la sociedad de masas. Pero **al avance tecnológico y científico no había seguido el progreso social** y las estructuras de las sociedades occidentales seguían los mismos modelos clasistas y discriminatorios del s. XIX, antes que el industrialismo cambiara las bases de la sociedad. El contraste entre los capitalistas y el proletariado era sangrante: largas jornadas de trabajo en condiciones inhumanas, abusivo empleo de mujeres y niños en minas e industria, sin jornada de trabajo

regulada, sin garantía de empleo, sin seguridad ni previsión...El paro crónico se acusaba en las largas filas de desocupados que se estacionaban a las puertas de las fábricas, y las colas ante los comedores de caridad eran una estampa de unos tiempos. La incultura era acompañante de la miseria, y el destino de la vejez obrera era la mendicidad. En cuanto a la mujer trabajadora, el burdel solía ser evasión de la pobreza, la sociedad de principios de siglo reconocía la prostitución como un factor de higiene social y aceptaba en sus salones a las cortesanas a quienes su belleza habían conducido a alternar incluso con la realeza.

Las indignas condiciones de la clase obrera unidas a la persecución que sufrían ciertas minorías étnicas fue la causa de las grandes migraciones que tuvieron su comienzo masivo en la primera década de 1900, migraciones cuya meta era el continente americano en pleno crecimiento.

Se vivía un momento de auge de las ideologías, y gran número de intelectuales y profesionales liberales habían sentido el imperativo de abordar la transformación de la sociedad. El sentimiento común de gran cantidad de hombres y mujeres del mundo del trabajo era **la lucha por la justicia social** y la fe en la acción colectiva con recurso a la huelga general. Un mundo que se manifiesta de forma masiva el día 1 de mayo, con la consiguiente alarma de la burguesía.

Las innovaciones del motor de vapor vencen a la vela en la marina mercante y la eficacia de la maquinaria permitía aumentar la carga y la velocidad, también influyen la construcción de los canales. La creación de **una nueva red mundial de transportes** continentales y oceánicos provoca dos efectos claros: el hundimiento de los precios y la división internacional del trabajo, basada en un bloque de naciones industrializadas europeas y un distante anillo de productores de materias primas. Europa desborda en hombres, capitales, técnicas que exporta hacia otros pueblos a los que transforma, y subordina, al tiempo que la dinámica de la colonización provoca cambios en la metrópolis.

El mundo colonial entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, se enmarca en el período de plenitud del colonialismo e imperialismo europeos, relacionado con la gran expansión económica e industrial del gran capitalismo monopolista occidental y una

amplia fase de dominio político. El colonialismo se consolida como campo de inversión y como competencia por los mercados, se difunde la idea de que las potencias sólo podían mantener su status incrementando su poder más allá de sus fronteras. No dejaba más disyuntiva que colonizar o ser colonizado, justificando la suicida competición entre las naciones, glorificando la guerra como mecanismo a través del cual las naciones fuertes iban dominando a las débiles. Entre 1876 y 1914 las potencias se anexionaron más de 17 de millones de kilómetros cuadrados de países de otros continentes con millones de pobladores.

Los productos de las grandes potencias mundiales llegan a todas partes apoyados en la revolución de los transportes, y se elaboran en un proceso que integra grandes empresas, nuevos procedimientos de fabricación y revolucionarias innovaciones tecnológicas: es **la era del mercado mundial**. En la nueva era económica ya no funcionan las empresas de dimensión local o nacional, y la empresa capitalista experimenta un crecimiento gigantesco. Durante el salto de siglo surgen asociaciones de empresas en cuyo seno se toman acuerdos sobre precios y producción, con lo que se camina en algunos sectores hacia un sistema de monopolio bien diferente de la libre concurrencia que había postulado el liberalismo.

Francia estaba menos industrializada que Gran Bretaña, pero la presión de las tensiones sociales fue mayor debido a las grandes divisiones internas del país por cuestiones políticas. En 1870 se inicia la Guerra Franco-Prusiana, en enero de 1871 los prusianos entraron en París y ésta capituló. La Asamblea Nacional francesa negoció con Bismarck en Versalles y la paz supuso la pérdida de la región francesa de Alsacia-Lorena. Al irse el gobierno de la ciudad de París queda en manos de unos comités de distrito, con un comité central que tiene 60.000 hombres de la Guardia Nacional. Estando la Asamblea Nacional aún en Burdeos, privó a la Guardia nacional de su paga y sus armas, y París se sublevó. Los revolucionarios de París dominaron el gobierno de emergencia elegido el 26 de marzo de 1871 llamado “La Comuna”. El gobierno y sus partidarios tras combates callejeros hicieron sucumbir a “La Comuna” ejecutando a 20.000 revolucionarios. Las tropas alemanas se fueron de Francia en 1873.

Debido a este episodio violento en muchos países se culpa a la Internacional y a las asociaciones obreras, y se las considera enemigas de la paz pública. En Gran Bretaña y

Alemania los obreros eran absorbidos por el sistema político, en cambio los franceses se radicalizaron. El proletariado francés era más proclive a conseguir avances rápidos mediante la violencia revolucionaria, y ello lleva a problemas internos del socialismo: por una parte están los intransigentes a participar en el gobierno y por otra los participacionistas. Existe una escisión entre asociaciones obreras y el partido socialista. El sindicalismo revolucionario se reafirmó en la Carta de Amiens en 1906, después de que los sectores revolucionarios derrotaron a los que querían cooperar con los socialistas.

Desde 1906 hasta 1909 hay una oleada de huelgas en Francia que culminan en una fallida huelga general. En 1910 hay nuevas huelgas, existen controversias ideológicas y violencia en un país que se industrializa de forma lenta y donde sus políticos no se adelantan con reformas sociales. En 1914, Jean Jaurès, representante del socialismo más moderado (pensador, historiador y fundador del periódico *L'Humanité*) fue víctima de un atentado.

Se edificó el segundo imperio colonial más extenso (Indochina, Madagascar, África noroccidental, Turquía y Marruecos), pero para los franceses “La Revancha” era más importante que la expansión imperialista, el desquite de la invasión prusiana era su misión más principal. Las heridas de la guerra franco-prusiana no se habían cicatrizado y las grandes potencias habían emprendido una imparable carrera de armamentos.

España, Portugal, Italia y Francia, los cuatro países latinos viven alrededor de 1898 una importante frustración colonial, padecen la crisis internacional del noventa y ocho que repercute fuertemente en su política interna. El fenómeno histórico de los noventa y ochos es el refrendo del fracaso de los pueblos latinos frente a los anglosajones, del fracaso de los pueblos no industrializados frente a los que la revolución industrial había convertido en mucho más poderosos de lo que cualquiera pudo imaginar años atrás.

Los noventa y ochos son el símbolo de la ruptura del mundo contemporáneo en dos bloques: el de los industrializados y el de los que no lo estaban. En España, este noventa y ocho recoge como componentes esenciales: una guerra colonial con los Estados Unidos que tiene su principal escenario en Cuba, y que termina con la pérdida de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam; una inhibición de las grandes potencias europeas, frente

al desigual choque hispano-norteamericano, y un añadido: la venta a Alemania de las Carolinas, Marianas (excepto Guam) y Palaos. Y también un contencioso con Gran Bretaña sobre unas fortificaciones en Gibraltar que causó nuevas angustias a un gobierno que no sabía muy bien cuál era el límite de los territorios que iba a perder.

España tiene que enfrentarse al impacto de una revolución industrial que estaba haciendo más fuertes a los estados con los que tenía que relacionarse, mientras esta revolución llega a nuestro país tarde y parcialmente. El país sigue manteniendo su vieja confianza en que sus intereses coloniales están defendidos por un “status quo” que no existe, junto a un sentimiento de ser históricamente excepcionales, orgullosos de poseer una historia con una larga serie de batallas victoriosas. Al mismo tiempo, en la psicología colectiva española de esos años hay un gran pesimismo debido a la constatación de la decadencia de los pueblos latinos, todo ello se manifiesta en un sentimiento romántico e irracional que explica el sentido de las reacciones colectivas del momento.

Además, existía un clima moral catastrofista en el que vive un país que no sabe realmente qué es lo que va a perder, ya que una cosa es lo que realmente se repartió y otra lo que los contemporáneos pensaron que podía ser repartido. El pueblo era muy sensible ante las campañas de prensa muchas veces irresponsables, que especulaban con la llegada a las costas peninsulares de una escuadra norteamericana con base en las islas Canarias o incluso en la redistribución de Baleares, Ceuta y Melilla. España estaba viviendo un drama cuyas repercusiones habían de alcanzar considerable gravedad, donde el país entero estaba estremecido pues todo su imperio colonial se sentía amenazado.

5. ASPECTOS DE LA PRESENCIA DE LA MÚSICA ANTES DEL CUBISMO EN LA VIDA Y OBRA DE PABLO PICASSO

Para entender a un genio hay que adentrarse en todos los aspectos vitales y personales que le rodean desde el principio de su vida, y así entender las huellas de una herencia, de un ambiente o de las circunstancias históricas. El primer contacto de Picasso con la música es a través de su abuelo paterno D. Diego Ruiz de Almoguera, natural de Córdoba donde nació en 1799, que siempre había querido ser músico o pintor en lugar de artesano, pero que se convirtió en guantero. Con aptitudes musicales, pues según J. Richardson (1997a, p. 16) y (Ministerio de Cultura, 1981b, p. 11) tocaba el contrabajo en la Orquesta Municipal de Málaga y poseía aptitudes artísticas hasta el punto de ser aficionado al dibujo. En cambio, Josep Palau i Fabré (1980, p. 27) dice que su abuelo tocaba el violín en la Orquesta del Teatro Municipal:

(...) las veleidades artísticas, en el seno de la familia Ruiz, eran numerosas y reiteradas. Sabemos que una hermana de la abuela de Picasso, una Blasco Echevarría, pintaba y que el abuelo, Don Diego Ruiz de Almoguera, el guantero, tocaba el violín en la orquesta del Teatro Municipal y dibujaba (...) Diríase, que el genio de Picasso fue preparado subterráneamente por varias generaciones.

Como nos indica J. Palau i Fabré, la fecha de la muerte de su abuelo paterno en la estación termal de Halama (Granada) fue en octubre de 1896, por tanto estuvo con vida hasta que Picasso tuvo 15 años. No es de extrañar, por tanto, que le enseñara nociones de solfeo o de instrumento a su único nieto varón, durante los primeros años de su infancia en Málaga, o cuando la familia volvía a su ciudad natal durante los periodos vacacionales mientras vivan en La Coruña o Barcelona.

Según J. Palau i Fabré (1980, p. 12) a D. Diego Ruiz se le ha descrito como "hombre sagaz y laborioso, despierto, inteligente, activo y polifacético", dedicado a una labor artesanal, a la producción de artículos derivados y relacionados con la industria de la piel y aficionado a la música. Este hombre, sin duda dotado de sensibilidad y quizá animado por los trabajos pictóricos de su primogénito Diego, decidió dar a sus otros hijos varones una formación artística. El 24 de mayo de 1849 dirige una solicitud al director del Instituto, pidiendo que fuesen admitidos Pablo y José en las clases gratuitas

de dibujo que impartía el centro, por no contar con medios económicos para pagarles un maestro privado.

D. José Ruiz Blasco, padre de Pablo Picasso, nació en Málaga el 12 de abril de 1838 en el seno de una familia numerosa, en la que él era el noveno hijo. De su padre puede afirmarse que es músico, ya que tocaba el contrabajo o el violín en las funciones solemnes de la catedral. En tanto que su padrino, D. Rodrigo Pacheco, es uno de los mejores orfebres con que contó Málaga en el pasado siglo. Vemos en esta cita como se describe a D. José Ruiz:

(...) José Ruiz Blasco el profesor, el conservador, el pintor, vive inserto en la problemática de su época y ciudad de origen y, por tanto, ha de tratar de explicarse en función de ella. La actividad profesional que desarrollará ofreció a su hijo un camino allanado y un apoyo digno de tenerse en cuenta. A pesar de ello, Picasso enfocó su vida y su arte de modo tan distinto, que había de recorrerlo por sí mismo, enfrentándose a la ruptura con un equipaje adquirido sin traumas, sólido y eficaz. (Ministerio de Cultura, 1981b, p. 11)

La vida de D. José Ruiz Blasco durante los años que vivió en Málaga hasta su partida a La Coruña en 1891, giraba en torno a las actividades culturales del Liceo (que desapareció en los últimos años del s. XIX) y del Teatro Cervantes (inaugurado en 1872). El padre y el abuelo de Pablo frecuentaban la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio de Música, es seguro que el joven Pablo Picasso frecuentó alguna vez con su padre tales instituciones, o que en casa escuchara comentarios sobre los conciertos organizados y sobre la orquesta. El contacto de su familia con la música se mantendrá cada vez que ellos volvieran de vacaciones a Málaga, ya que la mayor parte de la familia Ruiz sentía una conmovedora afición por las artes.

Y esta referencia de Sabartés, amigo personal y secretario de Picasso hasta los últimos días de su vida, nos corrobora la anterior hipótesis de su contacto con la música y de su amor al arte: “Amante de las bellas artes -concluye Sabartés- no faltaba a ningún concierto ni exposición y se le veía siempre colaborando con todos los que dirigían o estimulaban el movimiento cultural”. (Palau i Fabré, 1980, p. 27)

En esta época en Málaga, la pintura estaba al servicio de la demanda de una determinada sociedad; ello conllevaba la repetición constante de ciertos esquemas compositivos, trabajar el color y la luz según unas determinadas modas y la insistencia sobre temas iconográficos con pocas variaciones que anulaban el criterio individual de los autores. Todos los factores sociales confluían para originar la sumisión total de los artistas a esa demanda y a esa tradición, porque este academicismo formalista se practicó desde 1851 hasta 1930 e incluso más.

Pero al mismo tiempo los pintores salieron al extranjero, a Roma, a París; muchos se afincaron en Madrid y siguieron manteniendo contactos con las ciudades europeas. Aprendieron mejor los gustos de la burguesía europea y perfeccionaron sus estilos adaptándolos a lo que allí se practicaban. Pero en Madrid, la academia moderó esos escarceos innovadores.

Cuando parecía que a través de la pintura de paisaje Málaga se incorporaba a París, la crisis del 78 acabó con la esperanza. Las economías se hundieron, la demanda decreció, y los que se quedaron en la ciudad no se arriesgaron a experimentar nuevos caminos y protegieron su subsistencia. El conservadurismo imperó por encima de cualquier inquietud e inmovilizó la evolución natural de la pintura. Es un caso de escuela provinciana, aislada, pero con la diferencia de que aquí el núcleo de pintores fue muy numeroso y con una calidad media bastante alta. No resulta tan extraordinario que de ella surgiera P. Picasso.

D. José Ruiz, el padre de Pablo Picasso, considerando el aumento de su familia y viendo la dificultad de mantener la asignación que le aportaba un segundo trabajo que tenía en el Museo Municipal, aparte de las clases que ofrecía en la escuela de Bellas Artes. Y su situación poco favorecedora de conseguir alguna cátedra de la escuela de Málaga, pues había quien con más premios accedería a ellas, como por ejemplo el pintor malagueño Joaquín Martínez de la Vega. La solución estaba en salir de Málaga. Si tenemos en cuenta que la solicitud de traslado de 1884 es para La Coruña, que en 1887 vuelve a solicitar entrar en concurso para la plaza de dibujo de adorno y figura, también para La Coruña y el hecho sobradamente conocido de su traslado a esa ciudad en 1891, ha de convenirse en rechazar la imagen de exilio, o de solución límite o apresurada.

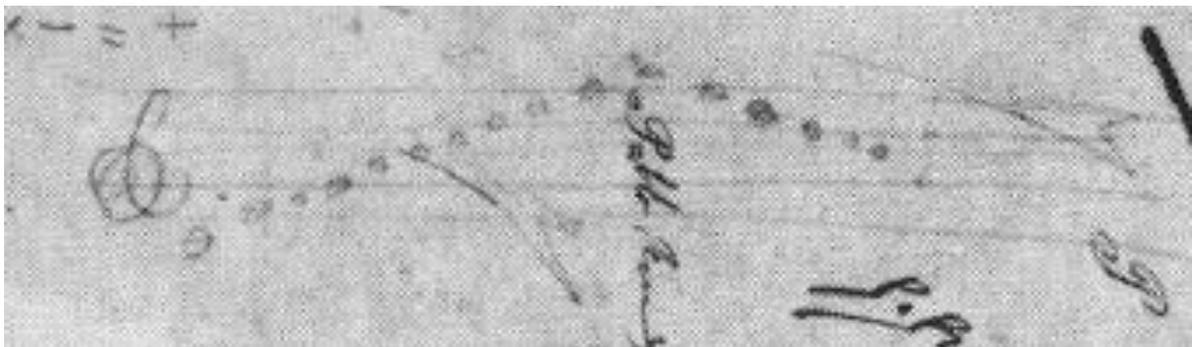
No cabe duda que era algo perfectamente meditado, y cuya explicación, si no se trata de simples coincidencias, habría que basarla en la confianza de encontrar en la capital gallega mayor tipo de respaldo profesional o económico. A sus respetables cincuenta y tres años, D. José Ruiz Blasco sale de Málaga, dejando tras de sí en la escuela una imagen de seriedad y competencia.

Pero volviendo a nuestro joven Pablo, encontramos la prueba que demuestra este inicial contacto con la música, con el solfeo o con los conocimientos primarios de un lenguaje musical; iniciado o instigado por su familia y posteriormente alimentado en la escuela, como son estos dibujos en posesión del Museo Picasso de Barcelona. En los años 1893-1894, Pablo tenía entonces entre 12 y 13 años y aún residía en La Coruña. Vemos unos incipientes ensayos de pentagramas, clave de sol y redondas dibujadas a lápiz plomo en el libro de *Literatura preceptiva. Retórica y poética de D. Emilio Álvarez Giménez*, con las características señaladas en el catálogo del Museo Picasso de Barcelona: 2ª edición, Pontevedra, imprenta y librería de A. Londin en 1889.



Ensayando las cinco líneas del pentagrama en la cubierta del libro.

**Junto a dos firmas a pluma
de P. Picasso,
lo que confirma su autoría.**



Aquí tenemos otro ejemplo: un pentagrama dibujado de forma horizontal tal como lo pintó en las páginas del libro. Con una clave de sol incipiente, una escala musical ascendente y descendente con notas sucesivas desde el re hasta el sol, arriba del pentagrama. Los primeros ensayos de unas nociones básicas, pero en las que contrasta la perfecta elaboración de las figuras redondas con lo irregular de la clave de sol.



En otras páginas del mismo libro, siguen los ensayos de escritura musical, desde la primera línea del pentagrama hasta las notas fuera del pentagrama en el registro agudo o en el otro caso desde el espacio debajo del pentagrama. En este caso sin la clave de sol.



Aunque F. Sopena menciona someramente en estas líneas unos dibujos, pero sin llegar a reproducirlos: “Hay un delicioso dibujo de los 10 años, en el que al lado de los borriquillos aparece ese típico pentagrama del primer solfeo. ¿No serían de su hermana Lola, matriculada en el Conservatorio?” (1982, p. 20).

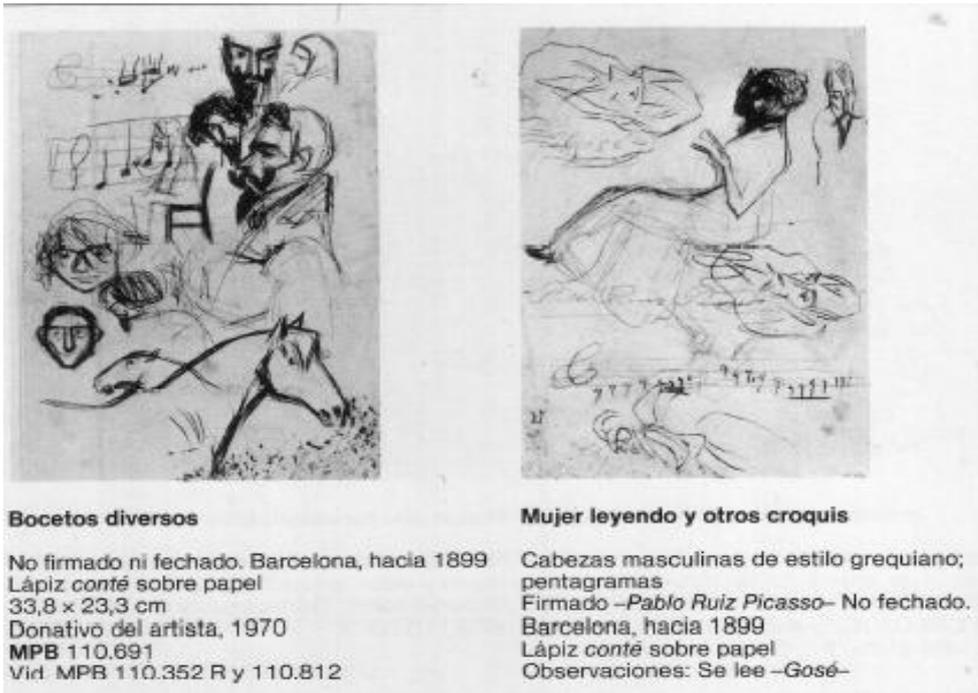
En cuanto a la edad, es un dato que no coincide con la afirmación anterior pues en la catalogación del Museo Picasso de Barcelona se fechan estos dibujos en 1893-1894, cuando Pablo tenía 12-13 años, pero ¿se trata de los mismos dibujos? La descripción

que hace F. Sopena del pentagrama al lado de los borriquillos nos da a entender que son los mismos dibujos. Ésta es la primera vez que se hacen públicos estos dibujos en ninguna investigación, pues en el libro *Picasso y la música* de F. Sopena no se reproducen.

La respuesta a la pregunta de si los dibujos son de Pablo o de Lola, la tenemos al observar dos aspectos: primero, la firma de Pablo Ruiz en su libro de Retórica y Poética que demuestra sus autoría como vemos en la foto de la página 46, y segundo, los dibujos de pentagramas y notas musicales que pinta Pablo siendo más mayor que nos dejan la prueba fehaciente de su autoría al observar también su firma al lado de la escritura musical.

Según F. Sopena (1982, p.48) :“(...) En éste como en otros casos, Picasso no sabía leer esas notas, pero igual que en las letras, rayas y notas, encuentran su equivalencia mental”. Una equivalencia mental que guardará en su memoria y se hará viva en los cuadros del cubismo donde plasmará partituras musicales y dibujará grafía musical.

A continuación comprobamos el progreso en la perfección de su escritura musical. Los dibujos anteriores simbolizan claramente unos ensayos iniciales de práctica musical, en un estadio de iniciación de los conocimientos musicales y de allí pasamos a unos dibujos en los que contemplamos mayor complejidad y mayor conocimiento. Se trata de la elaboración de figuras musicales más avanzadas como negras, corcheas y semicorcheas, incluso con puntillo. Esta diferencia en cinco o seis años de unos dibujos a otros nos demuestra que Picasso continuó con los estudios de música y con su práctica. No sabemos determinar si tuvo lugar en el mismo colegio o en el ámbito familiar, aunque ni en La Coruña ni en Barcelona se encontraba su abuelo, el músico aficionado. Pero quizás fue el padre quien asumió ese papel.



Los dibujos realizados en 1893-1894 están garabateados sobre un libro, lo más probable es que fuera en el colegio, y en cambio los dibujos de 1899 están realizados en hojas sueltas. En estos segundos dibujos, Picasso tenía 18 años.



No es fácil para una persona que no tenga conocimientos de música realizar estos pentagramas, con estas figuras de negras, corcheas y semicorcheas sueltas y juntas con la misma barra, e incluso con puntillo. Su clave de Sol no está dibujada de forma ortodoxa; pero no cabe duda de que con estos trazos musicales, Picasso conocía la música más de lo que confesaba.

Él decía que no le gustaba la música clásica, que le atraía más el cante jondo o los cantos populares, porque además de que le intrigaba más la problemática humana y social que veía en ellos, la música culta era un terreno que no dominaba y en el que no podía demostrar un nivel superior a los demás, pero sí tenía conocimientos básicos.



Adentrándonos en los inicios de la pintura de Picasso, desde sus primeros cuadros en Málaga donde se inicia precozmente a través de su padre, profesor de la escuela de Bellas Artes de Málaga, hasta los cuadros que pinta en La Coruña, ciudad a la que se traslada toda la familia en 1891, siempre retrata su círculo de personas cercanas como hará a lo largo de su vida. Sus dibujos retratan a sus padres y sus tíos, a sus hermanas en *Lola bordando y Conchita*, *Retrato de Ramón Pérez Costales* (amigo de la familia en La Coruña y mecenas de Pablo), *Interior de la casa de los Pérez Costales*, escenas de corridas de toros (su gran pasión que le acompañará en su vejez, asistiendo en Nantes a las corridas de toros), autorretrato, *Muchacha descalza*...En el verano de 1895 que pasaron en Málaga antes de irse a Barcelona, dejando para siempre La Coruña, sigue con temas en los que plasma su entorno como *Autorretrato con José Ramón* (amigo de la familia), *Estudio de desnudo de José Ramón*, bodegones clásicos (jarras, frutas, bandeja)...

Después de la muerte por difteria de su hermana Conchita de cuatro años en La Coruña, su padre al no resistir tal tristeza quiere cambiar de ciudad, a la que no se adaptó nunca,

y consigue permutar su cargo con D. Román Navarro, profesor de dibujo de La Llotja de Barcelona, ya que éste quería regresar a su ciudad natal.

La familia Ruiz Picasso llega a Barcelona el 21 de septiembre de 1895 después de unas vacaciones de verano en Málaga. Pinta durante su permanencia en Barcelona temas diversos como montañas del Parque de la Ciudadela de Barcelona, desnudos masculinos de su época de estudiante de Bellas Artes, *Retrato de Manuel Pallarés*, autorretratos, sus padres y su hermana en *Lola con una muñeca*, temas religiosos como *Primera Comunión*, escenas bélicas, toros, *Ciencia y Caridad...*

En Barcelona, se respiraba cierto avance económico, el barcelonés se sentía atraído por la ópera, por la pompa y ostentación con la que tenía que acudir al Liceo. La Barcelona del momento contaba con siete u ocho teatros, aparte del Gran Teatro del Liceo dedicado a la ópera, algún que otro cabaret y una plaza de toros, situada en la Barceloneta y hecha de madera. Es una época riquísima en inquietudes musicales: no se ha construido aún el Palau de la Música catalana, pero Lluís Millet funda en 1891 el *Orfeó catalá* y une al gran repertorio polifónico, el Renacimiento. Está Granados, Albéniz, se habla ya de Pau Casals, y para todos, la gran moda wagneriana. Ramón Casas, amigo de Picasso, era asiduo a los palcos del Liceo, fuente de su mejor clientela.

Esta es la *primera aparición de la guitarra*, que se asemeja mucho a los retratos de mujeres con guitarra que encontraremos en su época cubista. Como vemos es reflejo de una escena de calle que debió de captar su atención, siempre contemplando su alrededor con su mirada insaciable.



Croquis

Mujer tocando la guitarra
No firmado ni fechado. Barcelona, 1896
Lápiz conté y lápiz plomo sobre papel
10,5 x 7,5 cm
MPB 111.219

Aunque no es de extrañar, porque Picasso en la época que vivía en Málaga estaba rodeado de seis mujeres: la madre, la abuela materna, dos tías y sus dos hermanas. Si añadimos a la criada y a dos primas que solían unirse a los juegos infantiles, nos hacemos una idea de la presencia que tuvo el sexo femenino en su infancia.

Ya está presente en 1896, la mujer y la guitarra (dibujo anterior). Incluso antes del artículo que se edita en la revista *Arte Joven* en Madrid en 1901, titulado “La psicología de la guitarra” y antes que sus mujeres con guitarras o mandolinas inunden el cubismo que veremos más adelante.



Personaje femenino tocando el piano y otros croquis

Cabeza y varios estudios de las manos de la madre del artista, cosiendo; perfiles de caras femeninas
No firmado ni fechado (Barcelona, 1896)



Picasso siempre capta con fuerza todas las instantáneas que le suceden alrededor, como si ningún detalle se le pudiera escapar, con su retina no quiere perderse nada. Por lo tanto en su entorno contemplaría esta escena musical de 1896, dibujada en Barcelona.

En octubre de 1897 viaja a Madrid, estancia que prolongará hasta junio de 1898 al ser admitido como alumno en la Real Academia de San Fernando, pinta a sus amigos de Madrid como Bernareggi (pintor argentino), Hortensi Güell (escritor y crítico de arte), dibujos inspirados en obras velazqueñas, *Reyerta callejera*, *Corrida de toros*, *Pareja en el parque del Retiro*... Durante su primera estancia en Madrid, no se movió en realidad del popular barrio madrileño de Lavapiés. La cantidad de esbozos hacen pensar en experiencias vividas que le impresionarían. Frecuentaba el café El Prado y el café Numancia.

Durante este periodo dibuja un carboncillo sobre papel 29 x 21 cm., titulado *Bailaoras flamencas* hecho en Madrid en 1898, donde encontramos otra vez a la guitarra. En el dibujo vemos al fondo junto a las cantaoras un gitano con su guitarra, siendo un mero detalle descriptivo del momento del espectáculo flamenco, nada que ver con lo ocurrirá después. Siempre son miradas que captan su realidad, imágenes que traduce al papel.



La pasión por el flamenco que profesará siempre está unida a su infancia, nacido el 25 de octubre de 1881 en Málaga, conforme crecía fue cambiando los barrios prósperos por las chabolas. A los pies de la Alcazaba estaban las chabolas de “Chupa y Tira” donde mendigos y gitanos se sentaban al sol para despiojarse y los niños correteaban desnudos hasta cumplir los doce años, eran gente muy pobre. La afición al cante jondo se inició en “Chupa y Tira”, pero eso no fue lo único que le enseñaron los gitanos, sin que su familia lo supiera aprendió a fumar y a bailar flamenco de forma rudimentaria, así se lo contó Picasso a Jaime Sabartés.

Picasso siempre cercano a los barrios marginales de la España de finales de siglo, de los mendigos, de los gitanos, de sus cantos, de los rasgueos de sus guitarras y de la pasión andaluza por los toros.

En 1899 recurre a dibujar escenas flamencas antes de ir por primera vez a París en 1900, empujado por Ricard Canals que acababa de volver de París. A finales de siglo los temas españoles en pintura, literatura y música estaban de moda, “el españolismo” tenía una gran aceptación en Francia. Y también cuando regresó de ese primer viaje, en las Navidades de 1900, estando en Málaga plasmó escenas de bailaoras españolas, gitanos y escenas de viejos locales. Su atmósfera era la misma de la que nacía el cante jondo.



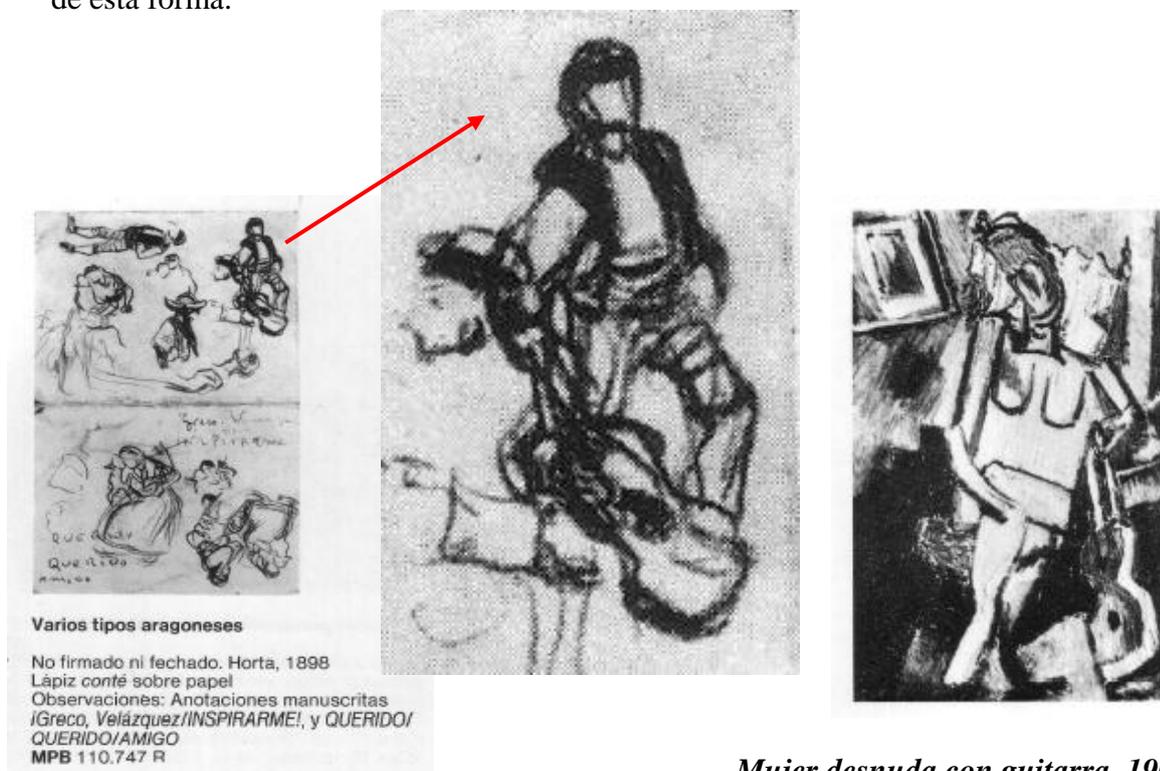
Nº 11, pág. 11

Cuaderno nº 11 (cuaderno forrado de papel, con la cubierta muy gastada y carcomida) 1897/1898, 13 x 22 cm, dibujo a tinta marrón.

Como contemplamos otra vez: la escena del guitarrista rasgando las cuerdas, en la calle, en un local, en la penumbra de la noche o en el atardecer...con el sentir profundo de unos sentimientos que quiere plasmar en el papel. Es un anticipo de esta atmósfera que intentará plasmar con otra técnica, con el cubismo, pero con la misma intención de captar ese gesto, esas notas en el aire y ese suspiro musical.

Picasso enferma de escarlatina en Madrid y vuelve a Barcelona, viaja con la familia de su amigo barcelonés Manuel Pallarés a Horta de Ebro (Tarragona) en el verano de 1898 para poder curarse en el sano aire de la montaña. Allí permanece hasta febrero de 1899 y pinta paisajes de esa región, las casas, la plaza mayor de Horta, *Costumbres aragonesas*, *Procesión a la Ermita de San Salvador*...sigue plasmando todo lo que sus ojos profundos observan.

También pinta durante su estancia en Horta un muchacho con una guitarra en la mano derecha dejada caer apoyada en el suelo. Esta colocación de la guitarra sólo la encontramos aquí y en un cuadro inacabado de principios de 1909 *Mujer desnuda con guitarra* del cubismo temprano, donde la mujer coge la guitarra de una forma similar, sólo con la mano izquierda, después de estas dos ocasiones nunca más dibuja la guitarra de esta forma.



Mujer desnuda con guitarra, 1909

(pg. 156 de esta tesis)

Este contacto con el medio rural, origina en Picasso una sensación de libertad que se manifiesta con una mayor libertad de la pincelada en sus apuntes y en el trazo lineal; a la vez que un cambio en la temática de sus composiciones. La continua observación del entorno y el intento de captar el instante es la actividad que despliega el joven Picasso a principios de 1899.

Regresa a Barcelona en febrero de 1899, frecuentando el café de artistas e intelectuales llamado *Els Quatre Gats*, motivado por el ansia de introducirse en los ambientes intelectuales de las últimas tendencias y de las vanguardias que imperaban en la Barcelona modernista. Sus amigos siguen siendo motivo de muchos retratos: Junyer-Vidal, Nonell, Suñer, Casagemas, los hermanos Soto y el poeta Sabartés.

La siguiente referencia a un instrumentista la encontramos en su época tenebrista de la primavera de 1899, dibujos realizados en Barcelona donde pinta varias escenas con personas moribundas en el lecho de muerte. El terror a la enfermedad y a la muerte será una constante en su vida: ya sea por la agonía de su hermana Conchita que muere en La Coruña, esperando el suero de la difteria que llega un día después de su muerte, o por su amigo de Madrid Hortensi Güell i Güell que afectado por el mal que se daba en aquella época “la melancolía de fin de siglo” se suicidó en Salou en 1899, o por la muerte por tuberculosis de una joven cantante, amante de uno de sus amigos, quizás recordándole al personaje de Mimí en la *Bohème* de Puccini que en esos años se escenificaba en Barcelona, la primera representación de dicha ópera fue en 1898. Y la muerte le marcaría poco después con la tremenda pérdida de su amigo Casagemas que se suicida por amor en París, en 1901.



En el dibujo
muerte con

Lecho de
violinista,

lápiz conté sobre papel, de 16,1 x 24,8 cm., Barcelona 1899-1900, vemos a una muchacha en el lecho de muerte acompañada a su lado derecho por una figura tocando el violín. Es muy similar a otro dibujo titulado *El beso de la muerte*, también lápiz conté sobre papel, 15,9 x 24,3 cm. con la misma escena, con la misma figura al lado derecho de la joven pero sin el violín y añadiendo una figura más, una persona sollozando a los pies del lecho.

John Richardson (1997a, p.123) compara este dibujo en su simbología con *Autorretrato con el muerto* de Arnold Böcklin (Basilea 1827- San Domenico di Fiesole 1901), pintor suizo simbolista encontrando en su pintura muchos motivos oníricos y alegóricos. En este cuadro fechado en 1872 aparece un esqueleto sonriente mirando por encima del hombro del artista y tocando un violín, lo pintó durante su estancia en Múnich, ciudad en la que vivió unos años desde 1871, envuelto en una intensa actividad creativa.



Picasso se introduciría en el simbolismo durante su estancia en Madrid en 1897-1898, donde en vez de centrarse en los ejercicios académicos, se empapó de las últimas tendencias a través de los jóvenes artistas de Madrid y Barcelona, como su amigo Hortensi Güell i Güell, tres años mayor que Picasso y nacido en Reus. H. Güell se consideraba un intelectual, escribía críticas de arte y su curiosidad en materia literaria y artística era infinita, y seguro que tuvo informado a Picasso sobre el simbolismo, el neoimpresionismo, el modernismo, el Jugendstil y otros movimientos artísticos extranjeros.

También la obra de Munch era conocida en Barcelona, al igual que las tendencias artísticas y literarias venidas del norte de Europa, tan difundidas entre algunos modernistas. La presencia del noruego Edward Munch es muy ostensible en varias ilustraciones y dibujos realizados durante este período. Artistas europeos que eran atraídos por el tema de *La muerte y La doncella*, un motivo apropiado para el ocaso y agonía del viejo siglo. Ideas que Picasso plasmaría después en sus cuadros, como en 1899 con la imagen del violinista en el lecho de muerte.

No podía dejar de plasmar la calle, la pobreza y aquellas escenas que se grababan en su memoria, como siempre hizo Picasso. De estos dibujos hay que destacar la gran cantidad de violinistas callejeros que dibujó en esta época. La visión del viejo guitarrista mendigo y ciego en la calle, unida al asombro de ver ejecutar las piezas de forma notable por el violinista callejero, la música plañidera de ese violín y cómo captaría la amargura de esas vidas de miseria.

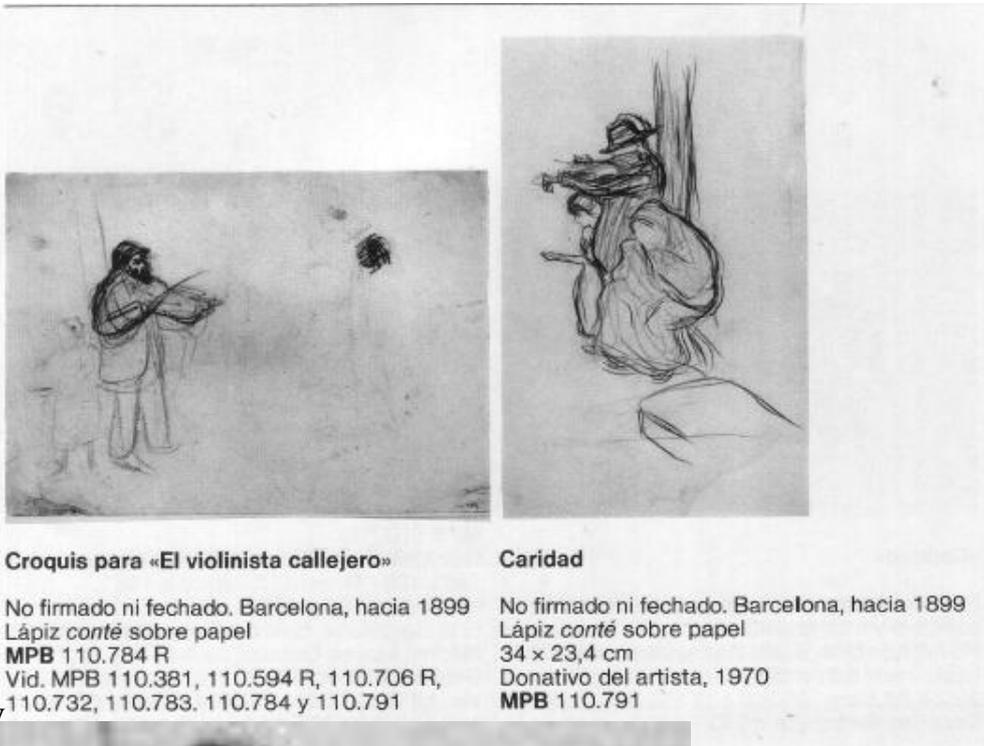
**Ciego tocando el violín,
Barcelona, 1899.**



Ciego, tocando el violín

Está superpuesto a una figura de espaldas
No firmado ni fechado. Barcelona, hacia 1899
Lápiz conté sobre papel
MPB 110.706 R

**Caridad,
Violinista mendigando
Barcelona, 1899.**



Croquis para «El violinista callejero»

No firmado ni fechado. Barcelona, hacia 1899
Lápiz *conté* sobre papel
MPB 110.784 R
Vid. MPB 110.381, 110.594 R, 110.706 R,
110.732, 110.783, 110.784 y 110.791

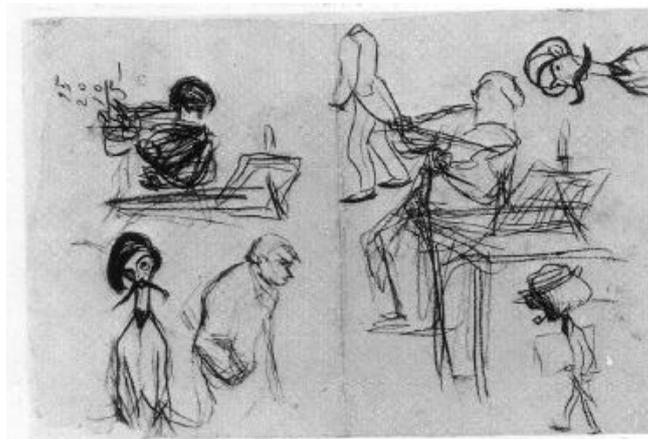
Caridad

No firmado ni fechado. Barcelona, hacia 1899
Lápiz *conté* sobre papel
34 x 23,4 cm
Donativo del artista, 1970
MPB 110.791



Violinista callejero, Barcelona 1899.

Brazo con el arco del violín.



Violinista y otros croquis

No firmado ni fechado. Barcelona, hacia 1899
Lápiz *conté* sobre papel
Donativo del artista, 1970
MPB 110.583 R

Brazo en sucesión de movimientos rápidos del arco.

**En este dibujo,
con esos movimientos,
transmite el momento
de la ejecución
de una pieza musical,
a velocidad rápida.**





Croquis diversos

Violinista; busto de mujer; mano; cuatro barrenderos
No firmado ni fechado. Barcelona, hacia 1899
Lápiz *conté* sobre papel MPB 110.594 R
Vid. MPB 110.381, 110.706 R, 110.732, 110.783, 110.784, 110.784 R y 110.791



**Caridad, Violinista mendigando,
Barcelona, 1899.**



«Caridad»

Hombre dando una limosna a un violinista callejero y a su familia
No firmado ni fechado. Barcelona, hacia 1899
Lápiz *conté* sobre papel
23,2 x 33,8 cm
Donativo del artista, 1970

En este dibujo vemos
más nítidamente
la colocación de
la mano izquierda sobre
el mástil del violín.



El violinista callejero

Firmado *PR.Picasso* en el ángulo inferior izquierdo. No fechado. Barcelona, hacia 1899
Lápiz *conté* y acuarela sobre papel
23,6 x 33,6 cm
Donativo del artista, 1970

**Caricatura de
un violinista fracasado,
Barcelona 1899/1900.**



Caricatura de violinista

Firmado en el ángulo superior izquierdo -*P.R.P.*-. No fechado. Barcelona, 1899-1900
Lápiz *conté* sobre papel
22,7 x 16,8 cm
Donativo del artista, 1970
MPB 110.325

Estos dibujos reflejan su “visualidad” atrapada en el papel, una lucha por plasmar esa intimidad que el músico de la calle le entreabre, desgajando su miseria con la melodía y el sonido del violín. El violín encarna en estos dibujos la misma esencia del flamenco que tanto le gustaba, y convierte su lamento, su quejido en papel.

No podemos imaginar a Picasso asistiendo al teatro, ya que su espectáculo favorito es el de la calle. La música que ha rodeado a Picasso y que tiene su eco a través de los cuadros y dibujos es la de los cafés o cabarets, o la de la calle con el rasgueo de la guitarra o el desgarró melódico del violín. Como vemos en sus dibujos, el violín es inseparable de la calle en aquellos tiempos. La calle y el café estaban llenos de música: aún sin la aparición del ruido del automóvil, la calle no se concibe sin organillos, violinistas y guitarristas casi siempre mendigos, presentes en *La Bohème* de Puccini, pero no menos en la zarzuela y en el sainete.

Al igual que el Verismo, que se admiraba en esa época en los teatros de ópera, lo que más le atraía a Picasso eran los tristes, los desheredados, la miseria, el fracaso en miles formas, los seres que sufren, que se debaten por vivir...El café era la primera y casi obligada salida para el instrumentista joven: el pianista Albéniz, el violonchelista Casals y el violinista Arbos empezaron así.

Y esa música, como veremos después en sus cuadros cubistas del c.sintético con las palabras “Ma Jolie”, sí que infla su corazón. Con la inscripción de estas letras volverá a plasmar su preferencia por la música ligera, por la melodía popular de un cantante famoso de cabaret. Conviene apreciar la influencia de la llamada música ligera, ya que refleja una época determinada y tiene una directa proyección sobre las maneras de amar ocupando su espacio en el corazón de la memoria sentimental.

Durante el periodo de 1897 hasta su primer viaje a París en 1900, se empapó durante sus estancias en Barcelona de las ideas de un grupo modernista del que formaban parte Ramón Casas y Miguel Utrillo, cuyo líder era Santiago Rusiñol, dinámico empresario que convirtió una hermosa villa gótica en Sitges, llamada “Cau Ferrat” (Guarida de Hierro), en centro de actividades artísticas, musicales y teatrales.

Organizaban las llamadas “Festas Modernistas”, donde se escuchaban músicas de gusto europeo, César Franck fue una de las joyas musicales que se escucharon con gran éxito en estas fiestas modernistas. Rusiñol organizó en Sitges en 1895, no sólo la famosa procesión con cuadros del Greco, también un homenaje conjunto al escritor belga Maurice Maeterlinck, al compositor francés César Frank y al pintor Jaime Morera, retratado por Picasso.

En la época que vivió Picasso en Barcelona, la taberna “Els Quatre Gats” que abrió sus puertas desde el 12 de junio de 1897 hasta julio de 1903 fue su centro de reunión con los artistas catalanes, modernistas interesados en el simbolismo y en cuyo círculo entró en contacto con las últimas tendencias literarias, filosóficas y musicales. Asimismo la obra de Nietzsche es bien conocida por los intelectuales de finales de siglo, prueba de ello son las traducciones de ambos filósofos que aparecen frecuentemente en las revistas más avanzadas, como “Pèl i ploma”, “Catalunya artística” y “Joventut”.

En “Els Quatre Gats” también organizaban veladas de música contemporánea, incluyendo recitales de los pianistas Albéniz y Granados, y reuniones de una activa Sociedad Wagneriana. Sería conocedor también de la música de Erik Satie a través de Miguel Utrillo que vivió en París en la década de los ochenta. Utrillo en esa época frecuentaba “Le Chat Noir” un cabaret donde Erik Satie tocaba el piano, el famoso pianista y compositor fue quien presentó a su entonces amante la modelo Suzanne Valadon a Utrillo, iniciando ambos un apasionado romance. La amistad de la modelo con Toulouse-Lautrec, y a través de éste con Degas introdujo a Utrillo en el círculo de estos pintores, por lo que al regresar a Barcelona en los noventa los artistas catalanes, entre ellos Picasso, lo veían como ejemplo de la sofisticación parisina.

De estas corrientes musicales y pictóricas Picasso era testigo. Una puerta abierta a las últimas tendencias, un ambiente musical e intelectual distinto al que encontrábamos en el resto de España. Motivado por esas inquietudes Picasso **viaja a París en tres ocasiones, en estancias de varios meses en 1900, 1901 y 1902, hasta que se instala definitivamente en París en 1904**, aunque regresa en ocasiones a Barcelona y a Madrid en 1901.

Con 18 años su tela "Los Últimos Momentos" fue elegida para representar a España en la exposición decenal de la Exposición Universal de 1900. Esa fue la causa de su primer viaje a París en el otoño de ese mismo año. Cuando regresa, en mayo de 1901, trabaja sin descanso para su primera exposición en la sala Vollard de París, en junio. Allí exhibió más de 60 cuadros de un post-impresionismo.

Encontramos en los dibujos y pinturas de esos años cómo la mirada de Picasso en París cambia, ya que absorbe todo lo que le rodea. De sus viajes a París la novedad es el paisaje de la ciudad, tan diferente de lo que encuentra en España. Se nota en sus lienzos que la represión que encontraba en España no existe en la capital parisina, todo el pudor que se imponía en las costumbres españolas no dejaba rienda suelta a la libertad sexual que encontraba en las calles de París, reflejó en sus dibujos a esas parejas abrazándose en público, esos besos y caricias que eran impensables ver en su tierra. La ciudad rendía homenaje a los amantes. Siguió pintando a sus amigos catalanes que le acompañan en París, escenas de bailes y bailarinas, escenas de la miseria humana, escenas eróticas, desnudos femeninos, autorretratos...

Después de su primera visita a París que dura unos meses, en el otoño de 1900, y después de pasar las navidades en Málaga junto a su inseparable amigo Carles Casagemas (en cuya estancia no obtuvo una actitud muy tolerante de su familia), emprende viaje a Madrid la mañana del 28 de enero de 1901. En Madrid se une a Francisco de Asís Soler, un joven escritor catalán que había conocido en Barcelona y que había dirigido literariamente, como indica J. Herrera (1997, p. 23), los primeros números de la revista *Luz* -la primera revista modernista editada en Barcelona- y que se encuentra en la capital ejerciendo como representante de un invento ortopédico muy de la época, el "cinturón eléctrico Galvani" patentado por su padre y que curaba todas las enfermedades imaginables e inimaginables. Juntos inician el proyecto de una revista que se titulará *Arte Joven*, con la intención de acercar el espíritu modernista catalán a Madrid. Soler fue el director literario y Picasso el director artístico.

Y a través de Francisco de Asís Soler, Picasso estaría al corriente del ambiente musical de Madrid, que como recoge J. Herrera (1997, p. 123) era conocedor del mismo: (...)*incluso Soler en una crítica sobre el estreno en el Teatro Real del Sigfrido de Wagner arremete contra el público que presume de ser modernista y que al mismo*

tiempo aplaude las zarzuelas de Bretón o cualquier chotis indecente y, sin embargo, silba a Vincent d'Indy uno de los más eminentes músicos modernos.

Como nos cuenta J. Palau i Fabré (1980, p. 216), Picasso nunca llegó a pasar tanto frío como en aquel invierno. El hecho de haber firmado contrato por un año hace pensar, como afirma J. Sabartés, que su primera intención al llegar a Madrid era instalarse allí por mucho tiempo. En compañía de Francisco de Asís Soler, Picasso recorre tabernas y cafés, donde toma apuntes, y se sumerge en nuevos ambientes y nuevas gentes.

El día 10 de Marzo de 1901 sale a la calle el primer número de la revista *Arte Joven*, siendo Picasso su director artístico, es el número preliminar y su precio es de 5 céntimos. En él se comunica que la revista saldrá los domingos, pero una nota final nos advierte que el número siguiente no saldrá hasta el domingo 31 de marzo. El editorial que quiere ser combativo, dice entre otras cosas: "Hacer un periódico con sinceridad es cosa que parece en nuestros días imposible. Pues bien, *Arte Joven* será un periódico sincero. (...) Virgilio, Homero, Dante, Goethe, Velázquez, Rubens, El Greco, Mozart, Beethoven, Wagner... éstos son los jóvenes eternos... (...) A vosotros, jóvenes entusiastas, va dedicado este periódico, para vosotros ha sido creado y de vosotros espera nutrirse. (...) Venid, pues, a la lucha, que nuestro será el triunfo si con fe peleamos. Venid y no olvidamos que *luchar es vencer*".

El dinero para la aventura de la revista *Arte Joven* salió del invento del cinturón eléctrico. El primer número se imprime en la Tripolitia de J. Corrales, Montserrat, 10 y en papel bastante grueso. Los tres números restantes (2, 3 y 4) salen de la imprenta de Antonio Marzo, calle de las Pozas, 12 y en papel más fino. Si el precio del primero es de 5 céntimos, el de los otros es de 15 céntimos. Todo esto parece indicar ya una gran inexperiencia, y el cambio de imprenta, las primeras dificultades económicas.

Picasso, como siempre, sabe captar con su mirada la esencia del deambular del fin de siglo, al igual que Baroja, Unamuno y Valle-Inclán. La crisis general de un país, dentro de una crisis europea que alcanza su mejor expresión en los escritores del 98, con los cuales contactará Picasso en las tertulias durante su estancia a Madrid. Una visión sensible con gran pesimismo y consciente de la situación real de España.

Así Picasso se encuentra con un núcleo activista bastante sólido en el que predominan los noventa y ochistas, pero en el que también se encuentran Rubén Darío, unos primerísimos Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y la figura intelectual y ya prestigiosa (acaba de ser nombrado rector de Salamanca) de Unamuno. Como recoge J. Herrera (1997) el café era gabinete de trabajo de los escritores y taller de los dibujantes. Desde las dos de la tarde hasta las horas de la madrugada iban de un café a otro, y asomaban de vez en cuando por la redacción de algún periódico para colocar artículos y versos.

Iban a las librerías de lance a liquidar restos de edición, ejemplares de libros regalados, a los que ni siquiera se arrancaba la dedicatoria escrita en la primera hoja. En cuanto reunían unas pesetillas acudían al café a charlar y a discutir, sin importarles el futuro. No había porvenir que se extendiera más allá de una semana. “(...) Nos llamaban en tono despectivo "modernista", deseábamos realizar algo imposible o cuando menos muy difícil: adelantarnos a nuestra época o retroceder a la pasada” (Herrera, 1997, p. 25).

Frecuentaba el Museo del Prado, el recién creado Museo de Arte Moderno, la Academia de Bellas Artes y el Ateneo. Su amigo Bernareggi decía: (...) *recuerdo que, en el Museo del Prado, porque copiaba con Picasso al Greco los condiscípulos se escandalizaban y nos llamaban modernistas.* (Picasso: Dibujos 1899-1917, 1989, p.17).

Y el ambiente intelectual que imperaba en *Els Quatre Gats* en Barcelona donde las tertulias estaban dominadas por el espíritu nórdico del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, del compositor alemán Richard Wagner, del escritor y sociólogo británico John Ruskin, de los filósofos alemanes Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, del poeta francés Verhaeren y de los poetas simbolistas, si bien a ambos grupos les unía la fascinación por París y la cultura francesa en general. También escuchará hablar a sus amigos o verá reflejado en alguno de ellos el esbozo del "superhombre" de "Zaratrusta" de F. Nietzsche. Y la proximidad en el cultivo del “yo” que vemos en la obra de Picasso, como nos demuestra su autorretrato de “Yo Picasso” (París, 1901) son una tendencia de época que tiene a F. Nietzsche como centro.

La revista picassiana *Arte Joven* puede ser considerada como una imitación en todos los órdenes de la revista catalana *Pel & Ploma*, como indica J.Herrera (1997, p. 30, 31). Era continuadora de la tradición modernista iniciada por la muniuesa *Jugend* (1896) y la también catalana *4 Gats* (1898), su antecedente inmediato. *Pel & Ploma* fue fundada en 1899 por Ramón Casas, responsable del área artística, y Miquel Utrillo, encargado de la parte literaria, ya en 1901 estaba perfectamente consolidada a nivel europeo. Soler y Picasso comienzan por copiar la misma estructura directiva que el tándem Utrillo-Casas: el primero será director literario y el segundo, artístico. Si desde el punto de vista físico hay práctica coincidencia en los formatos (386 x 279 mm, la madrileña y 375 x 257 la catalana), también lo hay en el número de páginas (cuadernillos de cuatro hojas), en la maquetación a dos columnas y en la periodicidad quincenal. Sin embargo, la catalana -además de estar en su mayor parte escrita en esta lengua- es más avanzada (lo que equivale en estos momentos a decir "modernista").

La revista madrileña en su número preliminar del 10 de marzo, se imprime con un papel muy similar al de *Pel & Ploma* y la maqueta de la portada es casi idéntica. En su número 1 del 31 de marzo, al cambiar de imprenta, se cambia a un papel peor y más fino, se introduce una cabecera con el título dibujado por Picasso donde se ve a una mujer con sombrero leyendo la misma revista, y se acompaña en la portada con el sumario de cada número. Respecto al color, sólo hay dos ilustraciones en verde y blanco (el de la cabecera y el retrato de Rusiñol), aparecidas ambas en el número 1; el resto son en blanco y negro. Todos estos elementos hacen que su precio sea de 15 céntimos frente a los 25 de *Pel & Ploma* por aquellas mismas fechas, y que su aspecto general sea más pobre, abigarrado y sobrio que el de la catalana.

La revista, nacida con pretensiones de salir todos los domingos, ya a partir del segundo, el 15 de abril, se anuncia como quincenal. El tercero saldrá ya un 3 de mayo, y el cuarto y último casi un mes después, el primero de junio. Tales problemas, normales en toda publicación artístico-literaria juvenil, aparte de ser expresión de evidentes dificultades económicas, reflejaban también las propias dudas de Picasso acerca de la revista y una pérdida progresiva de interés por ella. Nada más dejar preparado el último número vuelve a Barcelona y dar por finalizado -y fracasado- su intento por conquistar la capital.

Fue en Madrid, a mediados de febrero de 1901, donde Picasso recibió la noticia del suicidio de su amigo inseparable Carlos Casagemas. Por el amor no correspondido de Germaine, se presenta en un café delante de sus amigos dispuesto a matarla, y después de un disparo fallido se suicida. Sería una vez de nuevo en París cuando de veras pareció resentirse del impacto emocional de tan trágica noticia.

En el número 2 de la revista, en el mes de Abril después de la noticia del suicidio de C. Casagemas, aparece un artículo titulado *Psicología de la guitarra*, firmado por Nicolás María López (un escritor costumbrista de la época) donde unas relevantes reflexiones describen la analogía entre mujer y guitarra que será una de las constantes simbólicas del arte de Picasso, y que en última instancia nos ayudará a entender con mayor precisión su concepto de mujer. A pesar de estar firmado por Nicolás M. López en esas líneas vemos reflejada sin ninguna duda toda la concepción femenina de las instrumentistas que veremos después en el cubismo, ¿sería Picasso como director artístico instigador del artículo?

Pero antes Cirici-Pellicer (1946, p. 81) nos ilustra con este comentario: (...) *es decir: existe un objeto producido por la industria humana y destinado a dar sonora expresión a los sentimientos del alma que por una de aquellas misteriosas correspondencias de la morfología, que sólo pueden presentarse en los seres vivos, toma formas parecidas a las de los seres depositarios del manantial del sentimiento y en cuyo seno se produce el milagro de la renovación de la vida. ¿La idea nació en la mente de Nicolás María López o le fue sugerida por Picasso? Lo cierto es que si el citado artículo veía la luz el 15 de abril de 1901, el 10 de marzo anterior había publicado Pablo un dibujo de interés enorme, trazado con muy pocas líneas, en el cual se establecía gráficamente un paralelo de formas entre una mujer tocando las castañuelas y una guitarra que descansaba a su lado, apoyada en una silla. Y el parangón se había acentuado expresamente hasta los límites de lo caricaturesco. "Las Madres" de Goethe quedaban reducidas a una simple geometría: he aquí el significado esotérico de la guitarra, símbolo nacido a la vida de la mitología moderna el 10 de marzo de 1901. Esta primeriza epifanía echa por el suelo la teoría reinante de que el tema de la guitarra-tan frecuente en el momento del cubismo- había sido una invención de Matisse en 1908.*



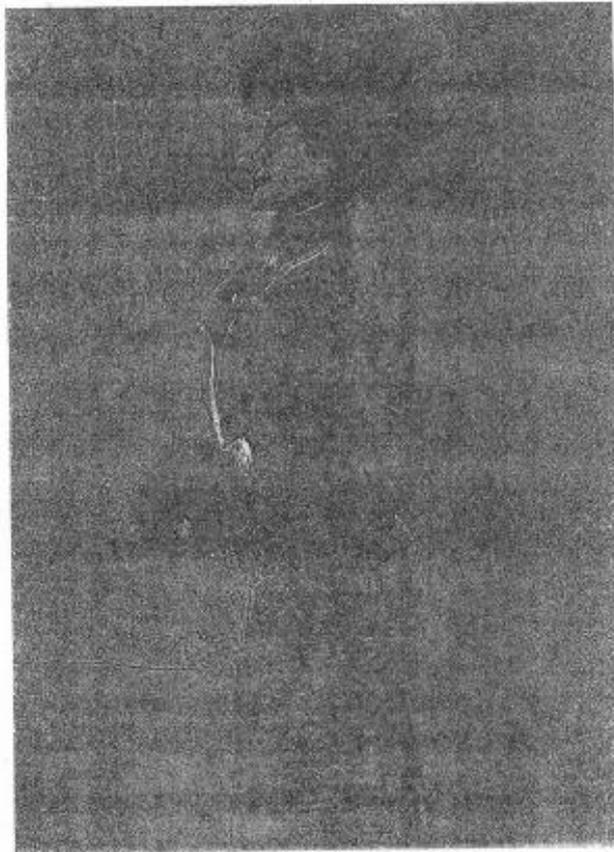
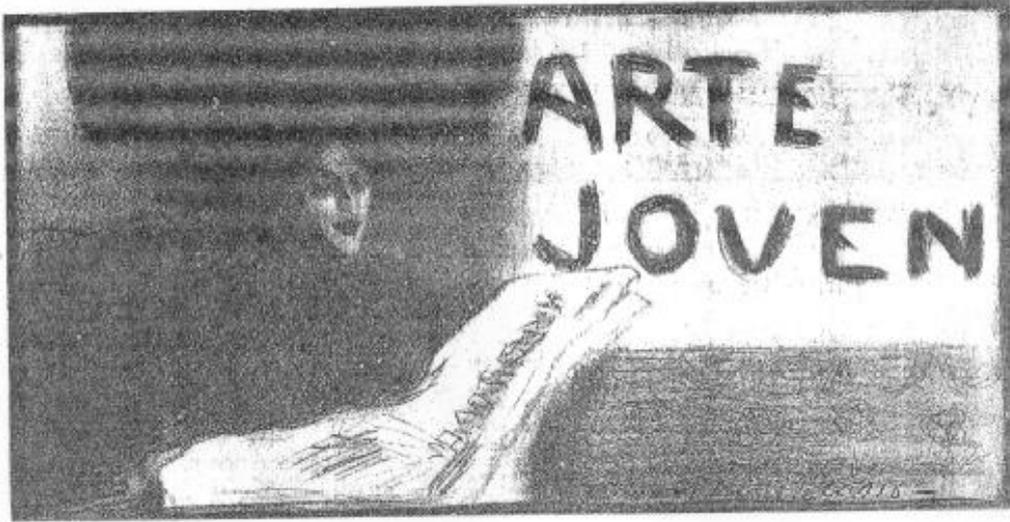
MUJER Y GUITARRA
Dibujo publicado en «Arte Joven»

Según Alexandre Cirici-Pellicer sería el primer paralelismo de la guitarra con la figura de la mujer, y la razón de que el artículo refleje el espíritu picassiano, aunque en 1896 (en la página 52 de la tesis) ya hemos encontrado la primera aparición de la figura de la mujer con la guitarra. Vamos a conocer el artículo publicado en la revista *Arte Joven* que reproducimos a continuación del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional en Madrid:

Número 2.

Madrid 15 de Abril de 1901.

15 céntimos.



Arte Joven.

copas blancas de niebla alrededor de los grupos de árboles, tejido tenue como el de los capullos que las orugas tejen en la maleza. Largos cintos de bruma van uniéndose, formando un incesante mar inmóvil en que las copas negras de los árboles sobresalen como vocas aisladas.

El río marcan invisible.
Oyase la canción de los labradores que vuelven del trabajo, el concierto del ganado, y las notas melancólicas de los sapos se suspenden desde lejos.

Los campanas tañen el Ángelus, y aquellos sonidos ruidan solemnemente, taciturnos, sobre la niebla hasta perderse en las montañas poñadas con negro sobre el cielo azulado.

Juan GUALBERTO NESEI.

Psicología de la guitarra.

Cuando una mano inteligente toca sus cuerdas brillantes, la guitarra no es un instrumento; es una enjueca íntima, que armoniza las misteriosas armanas del corazón. Es algo que sufre, que siente, que llora y que canta; sus cuerdas luminosas lanzan chispas de pasión, de locas alegrías nocturnas, de penas hondísimas, de fallacerosos e ilegibles.

La psicología de la guitarra es la psicología del alma popular. De esas almas toscas que crezan la vida en la geminatura; que reñen y lloran sin discernir bien por qué lloran ni por qué lloran; que sienten el amor de la patria como una turbación deliciosa, que imita a vender la sangre por algo indefinible; que odian y aman con la ferocidad del instinto; que lloran a sus madres con una queja inabarcable, con pena candente y resignada, que nunca se disipa... Almas en que el sentimiento se desarrolla espontáneamente, con colores deslumbrantes, con formas brutales, en tanto que la inteligencia, como electricidad estática, circula adormecida. Almas que no ven del mundo más que las altas castañas; pero las castañas armonicas, las ilusas madres, que en los obscuros sonos, en las trayectorias misteriosas del corazón al cerebro se desgazan, adquiriendo ruidos caprichosos y desproporcionados...

La guitarra es un símbolo del alma popular y un símbolo del

sentimiento. Tal vez por eso tiene la figura de una mujer. La guitarra es femenina, gramatical y psicológicamente.

Si claviera es la cabeza, como la de la mujer adornada con lunas azules ó rojas, que, recios y oscilantes, semejan los rebotes ó silenciosos saltos de las ondas; su nariz es el erguido cuello, recilmeo como el de la Venus de Milo; los trastes son enlares de poeta y aljofar (porque es usónica), y la caja tiene la curva arrogante de los hombros, la magia de las cadenas...

Sus seis cuerdas me deldan llamarse prima, segunda, tercera, etc. Son seis registros que expresan sentimientos del alma. Esta seis registros podrían ser:

- Risa.
- Súplica amorosa.
- Besos.
- Suspiros.
- Odio y celos.
- Llanto.

Como la mujer, la guitarra también se aproxima con facilidad. Cae en manos del niño y acompaña toda sus sueños infantiles de la orgía; se cubre, y sus notas, toscas y desahucadas, sueñan con la pesadez de la boerachera.

A veces, en medio de la depravación de sus falsetas rufanescas, vibra en sus cuerdas un quejido sincero, una nostalgia delicada, un jay! desgarrador, ó una explosión de llanto, como si lamentara la triste suerte que la llevó á cantar los amargos delicias de la carne.

Como la mujer, es caprichosa y difícil. Se rebela al principio y luego se somete como esclava, y es prodiga en arreos. Reviste jugando, desafía con frecuencia para interesar más, y cuando ya desengaña, mira al cuello del que la toca y le abraza con ruidales de amorosa.

En tel y cartoon con el amante, es una olvidada pronto, y tiene todas las ingratitudes y perfidias del corazón femenino.

Siente todas las tiranías y cuando ya está vieja, cuando no puede cantar alegrías, si alguien amosa, va á las manos del pobre ciego y pide limosna por él.

NICOLAS MARIA LOPEZ.



Psicología de la guitarra

Cuando una mano inteligente roza sus cuerdas brillantes, la guitarra no es un instrumento; es una orquesta íntima, que murmura las misteriosas armonías del corazón. Es algo que sufre, que siente, que llora y que canta; sus cuerdas luminosas lanzan chispas de pasión, de locas alegrías sin nombre, de penas hondísimas, desfallecedoras e ilegibles.

La psicología de la guitarra es la psicología del alma popular. De esas almas toscas que cruzan la vida en la penumbra; que ríen y lloran sin discernir bien por qué ríen ni por qué lloran; que sienten el amor de la patria como una turbación deliciosa, que incita a verter la sangre por algo indefinible; que odian y aman con la fiereza del instinto; que lloran a sus madres con una queja inacabada, con pena candente y resignada, que nunca se disipa.

Almas en que el sentimiento se desarrolla espontáneamente, con colores deslumbrantes, con formas brutales, en tanto que la inteligencia, como electricidad estática, circula adormecida.

Almas que no ven del mundo ideal más que las altas cumbres; pero las más hermosas, las ideas madres, que en los oscuros senos, en las trayectorias misteriosas del corazón al cerebro se desfiguran, adquiriendo contornos caprichosos y desproporcionados.

La guitarra es un símbolo del alma popular y un símbolo del sentimiento. Tal vez por eso tiene la figura de una mujer. La guitarra es femenina, gramatical y psicológicamente.

Su clavijero es la cabeza, como la de la mujer adornada con lazos azules o rojos, que sueltos y ondulantes, semejan los rubios u oscuros cabellos de ilusionadoras guedejas; su mástil es el erguido cuello, rectilíneo como el de la Venus de Milo; los trastes son collares de perlas y aljófara (porque es morisca), y la caja tiene la curva arrogante de los hombros, la mágica de las caderas...

Sus seis cuerdas no debían llamarse prima, segunda, tercera, etc. Son seis registros que expresan sentimientos del alma.

Esos seis registros podrían ser:

Risa

Súplica amorosa.

Besos.

Suspiros.

Odio y celos.

Llanto.

Como la mujer, la guitarra también se prostituye con facilidad. Cae en manos del vicio y acompaña loca los sucios cantares de la orgia; se embriaga, y sus notas, roncas y desafinadas, suenan con la pesadez de la borrachera.

A veces, en medio de la depravación de sus falsetas rufianescas, vibra en sus cuerdas un quejido sincero, una nostalgia delicada, un ¡ay! desgarrador, o una explosión de llanto, como si lamentara la triste suerte que la llevó a corear los amargos deleites de la carne.

Como la mujer, es caprichosa y difícil. Se rebela al principio y luego se somete como esclava, y es pródiga en arrullos. Resiste jugando, desafina con frecuencia para interesar más y cuando ya desespera, salta al cuello del que la pulsa y le abraza con raudales de armonía.

Es fiel y cariñosa con el constante: se hace olvidar pronto, y tiene todas las ingratitudes y perfidias del corazón femenino.

Siente todas las ternuras, y cuando ya está vieja, cuando no puede cantar alegrías, ni suspirar amores, va a las manos del pobre ciego y pide limosna por él...

Nicolás María López

La lectura de este artículo nos abrumba, retrata a la mujer como un objeto de vicio, de pasión, de prostitución, poco inteligente, caprichosa, ingrata y sentimental, como lamentando su destino, pero al final un objeto. Una imagen de la mujer que no debemos perder nunca de vista al contemplar y analizar la obra de Picasso.

Según el artículo, las características de *la mujer/guitarra*, estableciendo las analogías y semejanzas psicológicas y anímicas son:

Sufre, siente, llora y canta.

Lanzan chispas de pasión.

De penas hondísimas e ilegibles.

Ríe y llora sin discernir por qué.

Odian y aman con instinto.

Desarrolla el sentimiento con formas brutales.

La inteligencia circula adormecida.

La guitarra es femenina, gramatical y psicológicamente.

Sus cuerdas son sentimientos del alma.

Como la mujer, la guitarra se prostituye con facilidad.

Cae en el vicio, se embriaga y sus sucios cantares de la orgia
suenan con la pesadez de la borrachera.

En medio de la depravación de sus falsetas vibra un quejido sincero
como si lamentara los amargos deleites de la carne.

Como la guitarra, es caprichosa y difícil.

Se rebela al principio y luego se somete como esclava.

Se hace olvidar pronto.

La guitarra, con las ingratitudes y perfidias del corazón femenino.

Cuando está vieja y no puede suspirar amores, va a las manos
del pobre ciego y pide limosna por él.

Es la primera vez que se reproduce entero este artículo. J. Richardson (1997a, p. 123) lo ubica en el primer número de la revista y reproduce algunas líneas. También es sólo mencionado, sin reproducirlo, por P. Cabanne (1982a, p. 125) pero sin indicar la fecha, con el título de *Psicología de la guitarra* de Nicolás María López. Pero este artículo al que seguro daría el visto bueno P. Picasso, como director artístico de la revista, se publicó en el segundo número de la revista y no en el primero, el 15 de abril de 1901, por lo que la fecha indicada por J. Richardson es errónea.

Señalo los comentarios sobre el artículo *Psicología de la guitarra* que analiza J. Herrera (1997, p. 202, 203) comparándolo con la obra *Camino de Perfección* de Pio Baroja, aportando una visión interesante: "...ahí en esas frases se encuentra bien explícito qué es la mujer para Picasso: una guitarra a la que hay que templar, tocar y mimar para que después te colme agradecida, fiel y dócil, de placeres, arrullos y ternuras sin cuento; por eso su presencia en la fiesta, en el baile o en el ritual llena los ambientes y tiñe la atmósfera de todos los símbolos de la vida. Así, por ejemplo, en *Camino de Perfección* de Pio Baroja, la guitarra siempre va asociada a la nocturnidad y al misterio que la envuelve: ese ciego de la calle embajadores que la toca llena de inquietud a los amantes furtivos, Laura y Fernando, que huyen a disimular su pecado por las calles oscuras...y más adelante, junto al Alcázar de Segovia, también sirve para acentuar los rasgos tristes, melancólicos y mortecinos asociados a la noche:

"...y al rasguear a la guitarra se oían canciones lánguidas, de muerte, de una tristeza enfermiza, o jotas brutales, sangrientas, repulsivas como la hoja brillante de una navaja" (*Camino de Perfección*, p. 114).

Pero la asociación más lógica de la guitarra es con el baile y su erotismo implícito. Sea flamenco en el tablao, un tango popular y espontáneo como el que baila Lolita y puntea "Cabeza de Vaca" en un vagón del tren...

"era el baile jacarandoso, lleno de posturas lúbricas, acompañadas de castañeteo de los dedos, en algunos pasajes con conatos de danza de vientre; producía un entusiasmo entre los espectadores delirante. Jadeaban todos con gritos y palmadas. Al ir a concluir el baile, echó a andar el tren; Lolita perdió o hizo como que perdía el equilibrio, y fue a sentarse de golpe en las rodillas de Fernando (CP, p. 272).

...o esas jotas que bailan los mozos y mozas del collado, acompañándose de guitarras y bandurrias, una vez ya casados Fernando y Dolores:

"...en aquel baile una brutalidad que sacaba a flote en el alma los sanos instintos naturales y bárbaros, una emanación de energía que bastaba para olvidar toda clase de locuras místicas y desfallecientes" (CP, p. 324).

El baile es siempre para Baroja una expresión rotunda de vida y de energía, y le sirve para exhibir una prosa ágil y emotiva acorde con la rapidez y soltura de los movimientos:

"de pronto, la canción salía rompiendo el aire como una bala; la bandurria y la guitarra hacían un compás de espera para que se oyese la voz en todo su poder; los bailarines, trazando un círculo, cambiaban de pareja, y, al iniciarse el rasgueado en la guitarra, comenzaban con más furia el castañeteo de dedos, los saltos, las carreras, los regates, las vueltas y los desplantes, y mozos y mozas, agitándose rabiosamente, frenéticamente, con las mejillas encendidas y los ojos brillantes, en el aire turbio apenas iluminado por el candil de aceite, hacían temblar el pavimento con las pisadas, mientras la voz chillona, sin dejarse vencer por el ruido y la algarabía, se levantaba con más pujanza en el aire" (CP, p. 323)

También en *Arte Joven* hay una representación de otro tipo de bailarina popular: la corista de espectáculos de cancan y cabaret, tipo que ya conocía desde sus frecuentes visitas a los locales nocturnos de Barcelona... y que a partir del primer viaje a París y bajo la influencia de Toulouse-Lautrec, repetirá con cierta frecuencia".

Esta analogía que aporta J. Herrera nos acerca al flamenco y al arte popular que siempre le gustará a Picasso, a ese lamento y a esos quejidos del rasgueado de las guitarras que hemos visto dibujadas, y a los violinistas mendigos que con su música brotaba toda su amargura y desconsuelo. Como comprobamos en el artículo, se refleja el pensamiento del final de siglo en España, retrata la imagen de la mujer española. En ese momento histórico, existía la costumbre entre los hombres casados de visitar burdeles y casas de citas, considerándose una práctica normal de cualquier caballero. Costumbre que las mujeres casadas soportaban o consideraban dentro de lo tradicional, ya que satisfacían una determinada necesidad que el hombre requería según su mentalidad.

Dicha costumbre respondía con claridad a un planteamiento machista de las relaciones entre los sexos, basado en la atribución a la mujer de un papel de sumisión cuyo único destino dentro del matrimonio era la procreación y la maternidad. El hombre tenía derecho a todos los placeres, mientras la mujer era considerada como un objeto. En este tipo de matrimonio el amor brillaba por su ausencia o el afecto surgía a través de tantos años de convivencia, en muchas ocasiones eran matrimonios convenidos por las familias, y se trataba más bien de la construcción de una estructura familiar, de trabajar juntos para conseguirlo. No nos extraña que Picasso, educado en ese ambiente, frecuentó pronto los burdeles -como él confesó que de "muy pequeñito"- y tuvo tempranas experiencias eróticas en una búsqueda del placer ausentándose por completo el amor. Este tipo de vida fue corriente en Picasso, en su época barcelonesa, y aumentará durante la primera estancia en París y que continuará luego en Málaga y Madrid.

La obsesión sexual fue, toda su vida, una de las constantes de su comportamiento y de su obra. El comportamiento con las mujeres que estuvieron a su lado fue siempre dominador y manipulador, sin ningún miramiento, hasta que la edad le fue restando su potente virilidad. Como varios biógrafos extranjeros definen: marcado por un machismo andaluz. No hay entrega, rendición ni devoción por ninguna mujer, el amor brilla por su ausencia en sus relaciones afectivas. Y además, según Picasso, el amor conduce al hombre a los mayores disparates, anulando su voluntad, como le ocurrió al pobre de su amigo Casagemas, que se suicidó por amor.

Todas las experiencias nos marcan en nuestro devenir, y en este artículo podemos ver la semilla de una idea antropomórfica de la guitarra que encontraremos años después, donde sus guitarras nos revelan la feminidad. La guitarra le sirve de pretexto para presentarnos una imagen de la mujer como él la entendía, como un simple objeto, y que incluso puede representar como no ocurre con ningún otro instrumento -quien haya abrazado una guitarra en sus manos lo entenderá- el predominio físico del instrumentista hacia el objeto, de una supremacía del hombre sobre *la guitarra/mujer*.

Esta conexión de la guitarra con el sexo femenino, con la mujer, es simbólica y significativa, ya que a lo largo de su vida sus relaciones amorosas marcaran su obra pictórica, iniciando nuevos estilos o etapas casi cada vez que un nuevo amor o una

nueva pasión surgen. Como dijo Jaime Sabartés, amigo catalán y ayudante de Picasso en los últimos años de su vida: "Jamás, efectivamente, se manifestó con tanta fuerza su poder creador como cuando se hallaba en el paroxismo de sus experiencias amorosas. Baste con comprobar que las fechas de sus obras coinciden siempre con períodos de exaltación (...) A cada nueva experiencia amorosa vemos que su arte progresa, que aparece una nueva forma, otro lenguaje, una manera particular de expresión a la que podía darse un nombre de mujer" (Herrera, 1997, p. 157).

En mayo de 1901 vuelve a París desde Madrid, pasando antes por Barcelona, una época cuyas pinturas reflejan una patética miseria, con cuerpos alargados y melancólicos, sin esperanza alguna. En febrero de este año se había suicidado su amigo Casagemas por un amor no correspondido, este trágico desenlace le sumergió en una gran desesperación que le marcará en su vida pues toda su vida abrigará desconfianza hacia las mujeres, no querrá o evitará comprometerse con las mujeres, se desengaña del amor.

Desde el momento en que muere su amigo empieza a pintar en colores azules y se inicia su época azul, "empecé con la pintura azul en recuerdo de Casagemas" manifestó Picasso más tarde. El azul era la referencia común a la melancolía a finales del siglo XIX, era el color que gustaba a los simbolistas, era un color considerado espiritual. Los omnipresentes tonos azules confieren a los cuadros un carácter irreal, más allá del tiempo y el espacio. Las figuras permanecen inmóviles y ensimismadas, aisladas y solitarias, ya que no eran plasmadas como personajes sino subrayando sus cualidades universales, humanas, remarcando lo esencial, y para ello necesitaba poco color.

También señala J.Herrera (1997, p. 235): "...vemos que en el sistema cromático del 98 el color azul va asociado desde el primer momento también como en Rusiñol : "había visto aquel patio pasando por la calle: un foco de luz al fondo, una luz triste, melancólica: la pared azul, de un azul brutal, sin medias tintas, de un ultramar violáceo; un pozo también azul, una escalera azul..." o el mismo Rubén Darío (su obra capital lleva el título de Azul) a sensaciones de alegría, de vida y de luz, dentro de la senda poética marcada por Baudelaire en su inmortal libro *Las flores del mal*".

Las figuras de Picasso en esta época son lánguidas, nos hacen recordar al Greco en una ascensión hacia el cielo porque en la tierra no poseen nada, no les une nada. Están desposeídos de todo. Es el pintor de la miseria, de la desdicha humana, se interroga sobre el enigma del destino humano. Sus obras se caracterizan por una atmósfera de desesperanza. El suicidio, la demencia y las muertes violentas eran temas literarios de los simbolistas catalanes, conocidos por Picasso.

En París se movía en un perímetro de pobreza, en un ambiente lleno de privaciones compartidas con el poeta Max Jacob. Sin lo más mínimo para subsistir, su situación económica era crítica ya que sus cuadros apenas se vendían. A veces, ni siquiera podía comprar alimentos de primera necesidad, por no hablar de lienzos y pinturas. Picasso compartía vivienda y estudio con algún amigo para ahorrar dinero durante esas estancias en París. Hasta 1904 no pudo tener estudio propio en la capital francesa.



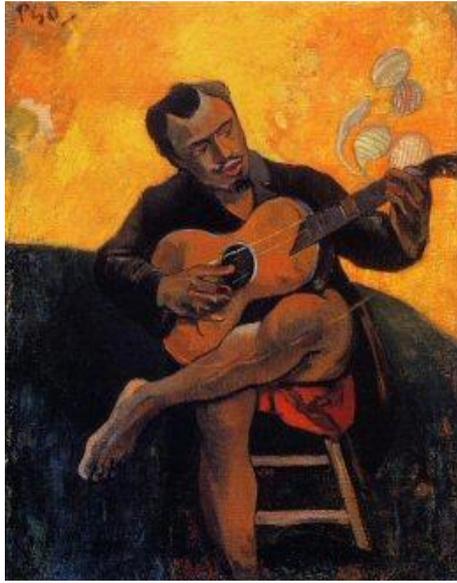
*Picasso, Mendigos junto al mar,
Óleo sobre tela, 1903.*

En el otoño de 1901, el pintor y sus amigos solían reunirse en algún café, (el ajenjo, un vermú verdoso y amargo, era muy popular, actualmente su comercialización está prohibida a causa de sus componentes tóxicos). Y si el dinero lo permitía acudían a un cabaret, generalmente en Montmartre. En aquel momento la popularidad del mítico “Le Chat noir” había caído en picado, un local que había inspirado a Utrillo y Rusiñol a fundar “Els Quatre Gats”.

La mayoría de las noches iban a un sórdido agujero llamado “Le Zut”, situado en la Place Ravignan, un barrio peligroso. Frédéric, dueño del bar les reservaba una sala pequeña a los “españoles” para su uso exclusivo, donde Picasso y Pichot pintaron frescos en las paredes para adecentarlo un poco. Cada vez pasaban más tiempo en el local, y no se iban hasta el amanecer. Frédéric, personaje curioso, era guitarrista, y con sus acordes acompañaría esas noches desenfundadas de diversión, con cantos nostálgicos de su tierra andaluza y con nuevos cantos franceses. Ya tenemos otra vez este instrumento en la vida de ocio de Picasso.

Frédéric siguió unido a Picasso y a sus amigos durante varios años, en otro local del que fue propietario años después, el “Lapin Agile”. Estas fiestas con las guitarras, con risas, cantos y recitales de Max Jacob, continuaban en el apartamento de Picasso que compartía con el marchante Mañach, desde que llega a París en su segundo viaje en 1901. Esta música española de guitarra le traería a Picasso ecos de su tierra malagueña. Cerca de “Le Zut” vivía Paco Durrio, colega español, escultor, ceramista y joyero, era un hombre abierto, con gran calor humano, en el que todos confiaban. Durro poseía varias obras de Gauguin, lo admiraba como un héroe y a Picasso le encantaba escucharle contar historias sobre Gauguin.

Durro le animó a seguir el ejemplo de Gauguin, porque lo veía como el único artista digno de heredar a su héroe. A fines de 1902 Charles Morice descubre su "terrible precocidad", su "fuerza, su don, su talento" y le da un ejemplar de Noa, Noa (un libro de Gauguin sobre Tahití). Así fue como Picasso conoció la vida de Gauguin de quien vio algunos cuadros en casa de su compatriota el ceramista Paco Durrio, instalado en el Bateau--Lavoir. En su colección privada Durro tenía este cuadro *El guitarrista* de Gauguin, que nos recordará a los primeros cuadros cubistas con guitarristas.



El guitarrista, P. Gauguin, óleo sobre tela, 90 x 72 cm, 1902.

Esta imagen nos recuerda una foto realizada años después en Horta de Ebro a un joven con una guitarra.

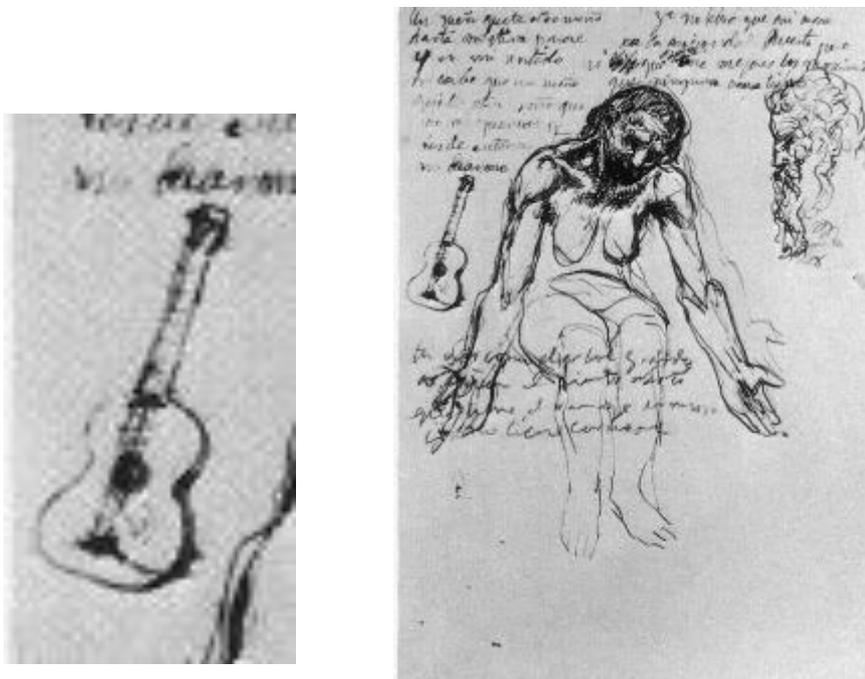


Foto realizada por Picasso, Horta de Ebro, Verano 1909.

Picasso compartió veladas de ópera con Max Jacob, éste era un apasionado de la ópera verista y lo arrastraba. Picasso no era amante de la ópera según le confesó a Genevié Laporte (Richardson, 1997a, p. 266), pero juntos fueron a ver el estreno de *La Bohème* en 1902, y parece que también *I Pagliacci* en su estreno en París en 1902, siempre se emocionaba M. Jacob viendo estas óperas y acababa llorando. Según las memorias de Fernande Olivier, Max Jacob “era cantante, maestro de canto, pianista, cómico si había de serlo y el alma de todas nuestras fiestas” (Richardson, 1997a, p. 205). Como vemos siempre estaba rodeado de música.

Seguramente sus fiestas siempre estarían unidas a canciones o a obras interpretadas al piano como apunta después “Solía cantar la *Langouste atmosphérique* de Offenbach y *Sur les rives de l'Adour*. Con estas canciones y muchas más nos deleitaba noche tras noche...Se sabía de memoria todas las operetas, todas las óperas, todas las tragedias-de Racine y Corneille- y todas las comedias”.

Además de instruir a Picasso en la literatura, M. Jacob despertó en él el interés por el misticismo, el tarot, la poesía, y por supuesto **la música**.



*Figura, cabeza y guitarra, 1902/1903,
Pluma y lápiz sobre papel, 31,5 x 22,1 cm,
Donativo del artista, 1970, M.P.B.*

Estas palabras están escritas rodeando el dibujo: “*Un sueño quita otro sueño/ hasta mentira parece/ y en mi sentido/ no cabe que un sueño/quite otro soñé que/ no me querías y/ desde entonces/ no duermo/ yo no diré que mi barca/ sea la mejor del puerto pero/ si digo (tachado) que es la tiene (medio tachado) mejores los movimientos/ que ninguna barca tiene/ tu eres como el árbol grande/ a, quien el viento azota/ que tiene el ramaje hermoso/ y no tiene corazón*”.

Picasso pasa de sus primeras impresiones pictóricas reflejando escenas parisinas a materializar en sus cuadros pobreza, vejez, desdicha, soledad y desesperanza. Todas estas sensaciones le impregnan en **su último viaje a Barcelona en enero de 1903**, antes de residir definitivamente en París en abril de 1904. Durante esta estancia en Barcelona pinta unos 50 cuadros, compartiendo taller con Ángel Fernández de Soto y Josep Rocarol, C/ Conde del Asalto, 10. Y visitaba con frecuencia el taller de Joan Vidal Ventosa. De esa época tenemos su obra maestra *La vida* y le siguieron una serie de retratos de mártires, imágenes de miseria, frío, vejez y ceguera como *La comida del ciego*, *El asceta*, *Tragedia*, *El mendigo ciego* y *El viejo guitarrista*.

Imágenes de profunda desesperanza que ahondan en el sentir de España, una situación que muy bien refleja la Generación del 98 en sus escritos. En Barcelona hubo desórdenes públicos y huelgas en 1901 y una nueva huelga se organizó en 1903, una gran tensión social fue en aumento hasta la Semana Trágica de 1909. Picasso durante estos años deja transpirar en su obra una carga social y nos encontramos con su depurada sensibilidad que percibe el entorno. Tiene una idea muy precisa de la problemática subyacente a esa miseria humana que nos describe, temática que seguro es abordada en los ámbitos artísticos y sociales que frecuenta. Un dibujo de 1902, conservado en el Museo Picasso de Barcelona: en el que escribe un mensaje significativo en mayúscula: *MUY IMPORTANTE, os hablo de cosas muy importantes, de Dios, del arte, y una familia con aspecto humilde dice: "Sí, sí-le replica uno de los pobres que le escuchan-pero mis hijos tienen hambre"*.

En la primera mitad de 1903, en la obra de Picasso se mezclan hombres y mujeres, en tanto que ahora en otoño e invierno, su ojo está obsesionado por el hombre demacrado y viejo. Aumenta la miseria e indigencia de sus personajes escuálidos, con aspecto

desahuciado a causa de la edad o de alguna lacra. En cambio en *El viejo Guitarrista* la descripción se hace más melancólica.



El viejo guitarrista, óleo sobre tabla, 122 x 82, 6 cm, Barcelona, 1903.

A estos temas de miseria se une ahora el de la ceguera, y en este cuadro el ciego instrumentista se dobla hacia sus cuerdas porque no escucha su guitarra o quizás al mundo en general. Seguramente influido en ese momento de su vida personal por la pérdida y deterioro de la vista de su padre, que además ponía en peligro su trabajo como profesor de pintura. En esta alegoría de la ceguera, como gran supersticioso que era Picasso, evoca aquello que más temía perder, su mirada o rememora el hecho de que su padre la estuviera perdiendo.

Quizás estas pinturas sean las más profundamente españolas, los personajes de sus cuadros son imágenes de un destino que contempla y teme. La mayoría de ellas, están sacadas de la observación de la realidad. *El viejo guitarrista* surge del pintoresquismo convencional, tipos y personajes que encontramos en todas las épocas de la pintura y del teatro español. Suele ser un músico popular, con más habilidad práctica que teórica, de baja condición social y que no ha tenido buena suerte en la vida, pero posee una

capacidad que no tienen los que pueden ver: lee los corazones, no los rostros. Personaje del teatro español como la celestina, la ramera, el ciego, el idiota, el viejo judío, el mendigo, el guitarrista...tipos de la calle y de la miseria. El pintor comulga aún más con la desesperanza de esos seres desdichados, desamparados, carentes de recursos, sin trabajo y sin calor humano.

Como dice Nicolás María López en el artículo *Psicología de la guitarra* (p. 75):

...Y cuando ya está vieja, cuando no puede cantar alegrías, ni suspirar amores, va a las manos del pobre ciego y pide limosna por él.

Ésta es la visión de la guitarra y del guitarrista que tiene en este momento la pintura de Picasso, el guitarrista refleja la miseria humana. Otra visión muy distinta tendrá de la guitarra en años posteriores.

La impronta del *Viejo guitarrista* de Picasso la vemos con anterioridad en una ilustración del artista catalán Joaquín Sunyer Miró afincado en París desde 1894, que fue amigo de Picasso en su primer viaje a la ciudad. Este viejo y melancólico guitarrista nos recuerda el mismo halo de profunda desesperación.



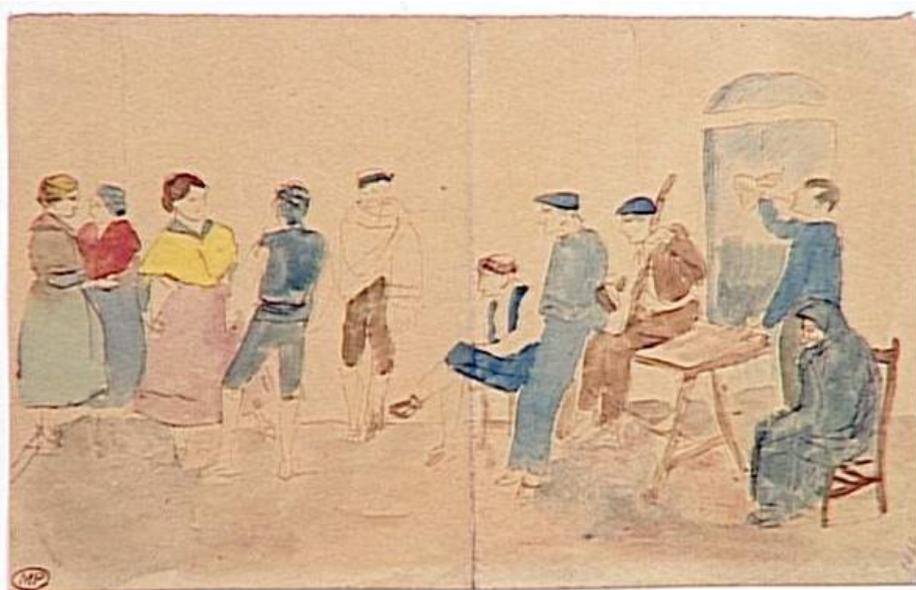
Sunyer. Ilustración para *Les Soliloques du Pauvre* de Jehan Rictus, 1897.

Encontramos en 1903 unos dibujos donde aparece la guitarra en escenas populistas, éstos nos evocan los estudios y dibujos que realizó durante su estancia en Horta de Ebro, en 1898 con su amigo Pallarés, donde observa y plasma en el papel escenas cotidianas, momentos captadas con detalle.



Guitarrista tocando, evocación de Horta, Barcelona, 1903.

Según J. Palau i Fabrè la evocación amable de algunas escenas de Horta de Ebro, donde fue tan feliz, era una forma de evasión, de evadirse de su mundo azul y de miseria. Y tanto el dibujo como la acuarela, las utiliza como medio de expresión.



Jota, 1903, acuarela, 13,2 x 20, 9 cm.

Siempre español, en sus creencias religiosas y en su arraigo a su tierra. Picasso, heredero del románico catalán, del mundo hierático y austero de los retablos y frescos de la Edad Media. Fue el primero en comprender el entronque lejano de los innovadores contemporáneos con el primitivismo medieval. A las experiencias técnicas sucede la búsqueda de la verdad, la realidad ha de estar no ya en el tema sino en el cuadro mismo, en un todo que abarca expresión, forma, ritmo y color.

Leyó mucho, sin orden, ni continuidad. La Historia del Arte y las teorías estéticas le repugnaban, prefiriendo el contacto directo con las obras, le apasionaba la vida de la ciudad, el movimiento, el vestigio de los seres, y la huella de las cosas. En suma, lo concreto y no lo abstracto. Capta el rasgo que define a cada individuo, así se ve en sus retratos. Este pintor malagueño de 20 años intenta descubrir el enigma del destino humano, a través de un arte que interroga y responde al hombre.

Llega en abril de 1904 a París ya en su último viaje para instalarse definitivamente. París es un torbellino, en 1898 y 1900 tuvo lugar la Exposición Universal, se dieron a conocer culturas de mundos lejanos y salvajes que asombraron a todos los parisinos, porque todo lo de fuera provocaba expectación. Todo es bien recibido: el arte japonés, las máscaras africanas, el ragtime, el primer jazz que llega de Estados Unidos, las esculturas ibéricas, los mundos salvajes (su música y su exotismo)...

El desplome de valores morales, las crisis religiosas y políticas, la Comuna, los movimientos sociales, las Repúblicas, todo supuso una revolución que entre los últimos años del XIX y los primeros del XX originó que París fuera un terreno propicio para toda experimentación artística. Había aire de vanguardia que atraía a muchos artistas que no eran franceses y acudían a ella como buscadores de una inspiración renovadora. En cuanto a la pintura los salones tradicionales estaban vetados a los innovadores y por ello se crearon el Salón de Otoño y el Salón de los Independientes, ya que la estructura clasista les cerraba las puertas.

En cambio los músicos sabían que sus obras estaban destinadas al público de las ciudades, a las salas de concierto y de ópera. Y no a la iglesia ni a la corte por las circunstancias históricas francesas, a diferencia de lo que ocurría en el resto de Europa, Francia poseía un público burgués consolidado. Aunque la idea de público no nace en

Francia pero allí encuentra unas condiciones propicias para desarrollarse, un dato significativo es que nace la crítica musical como género, porque se da la circunstancia de que la burguesía necesita entender lo que antes sólo dominaban los nobles y los clérigos. París, centro neurálgico de Europa, como potencia en el mundo colonial se convirtió en un lugar propicio al desenfreno y experimentación artística.

Picasso se instaló en un estudio de la calle Ravignan 13, muy a las afueras de la ladera de Montmartre y estuvo allí hasta 1909. Edificado el edificio en madera, el pavimento crujía produciendo un efecto que recordaba al de las viejas barcazas que navegaban por el Sena. De ahí el nombre de Bateau-Lavoir (barco-lavadero), se atribuye la invención de ese nombre a Max Jacob y a Salmón, porque así se llamaban las barcas lavaderos que estaban atrancadas en el Sena. La plaza de Ravignan (hoy Emile Goudon) en la que se levantaba el edificio, está situada en un terreno en pendiente y la construcción se adecuó a ese desnivel, por lo que una de las fachadas presentaba una planta de pisos y la fachada opuesta cuatro plantas.

El estudio era un lugar grande y con buena luz pero mugriento, en el sótano estaba el único aseo de la casa, al lado había un único grifo que abastecía de agua a treinta apartamentos, no había gas, ni electricidad, y sin muebles, durmiendo en el suelo. En el Bateau-Lavoir conocerá durante el otoño a Fernande Olivier, que será su compañera hasta 1912. La evolución hacia la época rosa con la entrada de una nueva mujer en su vida, va perfilando unos nuevos rasgos en su pintura.

El alquiler de este estudio lo pagaba Junyer Vidal, tenía un huésped que había dejado Paco Durrio al marcharse de allí, y era un gitano llamado Fabián de Castro con el que se supone que Picasso tenía que compartir una estera en el suelo. Este gitano era “el guitarrista más acongojante de toda España” expresión que utilizó para referirse a él André Salmon en una reseña que hizo en *Les Arts* (París) en julio de 1920, hablando de una exposición de F. de Castro en la Galería Cherón.

El gitano llegó a obsesionarse tanto con la pintura de Picasso que se convirtió en pintor, supuestamente tuvo una aventura amorosa con él y no es extraño pensar en las horas que pasaría Picasso escuchando tocar y llorar a esa guitarra, sus cantos gitanos, sus

bulerías y sus conversaciones sobre su música, sobre cante jondo. Siempre cerca la guitarra andaluza.

A través de Max Jacob, Picasso conoció hacia el final de 1904 a dos hermanos músicos profesionales, Henri y Suzanne Bloch. Él era violinista y ella cantante de óperas wagnerianas. Picasso le hizo un retrato a Suzanne, un retrato en tinta china aguada de color sepia y le regaló a Henri un retrato de una melancólica prostituta con un pañuelo anudado a la cabeza.

Henri organizaba ventas ocasionales con el pintor, y les dedicó una foto suya tomada por Ricardo Canals en el taller que ocupó después de dejar el Bateau-Lavoir. Esa foto fue firmada después para Elsa y Lois Aragon medio siglo después. A cambio los hermanos les regalaban a Picasso y a Max Jacob entradas para espectáculos de música: un concierto de Enesco por ejemplo y muy probable un recital de ópera verista interpretado por Caruso en el Théâtre Sarah Bernhardt en el verano de 1905.



Retrato de Suzanne Bloch realizado por Picasso en 1904.

Aquí contemplamos una caricatura que parece surgir después de asistir a algún concierto o escena musical.

Hoja de estudios, formas geométricas y caricaturas, 1904, Museo Picasso de París.



El 25 de octubre de 1904 Picasso conoce al poeta Guillaume Apollinaire, que se convirtió en íntimo de Picasso, lo conoció en la misma época que conoce al poeta André Salmon. Apollinaire y Picasso se hicieron amigos inmediatamente, era su cómplice perfecto. Estaban en un nivel parecido en sus carreras con una relación de desconfianza hacia el simbolismo, y preparados para destruir viejos esquemas y construir otros nuevos.

En ese momento los conocimientos de arte contemporáneo de Apollinaire se limitaban a los encuentros con pintores fauves como Derain y Vlaminck; pero absorbió con rapidez todo lo que Picasso y Max Jacob le aportaban, convirtiéndose en un erudito de arte, y defensor del cubismo y del futurismo. Es curioso que los dos poetas cercanos a Picasso,

Max Jacob y Apollinaire fueran expertos en conocimientos de magia y rituales. Es la época en que colgaría en la puerta de su estudio el cartel con tinta azul de *Rendez- vous des poètes*. Apollinaire sería un continuo estímulo intelectual para Picasso.

Se puede fechar el encuentro de Picasso con Apollinaire, en el momento en que sale de su confinamiento en la colonia de artistas españoles de Montmartre. Por cierto, un grupo muy interesante, puesto que además de Paco Durrio, se encuentran Manolo Hugué, Pablo Gargallo, Ignacio Zuloaga, Ricard Canals que inició a Picasso en el grabado, Pichot que será de la “cage aux fauves”. Excepto Van Dongen, no parece que Picasso haya estado en contacto en aquel momento con otros pintores importantes de París.

Apollinaire le hizo conocer rápidamente al grupo que se reunía en la "Closerie des lilas": a Paul Fort, Jean Moreas, Albert Gleizes o Robert Delaunay, que no son todavía más que promesas. Pero para Picasso es una apertura hacia una cierta modernidad.

En el verano de 1905 se va de vacaciones a Schoorl (Holanda) invitado por el escritor Tom Schilperoort y a la vuelta a París en septiembre, Fernande se va a vivir con Picasso. Durante el verano en Holanda se produce un cambio con su trabajo anterior, a partir de este momento aumenta su interés por el volumen. Las figuras son más sólidas, voluminosas y menos angulosas.

En 1905 en París, el lugar de reunión más habitual sigue siendo el “Lapin Agile”, en la rue de des Saules, cuyo propietario es Frédé, después de haber dejado “Le Zut”. El dueño de este tabernucho durante unos años fue el ilustrador André Grill y desde entonces fue conocido como Le lapin à Grill, de ahí el nombre. Este local fue bautizado con la imagen de su enseña: un conejo saltando de una cacerola pintado por el ilustrador (lo cual era un juego de palabras: A. Grill - ágil). Durante el día no era raro ver a Frédé sentado a la puerta, con la pipa en la boca tocando la guitarra junto a su burro Lola, y luego por la noche llegaban los poetas y los pintores. En esta foto lo vemos con su guitarra en la página siguiente.



En aquella sala soñaban con el porvenir en París que estaba a los pies de Montmartre, ya que estaban alejados de la ciudad, desde el barrio de la Butte. Escuchaban cantar durante horas a Frédéric canciones como “*Le temps de cerises*” o “*Le 31 du mois d’août*” al son de la guitarra. El bar de Lapin Agile les cobijaba, y allí tenían por costumbre acudir Picasso y Fernande, y sus amigos.

Cuando aún no había aprendido a hablar francés, Picasso se relacionaba sobre todo con los artistas españoles que residían en Montmartre. Con estas palabras Wilhelm Uhde, crítico de arte y futuro coleccionista de obras de Picasso, relata su primer encuentro con el pintor en París, en 1905, (Buchholz, 2000, p.18): "al cabo de unos días le conocí (a Picasso) en la pequeña taberna Lapin Agile, que por aquel entonces permanecía solitaria en lo alto de Montmartre, rodeada de terrenos yermos y mal iluminados. Sentados en torno a la gran mesa del centro, un puñado de pintores, poetas y literatos bebíamos vino. Un hombre joven recitaba a Verlaine". El círculo de amigos y colegas, conocido como "le bande Picasso" se reunía casi a diario en uno de los locales de Montmartre para entablar animadas conversaciones, divertirse y beber. Picasso era más proclive a intercambiar impresiones con escritores y poetas, cuyas ideas fantásticas le servían de fuente de inspiración, que a enzarzarse en discusiones teóricas con otros pintores.

Como Picasso pintó en las paredes de Le Zut una tentación de San Antonio tres años antes, Frédéric le pidió que pintase algo para el nuevo establecimiento, pero esta vez sobre lienzo. Y por ello realizó el cuadro *Au Lapin Agile*, Picasso sitúa a Frédéric en el fondo con su guitarra y se autorretrata con traje de arlequín en primer plano (ya que eran asiduos del circo Medrano o del circo Bostock de la Place Clichy).



Aquí vemos un esbozo dibujado del personaje de Frédéric con su guitarra, que después utilizará en el cuadro inferior *Au Lapin Agile*.

Au Lapin Agile, Paris, 1904/1905, 99 x 100,3, Óleo sobre tela.



Este cuadro, regalo de Picasso a Frédéric, estuvo largo tiempo en la sala grande del Lapin Agile, y lo vendió poco antes de la guerra. Reemplazó la pintura de Picasso en su avaricia de dinero y se la vendió en 1912 al marchante berlinés Flechtheim por una cantidad que según Picasso no era nada, pero para Frédéric era una fortuna.

Este cuadro estaba realizado para un propósito y lugar específico: embellecer la “grande salle” de la oscura y mugrienta taberna, que estaba presidida por un enorme vaciado de Apolo con una lira, un relieve en escayola procedente de Java y una crucifixión de Walsey de tamaño natural. Como otras pinturas del local, la pintura de Picasso fue realizada a cambio de crédito. Se tomó en serio su encargo.

El “chansonnier” popular francés Aristide Bruant, ya mayor, había respaldado a Frédéric y le había nombrado su sucesor. Aislado de París, a las afueras por quedarse excluido de los planes de reurbanización, el barrio había conservado su carácter de pueblo, en parte bohemio, en parte obrero, y en parte guarida de prostitutas y ladrones. Existía una cierta camaradería entre los poetas y los gánsters, los que no eran bienvenidos eran los burgueses, a menos que fueran presentados por algún conocido del local. Además de la banda de Picasso hacia 1907-1908 entre los asistentes se encontrarían: Braque, Derain, Vlaminck, Valadon, Modigliani, Gris, Utrillo...

El personaje de Frédéric emerge entre los recuerdos nostálgicos de entonces, cantando su famoso repertorio de canciones populares; tocando el violonchelo, el clarinete o la guitarra de oído (nunca aprendió a leer música). Servía cenas ayudando a su mujer, vino incluido a dos francos por persona y tratando a todos como un padre, pero Picasso opinaba que también era un rufián. Y si Montmartre se convirtió en trampa para turistas hacia 1912, según Picasso, fue por culpa suya.

En 1912, él y la mayor parte de sus amigos habían abandonado La Butte, y se desplazaron a Montparnasse, al otro lado de la ciudad. Picasso no volvería al Lapin Agile hasta 1936, en un nostálgico paseo que dieron Sabartés y él por La Butte, donde encontraron a Frédéric sentado en la terraza del local. Se sentaron a charlar con él y Picasso no pudo resistirse a volver dos o tres veces, pocos meses después murió Frédéric. Cuando se hizo viejo, el artista volvía con sus recuerdos al Lapin Agile, y al Bateau-Lavoir más que a cualquier otra de sus guaridas. Había nostalgia, y después amargura.



El violinista (la familia del mono), Picasso, París, 1905.

En Octubre o Noviembre de 1905 en París, tiene lugar el primer contacto del coleccionista norteamericano Leo Stein con Pablo Picasso. Es el inicio de una importante amistad con los hermanos Stein que aportará nuevos rumbos a su carrera. Así lo narra L. Stein que en su búsqueda de otros artistas conoció a Clovis Sagot que vivía en la calle Laffite. El marchante le señaló la existencia de un pintor desconocido extraordinario, cuando Leo vio un cuadro suyo que representaba un saltimbanqui, su familia y un mono, se entusiasmó.

Escribió a un amigo que su hermana Gertrude y él acababan de comprar dos cuadros " a un joven español llamado Picasso a quien consideró un genio de primer orden y uno de los mejores dibujantes vivos" (Picasso. Dibujos 1899-1917, 1989, p.35). Compró *Familia de acróbatas con un mono*. El otro cuadro era el retrato de una chica desnuda que llevaba un cesto de flores. Como a Gertrude le molestaba la delgadez de sus piernas, Sagot propuso fríamente "guillotinarlas". Por suerte no llegaron a cortar la tela.

De todos modos el incidente es revelador del estatus de Picasso en aquella época. Unos días después, Henri-Pierre Roché llevaba a Leo y a Gertrude Stein al Bateau-Lavoir. Picasso y Gertrude Stein congeniaron enseguida y Picasso decidió hacer su retrato, cosa que ella aceptó. Durante cuatro meses Gertrude atravesó París casi todos los días, desde la calle Fleurus donde vivía, hasta Montmartre para posar. Era la primera vez que Picasso conocía a una mujer de su nivel cultural y su inteligencia. El hecho de que fuera americana le liberaba de su timidez por hablar mal el francés.

G. Stein le hablaba de Cézanne, de Gauguin, de lo que Berenson pensaba de la pintura italiana. Para él era una apertura que no tenía precio. Los Stein transformaron su vida comprando muchos de sus cuadros antiguos, y pronto Picasso pudo ver sus lienzos azules colgados junto a obras de Renoir, Cézanne y Toulouse-Lautrec. Matisse escuchaba alabanzas de Picasso por parte de los Stein.

En la gran exposición personal de Matisse que se acababa de inaugurar en la Sala Drue, la víspera del Salón de los Independientes, el 19 de marzo de 1906: se expusieron 35 cuadros, 3 esculturas, acuarelas, litografías y dos grabados sobre madera. El impacto que produjeron en Picasso fue muy fuerte. Pero fueron las litografías las que le captaron más intensamente porque revelaban un dibujo extraordinariamente simplificado, muy expresivo, con unos ritmos plásticos extraordinarios.

Matisse triunfó en el Salón de los Independientes de 1906 con su gran lienzo "La joie de vivre", probablemente fue Matisse quien comunicó a Vollard la nueva importancia que estaba adquiriendo Picasso. Como Vollard desde 1901 no había vuelto a interesarse por él, corrió al Bateau-Lavoir y compró todo lo que había en el estudio por 2.000 francos oro.

En el mismo momento se estaban exponiendo en el Louvre las esculturas ibéricas en bronce de los siglos IV y V que acababan de descubrirse en España, en Osuna (Sevilla) y en el Cerro de los Santos (cerca de Albacete) y revelaban el arte primitivo ibérico con fuertes simplificaciones. Desde la edición en 1888 de una primera obra de E. Hubner, *Arqueología de España*, varios libros fueron publicados sobre esos descubrimientos del arte primitivo español (particularmente los de J. Ramón de la Melida, de Pierre Paris y

de Arthur Engel). Esos bronce, comparables a los hallazgos del Cerro de los Santos, revelaban un aspecto cautivante del pasado de España que a Picasso le apasionaba.

Esa exposición le dejó impresionado. Está fuera de toda duda que esas esculturas, con su potente expresividad y la simplificación de sus formas ejercieron una influencia directa en las figuras que Picasso pintó durante el otoño y el invierno. Más de 30 años después, el pintor confía a Zervos que: *si las señoritas de Avignon habían sido concebidas antes de conocer la escultura negra, él había, en cambio, encontrado su inspiración en las estatuas ibéricas del Louvre* (Cabanne, 1982a, p. 242).

Volviendo al marcado carácter andaluz y su pasión por el flamenco de Picasso, es de señalar cómo Gertrude Stein recuerda una de las veladas que organizaba los sábados en su casa, una velada que fue muy animada por una guitarrista y porque Picasso “se arrancó a bailar una danza del sur de España que no era muy respetuosa” (Richardson, 1997a, p. 391) y Leo Stein se arrancó imitando a su vieja amiga la bailarina Isadora Duncan. Seguramente cuando habla de danza poco respetuosa se trataría, por su mentalidad norteamericana, de flamenco. También conoció Picasso al compositor norteamericano Virgil Thomson (1896-1989), amigo de Gertrude Stein en una de sus veladas.

En otras ocasiones Fernande y él, solían saciar su apetito en las fiestas cuidadosamente organizadas por el pintor Zuloaga y su mujer Valentine, cuyo estudio tenía las paredes cubiertas por pinturas de El Greco y Goya, fiestas que respaldaban otros amigos más ricos como Pichot. Mencionar la *Petite réunion espagnole* el 25 de abril de 1906 para celebrar el nacimiento de su hijo, antes de trasladarse Picasso en mayo a Barcelona y después a Gósol (Lérida) donde se inicia un nuevo cambio en su pintura. En esta fiesta invitaron a Degas, Rodin y Rilke sin olvidar a compositores como Isaac Albéniz, al clan Pichot (el pintor Ramón, su hermana, la cantante María Gay y su cuñado el escritor Eduardo Marquina) y a Picasso, amigo de los Pichot. Se bailó flamenco, se tocó la guitarra, y se cantó.

Picasso había conocido al pintor Derain en el otoño de 1906, y una vez más el responsable de ese encuentro era Apollinaire, aunque sabían uno del otro por amigos comunes, Derain no estaba casi nunca en París (pasó los veranos de 1905 y 1906 en el

Mediterráneo, y el invierno y primavera en Londres). Era el principal seguidor de Matisse y también admiraba a Picasso de quien se hizo amigo nada más ser presentados. Las fuentes de Derain y de Picasso fueron las mismas pero él nunca fue capaz de provocar tal revolución.

Ese verano de 1906 Picasso lo pasó en Gósol, pueblo pirenaico próximo a Andorra, no trajo a ningún amigo barcelonés, ni artistas ni poetas, en el pueblo el único artista era el pianista Carles Vidiella. Era una estampa graciosa verle cargar su piano a lomos de una mula en sus vacaciones estivales, este músico anciano y excéntrico era la única compañía para Picasso, junto con la familia Fontdevilla y los aldeanos.

Toda su vida retornó a sus fuentes, será un recurso para él, el contacto con el suelo natal se revelará beneficioso. Buscó la inspiración, el encuentro consigo mismo en la vida de los pueblos españoles. Picasso se analiza, se mira por dentro, hace su balance y se interroga. Gósol estaba lejos de todo, apenas tenía 900 habitantes. Una inmersión en un mundo diferente a la bohemia de Montmartre, alejado de la vida moderna. En Gósol todo es serenidad, sencillez, pureza...pero sólo era la calma antes de la tempestad.

Se encuentra en el umbral de una nueva época que nos recuerda al mismo ambiente que tenía ocho años antes en Horta de Ebro donde charla con los campesinos, se interesa por su labor, recorre los caminos, respira el aire libre, pinta incansablemente y sigue los ciclos de la tierra. La talla de madera policromada de la Virgen de Gósol del siglo XII era la única obra de arte que tenía a su disposición en el pueblo, en cambio en París visitaba con frecuencia los museos. En esos días dibujaba inspirándose en el románico y en la escultura ibérica (que contempló en la primavera de 1906 cuando se celebró en el Louvre una exposición de esculturas ibéricas en bronce de los siglos IV y V descubiertas en Osuna, Sevilla).

Fue aquel año cuando descubrió las obras maestras del arte románico catalán, en las humildes iglesias de montaña como Santa María y San Clemente de Tahull, que eran entonces muy poco conocidas, con los frescos hieráticos y sus figuras como talladas a cuchillo con un intenso dramatismo, buscando también las fuentes del arte. “Yo he visto a Picasso hojear con emoción un libro de reproducciones de frescos románicos españoles (...) a través de esas pinturas encontraba el primitivismo que tanto le había

inspirado en sus años mozos”. (Cabanne, 1982a, p. 167). Picasso fue uno de los primeros en comprender el tronco lejano de los innovadores contemporáneos con el primitivismo medieval.

Todo se convirtió en una miscelánea creativa de ideas como las nuevas relaciones intelectuales que Picasso estableció después de conocer a Leo y Gertrude Stein, y después de sus primeros encuentros con Matisse y Derain (al principio de 1906), así como de las etapas de su descubrimiento y asimilación del primitivismo. Englobó no sólo el arte negro-africano y oceánico, sino también la escultura ibérica que fue expuesta en el Louvre de 1906.

Los dibujos de figuras masculinas que pinta a finales de 1906, los personajes masculinos, autorretratos o no, su estilo y su aspecto dan a entender la exaltación dionisiaca de este periodo. Parece que represente a Dionisio: el espíritu libre que renace eternamente siendo la antítesis del racionalismo apolíneo. Esta interpretación llegó a fascinar a Federico García Lorca, admirador de Picasso, que concebía el culto a Dionisio como origen del duende andaluz y de su expresión más depurada: el cante jondo. Lorca creía que “los griegos sensibles a los misterios, difundieron el duende a los bailarines gaditanos o al lamento dionisiaco de la seguidilla”. La seguidilla: los ecos de este lamento aparecerán una y otra vez en la obra de Picasso. (Richardson, 1997a, p. 471).

Estos retratos de Gósol proponen una alternativa al *fauvismo* y a Matisse, y Picasso se servirá de ello para persuadir a Derain y a Braque para que le sigan y se unan a su bando. La desertión de Derain del lado de Matisse no pudo ser más oportuna, en el momento en que Picasso estaba incubando su transformación para vencer a su rival. Derain se pasó al lado de Picasso y puso todo su bagaje cultural a disposición del intelecto de Picasso. Éste apreciaba sus conocimientos de literatura, filosofía, misticismo, religión comparada, ciencia, matemáticas, estética y musicología, orientados hacia lo mágico y lo arcano. Había estudiado como lo indican sus cuadernos de apuntes y sus cartas: astrología, budismo, numerología, óperas de Wagner...

Es reveladora su primera reflexión escrita sobre Cézanne, contenida en una carta abierta de 1930:

(...) en 1906, aproximadamente -empieza Picasso- la influencia de Cézanne lo inunda todo, de manera gradual, y los conocimientos de composición, la polaridad de formas y el ritmo de las mismas estaban abiertos a todos. Me enfrentaba con dos problemas. Me di cuenta de que la pintura tenía un valor intrínseco, separada de cualquier representación real de los objetos. (Asthon (et al.), 1981, p.65).

Con estas palabras nos revela sus agitados sentimientos y una señal de búsqueda pictórica.

6. ASPECTOS DE LA PRESENCIA DE LA MÚSICA ANTES DEL CUBISMO EN LA VIDA Y OBRA DE GEORGES BRAQUE

Georges Braque nació el 13 de Mayo de 1882, en Argenteuil-sur-Seine, en casa de sus abuelos, en el número 40 de la calle de l'Hôtel-de Ville, tan sólo siete meses después de Pablo Picasso. Sus padres originarios de Argenteuil, son Augustine Johannet y Charles Braque.

Su padre era pintor decorador, aunque era aficionado a la pintura y los domingos pintaba paisajes impresionistas por placer, que exponía en el Salón des Artistes Français:

A mi padre, constructor, le gustaba pintar. Mi abuelo también había sido pintor aficionado. Yo mismo nací en Argenteuil en el momento en que los impresionistas trabajaban allí. (Georges Braque, 2006, p. 291)

En 1890 con ocho años se traslada a Le Havre, ya que la empresa familiar se traslada a esta ciudad, vive en el nº 33 de la calle Jules Lausne, por lo que su juventud es normanda:

Allí, siempre en plena atmósfera impresionista, pasé mi infancia.

En esta ciudad había un importante centro del temprano *impresionismo* de Eugène Boudin y Claude Monet. El joven Braque, que ya dibujaba desde su infancia se inscribe en las clases nocturnas de la escuela de Bellas Artes, y en el estudio de Charles Lhuillier (1824-1898), un viejo pintor normando que había conocido a Johan Jongking (1819-1891) y a Eugène Boudin (1824-1890). Allí conoce a Raoul Dufy (1877-1953) y a Othon Friez (1879-1949).

Aquello no fue más brillante en Bellas Artes de Le Havre. Yo debía tener unos quince años cuando empecé a frecuentar los cursos nocturnos. Siempre me horrorizó la pintura oficial. (Georges Braque, 2006, p. 291)

En esta época realiza retratos en claroscuro, muy académicos y pinta el campo en domingo.

El único dato que tenemos de su relación con la música es que en este momento empieza a recibir **clases de música** de Gastón, el hermano de los pintores Jean y Raoul Dufy.

Empieza a recibir clases y a tocar **la flauta** con él, debe ser el inicio de una larga y sentimental relación con la música como lo refleja la presencia de ésta en su pintura, sobre todo a partir del cubismo. Como veremos en las fotos de la época cubista, era amante de la música y tenía una gran curiosidad e inquietud por conocer instrumentos musicales diversos y exóticos de otros países. También sabemos que sabía tocar más instrumentos como **el violín y la concertina** (un acordeón de tamaño más reducido), por lo que esta indagación del conocimiento musical seguiría durante su vida.

Alumno medio, apasionado por todos los deportes, le atraen los paseos en bicicleta, las canoas y los baños, y se interesa vivamente por la vida del puerto que llegar a serle familiar. Su padre estaba suscrito a la revista *Gil Blas*, a través de la cual comenzó a conocer y copiar la obra de Toulouse-Lautrec o de Steinlen, entre otros.

En 1899 interesándose muy poco por los estudios secundarios, abandona el instituto, para seguir aprendiendo con su padre en un primer momento, y después con un empresario de pintura decorativa, el señor Roney.

Me enseñaban a hacer falso mármol, falsa madera, pero de todos modos seguí el aprendizaje hasta el final. (Georges Braque, 2006, p. 291)

Estas imitaciones, y las diferentes técnicas le servirán más tarde en su posterior obra, con sus trucajes visuales.

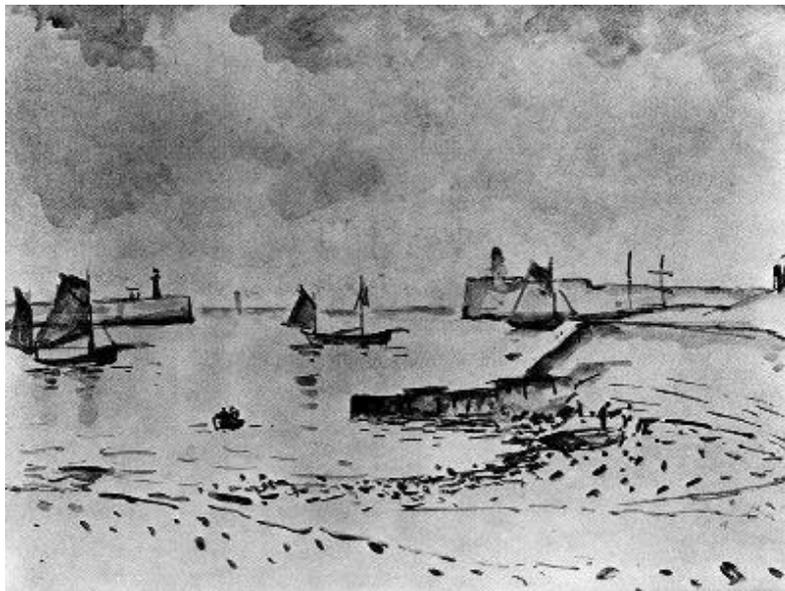
En 1900 a los dieciochos años llega a París y se instala en Montmartre, en la calle de les Trois Frères, a fin de continuar su aprendizaje de decoración mural con Monsieur Laberthe, un viejo amigo de su padre. Al mismo tiempo, asiste a clase en el estudio de Eugène Quignolot (que era miembro de la Société des Artistes Français).

Al mismo tiempo iba a dibujar al curso nocturno de la Mairie de Batignolles y después a la Academia Humbert, una academia como todas las academias, donde

el profesor no contaba, los alumnos eran unos aficionados, pero que era muy agradable por la chirigota. Allí conocí a Francis Picabia (1879-1953), el primer pintor a quien conocí, y a Marie Laurencin (1883-1956)... (Georges Braque, 2006, p. 293)

En París, se inaugura en 1900 la Exposición Universal y el Metropolitan. **Regresa en 1902 a París**, después de haber realizado el servicio militar de un año por ser artesano en Normandía y se instala en la calle Lepic, donde en otro tiempo vivió Van Gogh (1853-1890). Durante un breve paso por la École Supérieure des Beaux-Arts de París, en el estudio de Léon Bonnat (1833-1922) - sólo se queda durante unos dos meses- se reencuentra con sus amigos de Le Havre, Raoul Dufy y Othon Friesz.

Durante este periodo visita asiduamente el Museo del Louvre, especialmente las antigüedades griegas y egipcias. Descubre la pintura de Corot (1796-1875), después visita las exposiciones de los impresionistas del Musée du Luxembourg, frecuenta las grandes galerías de la época, la de Durand-Ruel y en la calle Lafitte, la de Ambroise Vollard (1868-1939). Sus preferencias son: Renoir, Sisley, Monet y Pissarro.



Braque, El puerto de Le Havre, óleo sobre tela, 1903.

La pintura de estos años refleja sus meditaciones sobre el impresionismo. **Pasa el verano de 1904** en Honfleur, donde encuentra a los hermanos Dufy y a Friesz. Y seguramente, retomaría esas **clases de música** que le impartía Gaston Dufy, teniendo largas conversaciones en el verano sobre la práctica musical.

Al regresar a París en otoño de 1904 se instala en la calle Orsel, frente al teatro Montmartre debajo del Sacré-Coeur, donde empieza a trabajar por su propia cuenta abandonando definitivamente los estudios. Sigue visitando las salas del Louvre dedicadas al arte arcaico, egipcio y griego. Y sus cuadros impresionistas se iluminan cada vez más y se percibe un mayor colorido, viéndose una clara influencia de Van Gogh.

Al regresar de las vacaciones que ha pasado en 1905 en Quimperlé y después en Normandía con el escultor español Manuel Martínez Hugué, llamado Manolo (1872-1945) y el crítico Maurice Raynal (1885-1971), descubre las obras de los pintores que exponen en el Salón de Otoño impresionado por las pinturas de Henri Matisse (1869-1954) y de André Derain (1880-1954) pintadas en Colliure y que escandalizando por la exaltación de los colores fueron bautizados por “Fauves” (fieras) por el crítico Louis Vauxcelles.

A instancias de sus compañeros de Le Havre utiliza el color puro. Se aleja progresivamente del impresionismo, convencido de que tiene que buscar su propio camino para la pintura. Los estados de ánimo se advierten en las obras de este año: *Barcas en el puerto de le Havre* y *La Côte de Grace en Honfleur*... También visita las retrospectivas de Jean Auguste Ingres (1780-1867), de Edouard Manet (1832-1883) y de Georges Seurat (1859-1891) en el Salón de los Independientes.

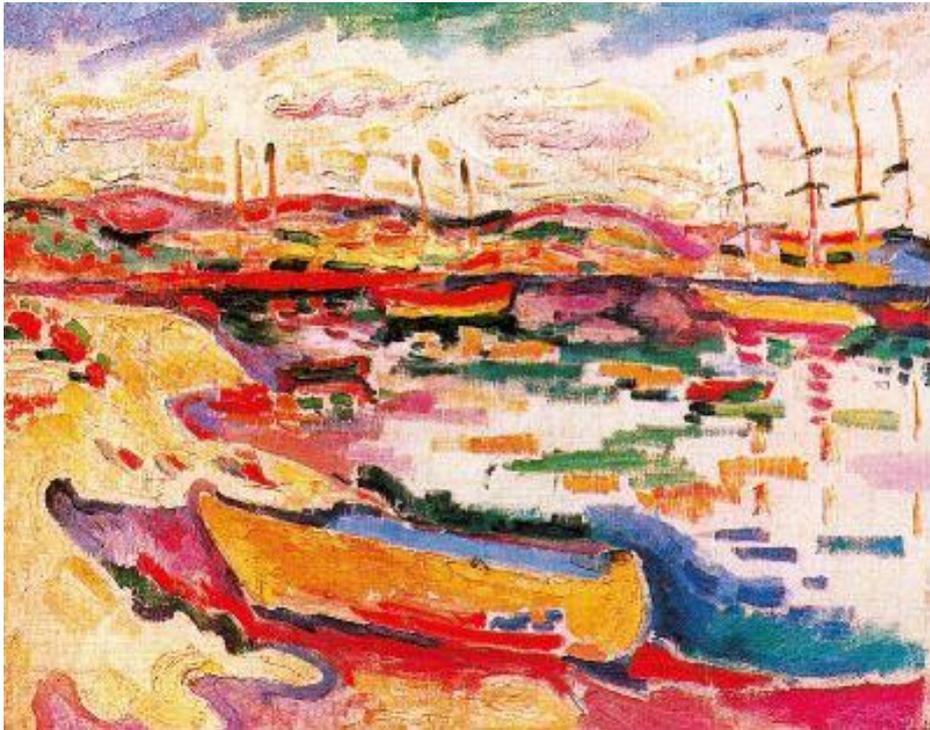
Durante el verano de 1906 en Le Havre con sus amigos Friesz y Dufy, con su padre y otros artistas, funda el *Cercle de l'Art moderne*, acercándose al grupo de los *fauves*. Y también seguiría **en contacto con su amigo músico Gaston Dufy**.

En marzo de 1906 expone por primera vez en el XXIIème Salón de los Independientes donde se encuentra con Matisse y Derain:

He expuesto por primera vez, en el Salón des Indépendants. ¡Qué bello, ese Salón!...No he conocido nada mejor (Georges Braque, 2006, p. 293).

Del 14 de agosto al 11 de septiembre, se va -como el año anterior- a trabajar con Othon Friesz pintando al natural, a Bélgica, donde el puerto de Amberes inspira a los dos jóvenes pintores. Pinta puertos, barcos, paisajes y estructuras de colores puros, amarillos y violetas se enfrentan en ellos. A orillas del Scheldt, los dos amigos alquilan un estudio y se alojan en una pensión que domina el Escault.

A su regreso a París descubre la retrospectiva Gauguin y pinta vistas del Canal Saint-Martin. Como muchos artistas, sensible a la llamada de la luz mediterránea parte en otoño hacia el sur de Francia y siguiendo los pasos de Cézanne que moría el 23 de octubre, **Braque va por primera vez a L'Estaque**, pequeño puerto cerca de Marsella, donde volverá en tres ocasiones al año siguiente.



*Braque,
El puerto de l'Estaque, 1906,
Óleo sobre tela,
37 x 46 cm.*

Se aloja en la pensión Maurin, **donde se queda hasta febrero de 1907**. De esta época, datan sus primeros cuadros “fauves”.



Braque, Carretera en L'Estaque, 1907, 59 x 72 cm, óleo sobre tela.

En 1949, Georges Duthuit, en *Les Fauves* describía esa época:

Georges Braque trabaja en Amberes, con Friesz, en 1906. Es en Le Havre donde los dos, así como Vlaminck y Derain, encuentran sus primeros aficionados. Este pintor informado no tardará mucho en buscar un término medio entre la lección de Cézanne, toda de retracción y de tensión, y la expansión colorista de Matisse. Sus preocupaciones le llevan pronto hacia unos presupuestos prismáticos en los que el color queda invalidado. En total, Braque no habrá pintado más de una veintena de cuadros fauves. ¿Qué motivos tenía para cambiar tan pronto de dirección? Nos lo ha dicho: Tiene que ver con la historia del cubismo. En cualquier caso no era posible avanzar más con el método adoptado en aquella época. Todos los que desde entonces han hecho algo buscaron resistencias según su temperamento. (Georges Braque, 2006, p. 293)

En marzo de 1907, expone en el Salón des Indépendants en la sala de los fauves, seis paisajes traídos de L'Estaque. Cinco de las obras expuestas son compradas por el coleccionista alemán Wilhelm Uhde. Entonces conoce a Henri Matisse (que expone en el Salón su obra *Nu bleu: souvenir de Briskra*), a André Derain y a Maurice de Vlaminck.

En mayo regresa junto su amigo Friesz a La Ciotat, pequeño pueblo cercano a Marsella y a L'Estaque, y expone en Junio junto a los pintores *fauves* en la segunda exposición del *Cercle d'art moderne* de Le Havre.

En septiembre vuelve a L'Estaque, Braque nos cuenta:

La pintura fauve me había impresionado mucho por lo que tenía de novedad y eso me convenía...Era una pintura muy entusiasta y convenía a mi edad, tenía veintitrés años...Como no me gustaba el romanticismo, esa pintura física me agradaba. Duró el tiempo de las cosas nuevas. Comprendí que el paroxismo que había en ella no podía durar. ¿Cómo? Cuando volví por tercera vez al sur, me di cuenta de que la exaltación que me había llenado durante mi primera estancia y que había transmitido a mis primeros cuadros no era la misma. Vi que había otra cosa. (Georges Braque, 2006, p.293)

Durante esta nueva estancia en L'Estaque abandona los colores del fauvismo.



Braque, Terraza del Hotel Mistral, óleo sobre tela, L'Estaque, París, Otoño 1907, 80 x 61 cm, colección privada New York.

Comenta Jacques Busse:

Un gusto profundo por el orden, la reflexión y el oficio bien hecho le incapacitaban de hecho para la improvisación lírica del fauvismo. Sus pinturas, todavía fauves de L'Estaque, miran ya hacia la arquitectura cézanniana. (Georges Braque, 2006, p. 293)

Al participar en el *Vème Salon d'Automne*, visita la retrospectiva de Paul Cézanne (1839-1906) que desde el 1 al 22 de octubre de 1907 reúne cincuenta y seis pinturas. Será determinante para el pintor fascinado por las implicaciones estructurales de los cuadros de Cézanne. Durante los años 1907-1909, los cubistas se dedicarán a deconstruir los volúmenes según el principio cézanniano “del cono, del cilindro y de la esfera” y la reducción de la línea y del volumen a su estructura elemental.

Escribió en su época Maurice Gieure, en la obra que dedicó al artista:

Era inevitable que una verdadera influencia de Cézanne surgiera antes o después, pues ya en el período fauve se pueden encontrar las primicias de las investigaciones espaciales y objetivas que fueron las del maestro de Aix. (Georges Braque, 2006, p. 295)

Por iniciativa de Guillaume Apollinaire (1880-1918), conoce a Pablo Picasso en su estudio de Bateau-Lavoir que ocupa desde 1904, en el número 13 de la calle Ravignan, donde el pintor español había finalizado *Les Femmes d'Alger*. Este encuentro lo aleja por completo del *fauvismo* y su pintura se orienta poco a poco hacia el cubismo. Después de este encuentro decisivo, Braque parece renunciar al color.

Después del invierno de 1907/1908 donde conoce a Picasso, inicia en diciembre su cuadro *Nu debout* (desnudo de pie). Vuelve en la primavera de 1908 a L'Estaque con Raoul Dufy abandonando los colores rojos, azules, violetas y limitándose a los ocre, a los verdes y a los grises. El pintor ya une los planos en volúmenes.



*Braque,
Carretera de
L'Estaque, 1908,
60.3 x 50.2 cm,
Óleo sobre tela.*

Es sorprendente que siendo Georges Braque el primero en introducir los instrumentos musicales en las pinturas del cubismo temprano y el que más ahonda en su presencia durante el cubismo posterior, tengamos menos testimonios de la presencia de instrumentos musicales en sus obras anteriores al cubismo, a diferencia de Picasso. En sus composiciones aparecen pocos rostros, al contrario que Picasso, y da prioridad a los paisajes y a objetos más sencillos. Aquel plasma la realidad social y marginal unida al instrumentista, y en cambio Braque como músico ejecutante e intérprete buscará para plasmar la música el instrumento, el objeto y lo elevará a una categoría nueva y única. Siendo en ello pionero en la Historia del Arte.

7. EL CUBISMO.

ANALIZANDO LA REVOLUCIÓN ARTÍSTICA DE PABLO PICASSO Y GEORGES BRAQUE CON UNA NUEVA MIRADA.

Decía Picasso:

...una pintura viene de muy lejos. ¡Quién sabe de dónde, de cómo de lejos! Yo lo he intuido, lo he visto, lo he realizado, y sin embargo, el día siguiente ni yo mismo veo lo que he hecho. ¿Quién puede penetrar en mis sueños, en mis instintos, en mis deseos que han tardado mucho tiempo en elaborarse y producirse un día, sobre todo para captar lo que he puesto quizá contra mi voluntad?. (Cabanne, 1982a, p. 259)

Picasso deja claro en esta afirmación que es difícil de penetrar y entender su obra, pero con humildad nos acercamos a un genio, para poder analizar su pintura y asimilar su arte. Una estética en íntima relación a su vida personal, como diría quien fue su marchante D. H. Kahnweiler: “con sus cuadros nunca había dejado de escribir su diario íntimo” (Cabanne, 1982a, p. 21). Existe una íntima relación entre su biografía y su arte.

Todo lo que le rodea lo embulle, lo observa, nada se escapa a su mirada penetrante, adueñándose del espacio que hay en su entorno. Cautivándose también de las obras de los demás, embebiéndose de todas las ideas que flotaban a su alrededor como temiendo que se escapasen. Se entrega a una creación que le obsesiona, y a una pintura que no se resuelve más que en sí misma.

Ha habido y hay acercamientos a la obra de Picasso desde distintos aspectos, como a través de los retratos de sus mujeres y amantes, de su mirada hacia la mujer y el sexo que condicionó su estilo, o en su lenguaje antropomórfico, etc. Pero en este trabajo he querido acercarme a un periodo de su obra y analizarla desde otro planteamiento completamente distinto: Interpretar la presencia relevante y masiva de instrumentos musicales durante un período de la creación pictórica de P. Picasso y de Georges Braque, la convulsión del cubismo. Ya que encontramos a los instrumentos musicales como elementos artísticos de primer orden por primera vez en la Historia del Arte.

Aquí el estallido pictórico del cubismo rompe esquemas en la Historia de la pintura, no sólo esquemas técnicos, sino también cambia la concepción global del arte. Ya no interesa reproducir la imagen real de lo que se tiene delante, la pintura no quiere imitar sino que interesa evocar la visión conceptual que el pintor quiere plasmar en su lienzo, y el estado de conciencia que provoca en el espectador.

Como dice P. Cabanne (1982a, p. 8):

...en Francia, Víctor Hugo acaba de morir mientras que Pasteur publicaba su estudio sobre la vacuna antirrábica. La ciencia y las técnicas nuevas estaban revolucionando aquel fin de siglo, pero el arte, indiferente a las innovaciones recientes, mantenía sus petulantes certitudes sobre la perennidad de una tradición "clásic", de la que daban los salones una imagen reconfortante o exaltante en representaciones de anécdotas pintorescas, reconstituciones históricas, desnudos mantecosos y retratos mundanos. A los "novadores" se les ignoraba o se les vilipendiaba tachándoles de pintamonas cuando no de locos.

Para transmitir esta visión creativa en este momento de la Historia del Arte, P. Picasso y G. Braque eligen como objeto central de sus pinturas, objetos y formas no tenidas en cuenta en épocas pasadas, eligen instrumentos musicales. No una escena social con músicos, sino el objeto que crea música, el instrumento y la relación de este objeto con su intérprete.

La revolución artística del siglo XX , el cubismo, cuyo inicio fue dado a conocer sólo a los más íntimos, a su círculo de amigos entre los que se encontraban el pintor Georges Braque (a finales de noviembre o principios de diciembre de 1907 fue presentado a Picasso por Apollinaire, y éste lo conoció en casa de D.H.Kahnweiler), los poetas franceses Max Jacob (una amistad iniciada en su tercer viaje a París en octubre de 1902), André Salmon y Guillaume Apollinaire (al que conoció en la rue Ámsterdam en octubre de 1904), y todos lo demás eran españoles como los Pichot, Canals, Paco Durrio, el escultor Manolo, Zuloaga, Sunyer, Jaime Sabartés, Mateu y Ángel de Soto y muchos más artistas catalanes como Gargallo y Casanovas que dividían sus vidas entre París y Barcelona.

En este círculo destacaban con un papel decisivo para la propagación de su arte, los hermanos Leo y Gertrude Stein, coleccionistas de arte norteamericanos. A finales de 1903, París se había convertido en el coto vedado de la familia Stein. Leo Stein que sintió que se había convertido en artista al cenar con un joven y desconocido violonchelista en ese momento, Pau Casals (con quien Michael y su mujer habían hecho amistad durante su gira en San Francisco) había llegado a París en diciembre de 1902. Su hermana Gertrude llega a París en octubre de 1903, y en diciembre de 1903 llegan su hermano Michael y su cuñada Sarah que se dedicarían a promover a Matisse más que a Picasso, al igual que Leo años más tarde.

Leo Stein visita el Salón de Otoño de 1905, donde *la cage aux fauves* provocó tanto escándalo, y se queda maravillado con el cuadro de Henri Matisse *Femme au chapeau*, el cual adquiere por 150 francos, a partir de ese momento inicia su amistad con Matisse, y su pasión por las nuevas creaciones pictóricas que le hace aventurarse en la tienda de Clavis Sagot buscando nuevos cuadros y allí es donde descubre un lienzo de Picasso. Leo S. que entre 1905 y 1907 se convierte en el coleccionista más arriesgado y perspicaz de pintura del siglo XX en todo el mundo, introduce a su hermana en el mundo del arte. Con el tiempo Gertrude centrará su interés en Picasso mientras Leo lo hará con Matisse.

Picasso desde su primera cena con Gertrude Stein en otoño de 1905 frecuenta su casa en la calle Fleurus 27, acude a sus famosas veladas de los sábados donde coincidirá en ocasiones con Matisse y otros artistas. Esta casa-museo se convirtió en el único lugar donde las obras de arte contemporáneo, cuadros de Matisse, Picasso, Cézanne, Manet, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Manguin, Bonnard, Renoir, Daumier, Maurice Denis, se exponían permanentemente. Cuando Leo y Gertrude decidieron dividir su colección, habían acumulado el grueso de cualquier retrospectiva importante de Matisse y de Picasso con una magnífica secuencia de las épocas azul y rosa, y también de obras maestras cubistas. Sólo el conjunto de Schukin en Moscú eclipsaba su colección de arte contemporáneo.

Cuando llegan los rostros del cubismo, aquella geometría, aquella nariz...al descubrir el lienzo de *Las Señoritas de Avignon* en 1907, ni siquiera sus íntimos entienden su cambio, su evolución. Justo en el momento en que empiezan a venderse cada vez mejor

sus cuadros de las épocas anteriores, sus miserias de la época azul y las languideces de la época rosa. ¿Por qué esto? No recibe más que rechazo o es que “quizás se ha vuelto loco” piensan los que le rodean. La sensación general de su círculo se resume en una frase atribuida al coleccionista ruso Schukin: “!Qué pérdida para el arte francés!” (Cabanne, 1982a, p. 264).

Gertrude Stein a pesar de que no entiende este lienzo no abandona a Picasso, lo respaldará de todo corazón. Los dos se procesaban un gran devoción, al principio de su relación Picasso tenía en gran estima a Gertrude, no sólo eran sus primeros coleccionistas importantes sino también sus primeros empresarios.

Las señoritas de Avignon estuvieron enrolladas durante quince años en el nuevo estudio del Boulevard de Clichy, al que se mudó Picasso después del taller del Bateau- Lavoir. Una revolución a nivel estético, un nuevo planteamiento de la pintura cuyo alcance no trasciende y sus repercusiones fueron muy pocas en el momento de su creación, tan sólo G. Braque sufrió un profundo cambio al ver este cuadro. Como dijo Kahnweiler: “Yo he sido testigo de la tremenda soledad moral en que Picasso pintó su gran cuadro”. (Cabanne, 1982a, p. 263)

Siempre sólo, aunque rodeado de gente, su banda, *la bande à Picasso* con la que frecuentaba los ambientes nocturnos de Montmartre, trasladando esa idea de tertulia de su Barcelona. Cuando inicia el cubismo se encuentra sólo ante los críticos, como antes, pero también sólo ante la incompreensión de sus amigos “innovadores” poetas y pintores.

Tampoco era conocido Picasso en las épocas anteriores, azul y rosa. Sólo transcendían sus cuadros por la labor de difusión de los marchantes, que se interesaban por los proscritos del arte y vendían su obra. Al principio fue Manach, hombre calculador que compartió vivienda con Picasso en su segundo viaje a París en 1901; Ambroise Vollard que organizó la primera exposición de Picasso en París en 1901 y al que Apollinaire convenció en Abril de 1906 para que le volviera a prestar atención y le comprara 20 pinturas a Picasso debido a su necesidad de dinero; Berthe Weill que nunca quiso aprovecharse de sus artistas y dejó de vender cuadros de Picasso cuando mejor se vendía su obra; León Angély; Louis Libaude, y desde que se trasladó al taller de Bateau-Lavoir el que más lo frecuentó fue “le père” Eugène Soulié, sus clientes eran

pintores pobres obligados a malvender sus cuadros a cambio de lo necesario para vivir como comida, ropa, pinturas, lienzos...y colocaba para el público esas obras a la intemperie, en la calle; y Clovis Sagot, ex payaso del circo Medrano (alardeaba de ello y de haber sido panadero) donde acudían Picasso y sus amigos, Sagot estaba dotado de un acertado gusto vanguardista y tenía una clara idea intuitiva de lo que los cubistas hacían, era un gran defensor de sus artistas; murió en 1913 cuando las obras que defendió se hicieron famosas.

La mayor parte de transacciones después de instalarse en Bateau-Lavoir fueron con estos últimos marchantes. Sagot rara vez organizaba exposiciones en su galería, lo que hacía era colgar en la pared una selección a su gusto de lo que tenía en su almacén. Las exposiciones colectivas que organizó Berthe Weill respondían a planteamientos similares. Picasso no tenía un marchante estable y por ello resultaba difícil a quien no frecuentaba su estudio seguir la evolución tan continua y profunda de su obra.

D. H. Kahnweiler, marchante que conoció en 1907 en el inicio de la época cubista ocupará después un lugar importante en la difusión de la obra de Picasso. Vió por primera vez su obra y la de Juan Gris en la galería de Sagot. Kahnweiler sintió siempre respeto por él, al contrario que Picasso que rara vez dijo algo bueno de Sagot (aunque lo retrató en una obra cubista importante) y Fernande Olivier siempre lo tachó de usurero y ladrón.

Así se daba a conocer su obra, aquellos curiosos que querían conocer las creaciones nuevas que estaban ausentes de los salones oficiales (donde se exponían las obras más acordes al gusto de la tradición y de los críticos de arte), acudían a ver los cuadros que colgaban en las galerías de arte de estos marchantes que apoyaban a los innovadores. Picasso no quiere doblegarse como han hecho otros compañeros para poder ganar el dinero necesario para comer y sobrevivir. Él se mantiene en la miseria y en condiciones muy límites, pero no quiere ceder, no quiere venderse. Su obra es ante todo y su visión es lo primero. Le importa y necesita preservar su soledad y su libertad.

Existían dos salones que se crearon para ofrecer una estética distinta a la oficial como eran el Salón de los Independientes y el Salón de Otoño, pero ni en estos salones expone Picasso, no se deja ver. Sólo su círculo cercano divulgará su obra. Hubo pocas

exposiciones, su primera exposición en París la organizaron Manach y Vollard en la galería de este último en la rue Laffitte que expuso sus cuadros junto a Francisco Iturrino el 24 de Junio de 1901, con la crítica favorable de Gustave Coquito en el periódico *Le Journal* del 17 de junio, una crítica comprada a cambio de realizarle unos retratos.

Ganó dinero pero le duró poco. Después de esta exposición, Vollard no comprendió la época azul de Picasso y sólo volvió a ser su marchante durante la época rosa, tampoco asimiló la época cubista, no vendiendo ya más sus cuadros aunque conservó su amistad hasta su muerte.

En 1902, del 15 de noviembre al 15 de diciembre, organizó Berthe Weill una exposición junto a Ramón Pichot, Launay y Girieud (conocido como L'Abbé). No vendió nada, aparte de cuadros de la época azul había también escenas parisinas no vendidas en la exposición de Vollard. Charles Morice escribió una crítica favorable en *Mercur de France*, este crítico influyente y progresista le regaló una copia a Picasso del libro *Noa noa* de Gauguin, amigo de aquel. Este libro lo tuvo a su lado durante toda su vida, fue su talismán y desapareció después de su muerte.

Por falta de dinero para comer, Charles Morice, con el que entabló relación desde su primera exposición, le organizó una exposición el 25 de Febrero de 1905 en las *Galleries Serrurier* del *Boulevard Asuman* junto a Auguste Gérardin y a Albert Trachsel. Tras esta exposición, prácticamente Picasso dejó de exponer en París hasta después de la Primera Guerra Mundial. Fue una actitud que fue adoptando gradualmente y no autorizó ninguna participación en muestras colectivas ni exposiciones francesas. Fuera de Francia fue otra cosa, situación que motivaron en gran parte el marchante D. H. Kahnweiler, el coleccionista moscovita Schukin y el prusiano Wilhelm Uhde que se instaló en París en 1904.

Coincidió el inicio de la época cubista de Picasso con la obra *Las señoritas de Avignon* y el inicio de la relación con Georges Braque, éste quedó impresionado al ver el cuadro, sabía que aquella pintura iba a ser revolucionaria nada más verla, que iba a ser rompedora. Según Fernande Olivier, compañera de Picasso en aquella época, Braque

comentó: “Parece como si con sus cuadros quisiera causarnos la misma sensación que si tuviéramos que tragar cuerdas o beber queroseno” (Ganteführer-Trier, 2005, p.11).

Esta relación se fue intensificando y desde el invierno 1908-09 Picasso ve casi diariamente a Braque, su amistad se va afianzando y se convierten en un engranaje creativo de dos artistas encaminados a superar los mismos retos y las mismas dudas. Se compenetran a la perfección aunque sean distintos en carácter y en motivaciones y sus innovaciones transcurren en paralelo. Braque desempeñaría un papel decisivo en la evolución del pintor malagueño, y fue su compañero durante el periodo que vamos a estudiar. Se unieron y realizaron un revolucionario cambio en la pintura.

Al principio de esta aventura estaba con ellos el pintor André Derain pero pronto dejó el cubismo y volvió a los conceptos estéticos más tradicionales. Se quedaron solos ante un gran reto, cuya unión engendró el movimiento más influyente del siglo XX. Y su amistad perduró hasta 1914, donde la guerra trazó una gran brecha en sus vidas.

Sólo durante la época cubista de Picasso y Braque es masiva la presencia de instrumentos musicales. Los dos recurrirán después de la Primera Guerra Mundial a objetos y temas musicales para sus cuadros pero de forma aislada. Después de 1914, la música tendrá presencia en la obra de Picasso pero en un formato completamente distinto como el ballet *Parade*, con música de Eric Satie y los ballets de S. Diaghilev. La música no desaparece en su obra sino que surge con fuerza, pero conectada a una plástica distinta: “los ballets”, en una noción más abierta al público, en un concepto de arte total cercano a lo que prodiga Schönberg.

7. 1. LA ESTÉTICA DEL CUBISMO

Alexander Archipenko decía en un artículo publicado en la *Revista Internacional del Arte moderno* en 1922:

*Cabe decir que el cubismo ha impuesto un **nuevo orden mental** frente al cuadro. El espectador ya no se deleita; el espectador interviene creativamente, reflexiona y crea un cuadro desde el momento en que se apoya en las características plásticas de los objetos esbozados como formas.* (Ganteführer-Trier, 2005, p. 25)

El cubismo que se inicia a principios del siglo XX y que como unidad estética en los dos pintores terminó al iniciarse la Primera Guerra Mundial, es sin duda uno de los lenguajes formales más importantes del arte del s. XX y la primera gran revolución artística del siglo.

Contaba Picasso:

*Braque decía siempre, que en la pintura lo único que cuenta es **la intención**. Y es verdad. Lo que cuenta es lo que se quiere hacer, no lo que se hace. Y en el cubismo lo que tuvo importancia fue sobre todo lo que se quiso hacer, la intención que se tuvo. Y ésta, no se puede pintar (Walther, 2006, p. 33).*

Y a esa intención, a lo que se quiso hacer, nos queremos acercar y con unos trazos profundos y amplios comprenderla.

Picasso declaró:

Cuando inventamos el cubismo, no teníamos intención de inventarlo. Simplemente queríamos expresar lo que había en nuestro interior. (Richardson, 1997b, p. 105)

Cézanne, pintor de cuya fuente bebe el cubismo, abre nuevos caminos al arte moderno (al igual que Van Gogh pero en otra dirección). Buscando la forma como totalidad absoluta de representación, aboga por un realismo lleno de grandeza donde el color es el método único y específico del pintor. Dice Picasso: “Una gran cosa en la pintura moderna es ésta. Un pintor como Tintoretto, por ejemplo, empieza su tela y después la continúa, y al final, cuando la ha llenado y trabajado por todas partes, sólo entonces la tela está terminada. Mientras que si tomas una tela de Cézanne (y esto se ve más aún en las acuarelas) en cuanto comienza a poner un toque la tela está ya ahí”. (Parmelin, 1963, p.79)

Sigue diciendo Picasso:

Cézanne, Van Gogh, ni por un instante quisieron hacer lo que hoy se ve en Cézanne y Van Gogh. Solamente querían ser fieles a lo que veían. Se desvivían, y todo lo que hacían de más hermoso en el mundo, era sólo porque no llegaban a hacerlo de otra manera, y entonces se convertían en Cézanne y Van Gogh. (Parmelin, 1963, p.109)

Pero en Cézanne hay reflexión interior, quedando de lado la verdad fugaz y momentánea del impresionismo, siendo sus cuadros el resultado de un conocimiento interior y emotivo. Cézanne quiere que su obra tenga vida propia, que no exista más que por la pintura y que no se mezcle con la literatura, la música y la ciencia. Pero también sabe que la obra no ha sido posible si no nace de todas las capacidades intrínsecas del artista en unión a las capacidades posibles que produce el mundo existente, el mundo real del artista. Y en esta unión con el mundo que les rodea, está Picasso muy conectado a su guitarra y su cante, y Braque a sus instrumentos y su música.

También Juan Gris apuntaba:

Para mí el cubismo no es un procedimiento, sino una estética, cuando no incluso una condición del espíritu. Y si es así, el cubismo debe tener una relación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se puede inventar aisladamente una técnica o un procedimiento, pero no una condición espiritual.
(De Micheli, 2006, p.188)

Esa “condición espiritual” está conectada a su mundo contemporáneo, ¿Esa condición del espíritu es la misma “intención” que mencionaba Picasso? Por supuesto que sí, es el mismo “fluir”. Y en él estaba presente el arte de los sonidos.

O como dijo Picasso: *Leonardo se acercó a la verdad cuando escribió que la pintura es cosa mentale.* (Rubin, 1991, p.9)

Con los sentidos abiertos, nuestro artista encuentra una analogía perfecta al pensar en el genio Leonardo da Vinci: el cubismo parte de una concepción interna intelectual y emotiva de la realidad exterior, a través de una nueva representación espacial, sin su color natural, ni la reproducción de los cuerpos en sus proporciones naturales.

El cubismo fue un arte preocupado en reinventar procedimientos y valores pictóricos, y su enfoque fue a la vez intensamente intuitivo, pero también profundamente meditado y de un alto contenido intelectual.

J. Gris dijo: “Hoy sé que inicialmente el cubismo no fue más que una manera nueva de representar el mundo”. (Ganteführer-Trier, 2005, p.56). Juan Gris, con su gran

capacidad intelectual dio al cubismo un enfoque teórico al movimiento, y sabemos que Picasso y Braque respaldaban los análisis que Gris hacía de las obras cubistas, por lo que se sentían reflejados en sus opiniones.

Uniendo la pintura “nueva” y la música, escribió Apollinaire en marzo de 1913, en su libro *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*:

El aficionado a la música siente, al oír un concierto, un gozo de un orden diferente al gozo que siente al escuchar ruidos naturales tales como el murmullo de un arroyo, el estruendo de un torrente, el silbido del viento en un bosque, o las armonías del lenguaje humano fundadas en la razón y no en la estética. Asimismo, los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas a la armonía de las luces impares. (1994, p.18)

Apollinaire relaciona la música que no busca imitar los sonidos de la naturaleza de forma figurativa, con esta nueva estética plástica que es el cubismo, ya que rechaza la pintura realizada hasta ese momento más representativa y academicista. Las dos artes buscan armonías o relaciones variadas en sus composiciones pero en ningún caso deben intentar representar simplemente lo que el artista escucha o ve, utilizan elementos diferentes, esa es la nueva concepción en la pintura: aplicar la introspección compositiva del compositor a la mirada del nuevo pintor.

Delaunay escribe en una carta dirigida a Sam Halpert en 1924, tras referirse a Apollinaire:

En réalité, c'était la naissance d'un art qui n'a plus rien à faire avec l'interprétation ni la description des formes de la nature. Au lieu, comme la musique, d'être un art auditif, c'est un art visuel dont les formes, les rythmes, les développements partent de la peinture même, comme la musique n'a pas de sonorité de la nature mais des rapports musicaux. La peinture devient de la peinture. A l'époque on l'a appelé de la peinture pure, vers 1912. (Apollinaire, 1994, p.93)

“En realidad, era el nacimiento de un arte que no tenía nada que ver con la interpretación ni con la descripción de las formas de la naturaleza. En su lugar, como la música, que es un arte auditivo, es un arte visual donde las formas, los

ritmos, los desarrollos parten de la pintura misma, como la música no tiene la sonoridad de la naturaleza sino relaciones musicales. La pintura se ha vuelto pintura. En esa época se la ha llamado pintura pura, hacia 1912". (Traducción Cecilia García)

Como hemos visto en la cita anterior, Delaunay, miembro de los "cubistas de salón" que se incorporaron a esta estética años después de que nuestros pintores ya habían iniciado sus nuevos descubrimientos, escribió en la misma dirección que Apollinaire. Delaunay presenta como aplicable a la pintura el ejemplo que proporciona la música, ya que se elabora con una intención propia, intrínseca. Uniendo la pintura a la idea de la música absoluta que no contiene elemento externo, es decir la música que no contiene relación con ningún texto, desprovista de toda relación con la poesía, con una acción teatral, una idea, una imagen, etc. Donde la calidad de la música como elaboración creativa vendrá determinada por la calidad de la idea musical y dependerá del ingenio del compositor en desarrollar el material. Equipara la pintura pura, como llama también al cubismo, a la música que se denominaba en el s.XIX como música pura, representada por la música instrumental: una sonata, un concierto, una fuga, un dúo... Toda la música instrumental que vamos a contemplar en sus pinturas cubistas y además con la inclusión de palabras que nos hablan de estos géneros instrumentales.

El cubismo nació en un momento de gran explosión cultural: todo cambiaba, todo cabía, la física abría las mentes a un nuevo mundo, el mundo se ampliaba hacia nuevos países desconocidos, la sociedad y la economía cambiaba, y la industria traía nuevos estatus sociales. En el caso de España, los años de cambio de siglo sumieron al país en una profunda desesperanza, al derrumbarse como potencia y como país, tal como se conocía hasta entonces. A principios del siglo XX, el hombre se planteaba grandes cambios que el artista percibía y ello daba lugar a una especial explosión de pensamientos e ideas. La cultura recibió nuevos impulsos y procedimientos estéticos.

Ramón Gómez de la Serna al hacer la semblanza de Picasso, destaca su poderosa capacidad creadora y sucesivamente nueva:

Picasso -escribe- tiene tipo de ese mecánico que está pronto, a la puerta del taller, para hacer el milagro de la compostura, de la pieza nueva, de la charnela que haga andar de nuevo el coche (...) Picasso ha sido la gloria de una época

(...)se ve que el arte, como todo, es sólo confiar de vez en cuando en un hombre, es que haya nacido alguien con encarnadura de capitán. Y concluye: lo más hermoso de la vida, que es huir, descomprometerse y sentirse libre, es lo que caracteriza a la vida de Picasso. ¡Feliz inventor!. (Ministerio de cultura, 1981a, p.78).

Ramón G. de la Serna destaca, que en el ciclo o época azul, está -dice- preocupado por la miseria, y se refiere luego al alumbramiento del cubismo, escribiendo: "de los temas de emoción personal va a pasar a la consideración inefable de la plástica...la palabra cubismo va a sonar". Entiende la estética cubista como estética de creación de formas, de artificio compositivo, intransitiva, explicándola así: "huyen de la naturaleza como de un gran hospital, como si todo en ella fuese tumefacto". (Ministerio de cultura, 1981a, p.78)

No es del todo cierto, como dice Ramón G. de la Serna que nuestro pintor huye de la naturaleza y que va a pasar de la emoción personal a una consideración plástica, pues yo añadiría que no es sólo una búsqueda plástica, que en esa búsqueda formal hay también preocupación (no sólo en la época azul), hay emoción interior, hay entrañas, hay agitación. El cubismo lanza la idea que supone "la audacia de lo moderno": sostienen que la verdad del espíritu ha sido siempre opuesta a la superficialidad de los sentidos, y que el arte es una necesidad de "crear", no de imitar. Como nos revelan sus palabras, Braque decía que si los sentidos deforman, el espíritu forma, y el propio Picasso manifestó que hacía los objetos como los pensaba, no como los veía, rebelándose ambos de este modo contra las simples apariencias.

Ramón G. de la Serna opinaba de los comentarios sobre el cubismo: "a los que decían *no entendemos* -anota- se les respondía con ingenio: pues hay que aprender a entenderlo...yo tampoco entiendo el latín, y no por eso aseguro que el latín no existe. Hay que entender ante todo". (Ministerio de cultura, 1981a, p.78). Su opinión nos refleja la actitud positiva y abierta que en ese momento histórico aconsejaba hacia lo nuevo, hacia aquello que no comprendemos y nos resulta complejo y difícil, pues suponen unas coordenadas diferentes a lo conocido. Y realiza un llamamiento al esfuerzo, valioso en mi opinión, de poner todas nuestras herramientas para llegar a entender.

Sobre el cubismo se han escrito y escriben muchas cosas, pero comparto y entiendo lo que G. Stein escribió sobre los paisajes de Horta de Ebro:

Picasso mettait en relief pour la première fois la méthode de construction des villages espagnols ou les lignes du paysage, mais semblent le découper. (Le siècle de Picasso, 1987, p.17)

“Picasso ponía de relieve por primera vez la forma de construcción de los pueblos españoles o las líneas del paisaje, que parecen recortarlo (al horizonte)”.
(Traducción de Cecilia García)

Al volver a España, después de cruzar la frontera con Francia, si observamos con los ojos abiertos y sensibilidad se nos revela la diferencia en el horizonte, surgiendo las líneas rectas de las casas, con formas y volúmenes cuadrados y rectangulares, al contrario que en el resto de Europa donde las construcciones tienden más a formas y tejados triangulares.

Ella no está equivocada cuando afirma que en su primer viaje a España, después de 1914, se quedó Muy impresionada :

(...) de voir combien le cubisme était une production naturelle de l'Espagne"- mais il s'agit du cubisme des papiers collés- "dans les boutiques de Barcelona, écrit-elle, au lieu de cartes postales, on vendait de petits cadres carrés à l'intérieur desquels il y avait un cigare, un vrai cigare, une pipe, un mouchoir, etc. Le tout rehausse par des bouts de papier découpés qui représentaient d'autres objets, exactement l'arrangement de tant de peintures cubistes.

"...de ver cómo el cubismo era una producción natural de España -pero se encuentra el cubismo de los papeles pegados- en las tiendas de Barcelona, escribe ella, en lugar de postales, se vendían pequeños marcos cuadrados en el interior de los cuales había un cigarro, un verdadero cigarro, una pipa, un pañuelo, etc. Todo se realiza por trozos de papel recortados que representan otros objetos, exactamente la disposición de tantas pinturas cubistas” (Traducción de Cecilia García).

En la "Autobiographie d'Alice B.Toklas", compañera sentimental de Gertrude Stein dice:

Gertrude Stein a toujours dit que le cubisme était une conception purement espagnol et que seuls les espagnols pouvaient être cubistes, et que le seul cubisme véritable était celui de Picasso et de Juan Gris (...) leur matérialisme n'est pas le matérialisme de l'existence et de la possession, mais le matérialisme de l'action et de l'abstraction. (Le siècle de Picasso, 1987, p. 35)

“Gertrude Stein ha dicho siempre que el cubismo era una concepción puramente española y que sólo los españoles podían ser cubistas, y que sólo el cubismo verdadero era el de Picasso y el de Juan Gris (...) su materialismo no es el materialismo de la existencia y de la posesión, sino el materialismo de la acción y de la abstracción”. (Traducción de Cecilia García)

Esta afirmación que realizó G. Stein, según nos cuenta su compañera sentimental, se va revelando como perceptible y posible a lo largo de la tesis. Hay que valorar que G. Stein desempeña un papel importante en el cambio personal de Picasso en los primeros años en París y en su vida, abriéndole a nuevos artistas, corrientes e ideas a través de su círculo de amigos, y también es cierto que el fenómeno del cubismo se entiende bien cuando evaluas toda su infancia, adolescencia, entorno e idiosincrasia española en ese momento histórico.

Pero en París también habían muchos artistas españoles, y amigos catalanes que habían vivido con él las mismas influencias artísticas que se dieron en Barcelona y no surgió de ellos ningún iniciador del cubismo. A mi entender en Picasso tiene lugar una mezcla más explosiva, que enlaza con sus raíces andaluzas, su padre pintor, ser el único hijo varón, su continuo descontento, su sensibilidad, su carácter y personalidad tan fuertes, o sea, concurren los tres aspectos importantes para la creatividad según el importante investigador y profesor Mihály Csikszentmihalyi: el Talento (las habilidades propias del artista), el Campo o Disciplina en la que te mueves y el Ámbito (el entorno que favorece esa inquietud por buscar desafíos y decide que lo que aportas es valioso).

En cuanto al contexto, París como centro neurálgico en ese momento de principios de siglo, supo encaminar todas esas sinergias en todos los aspectos culturales hacia la

creación más innovadora. Las disquisiciones sobre la naturaleza del cubismo, no son sólo desde la evocación inconsciente de unas líneas del paisaje español o desde el punto de vista del carácter nacional, también como “arte entre latinos”:

Entre l'art espagnol et l'art français qui ont présidé à leur naissance, qu'entre nous. Comme le disait Fagus "tout se passe entre latins". Il ne s'agit pas d'une "alliance défensive" mais d'une affirmation de la peinture du sud de l'Europe, de ses traditions. La modernité, comme on le voit ici, n'a pas été le fait d'une école de Paris, mais des rencontres internationales dans l'art que Paris a su accueillir. (Le siècle de Picasso, 1987, p. 22)

“Entre el arte español y el arte francés que han presidido su nacimiento, entre nosotros. Como lo decía Fagus *todo ocurrió entre latinos*. No se trata de una *alianza defensiva* sino de una afirmación de la pintura del sur de Europa, de sus tradiciones. La modernidad, como se le ve aquí, no fue el hecho de un escuela de París, sino de encuentros internacionales en el arte que París supo acoger”. (Traducción de Cecilia García)

También se plantean las razones de por qué no se dio este movimiento en España, la respuesta la encontramos en esta conjunto de circunstancias:

(...)bien sûr, il existe une raison sociologique qui permet de résoudre -trop facilement- le problème posé: la grande affluence des meilleurs artistes espagnols à Paris à partir du début du siècle s'explique mécaniquement par l'absence, non seulement d'un marché intérieur capable d'absorber un minimum d'œuvres d'art novatrices, mais aussi d'une critique locale capable de les soutenir, et en général par le fait que cet art ne trouve aucun écho dans la société. En ces sens, il est exemplaire de constater que jusqu'à la première guerre mondiale et l'arrivée de réfugiés européens en Espagne neutre, il n'y avait eu pratiquement aucun mouvement d'avant-garde dans le pays. (Le siècle de Picasso, 1987, p. 34)

“...por supuesto, existe una razón sociológica que permite resolver -muy fácilmente - el problema planteado: la gran afluencia de los mejores artistas españoles en París a partir del principio del siglo, se explica mecánicamente por la ausencia, no sólo de un mercado interior capaz de absorber un mínimo de obras de

arte innovadoras, sino también de una crítica local capaz de sostenerlos, y en general por el hecho de que este arte no encuentra ningún eco en la sociedad. En este sentido, es ejemplar comprobar que hasta la primera guerra mundial y la llegada de refugiados europeos a la España neutra, prácticamente no había habido ningún movimiento de vanguardia en el país". (Traducción de Cecilia García)

Pero lo decisivo en los inicios del cubismo, en plena efervescencia creadora, fue el vínculo íntimo que surgió entre los dos pintores, español y francés. Su rivalidad como su amistad había de revelarse muy enriquecedora, cada uno le aportaba al otro aquello de que carecía.

Dijo Braque:

Picasso y yo nos hemos dicho cosas que nadie dirá nunca más, cosas que nadie podría ya decirse ni tampoco comprender (...) hasta la guerra estuvimos muy íntimamente unidos; si luego nos fuimos separando es que tal vez ya no teníamos necesidad el uno del otro. (Cabanne, 1982a, p.293)

8. EL CUBISMO TEMPRANO.

ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL

El inicio del periodo del cubismo temprano se delimita en 1906-07 y su término en 1909, fecha en la que se inicia el cubismo analítico, así lo nombran John Golding, Anne Gantefürer-Trier y Douglas Cooper, pero este periodo no es mencionado por Mario de Micheli, y sí que es expuesto por Nikos Stangos que no lo califica como un periodo independiente.

El inicio de este cambio decisivo, separándose de la pintura precedente, se plasma en el retrato de Gertrude Stein que inicia Picasso en París, antes de su marcha a Gósol, y en los dibujos que realiza en el verano de 1906 durante su estancia en este pueblo de Lérida, y en la producción de los borradores previos del cuadro *Les Femmes d'Alger* que termina en 1907.

Con esta obra Picasso rompe con todo lo anterior, con todo el arte occidental, lo destruye. Entre otras cosas, ya no tenemos una perspectiva central como hasta entonces sino una visión múltiple del objeto del cuadro, con distintos ángulos visuales al mismo tiempo.

Algunos días antes, Picasso me había dicho -a Josep Palau- que este cuadro había sido comenzado en 1907, no en 1906, pues decía, había sido en primavera. Me había confirmado que en el cuadro existían dos periodos de trabajo distintos (...) por consiguiente el segundo período de trabajo se ha de situar bastante cerca del primero. Y este segundo período, que marca propiamente el nacimiento del cubismo, se ha de ubicar, a su vez, en abril o mayo de 1907. (Palau i Fabré, 1980, p. 517)

En *Les Femmes d'Alger* vemos cómo la distribución de la luz va cambiando en cada uno de los diversos elementos en los que se divide el cuadro, ya no es un foco de luz único. El trazo es grueso pero contemplando una simplificación de las líneas. El mito de la belleza desaparece, ya no hay distinción tradicional entre lo bello y lo feo, y la percepción de la realidad es distinta. Quiere representar volúmenes tridimensionales en una superficie bidimensional y se desentiende de la representación espacial, de las

proporciones y de la coloración natural. Todo ello supone la ruptura de lo que hasta ese momento era la norma.

En la época del nacimiento del cubismo, así narra Kahnweiler su encuentro con Picasso:

Nadie podía hacerse una idea de la pobreza, de la miseria lamentable de aquellos talleres de la rue Ravignan. Por otra parte, el de Gris era tal vez aún peor que el de Picasso. El papel colgaba a trozos de los muros de tablones. El polvo cubría los dibujos, las telas enrolladas en el diván despanzurrado. Junto a la estufa, una especie de montaña de lava aglomerada, eran las cenizas. Era espantoso. Era aquí dentro donde vivía, con una mujer muy bella, Fernande, y un perro muy grande que se llamaba Fricka (...) Lo que quería hacerlos sentir inmediatamente, es el increíble heroísmo de un hombre, cuya soledad moral era, en aquella época, algo espeluznante, pues ninguno de sus amigos pintores le había seguido. El cuadro que allí había pintado parecía a todo el mundo algo disparatado o monstruoso (...) Picasso lo consideraba inacabado, pero ha quedado exactamente como estaba, con las dos mitades harto diferentes. La mitad izquierda, casi monocroma, se relaciona todavía con sus figuras de la época rosa (pero aquí están talladas a golpe de hacha, como se decía entonces, modeladas con muchas más fuerza), mientras la otra parte, muy coloreada, es verdaderamente el punto de partida de un arte nuevo. (Palau i Fabré, 1980, p. 517)

La consternación producida en el estudio de Bateau-Lavoir quedó circunscrita a un círculo reducido. París y los medios artísticos no se enteraron, y la pintura no sufrió por ello la menor sacudida, en ese momento. El famoso cuadro quedó enrollado y arrinconado, en el nuevo estudio del boulevard de Clichy, durante más de quince años. *Les Demoiselles d'Avignon* fue un acto aislado, ya que Picasso no exponía ni participaba en ningún Salón, siguiendo las instrucciones de su marchante Kahnweiler. Un acontecimiento cuyo alcance no trasciende y cuyas repercusiones fueron muy limitadas en ese momento. Tan sólo Braque sufrió una perturbación en su concepción pictórica.

Y lo provocó un extranjero que atentó contra siglos de tradición pictórica francesa aunque Picasso no buscaba el escándalo, ni la fama, no quería estar en la primera línea de las trincheras, sólo estaba concentrado en seguir buscando su lenguaje expresivo.

Al contrario que *Les Femmes d'Alger*, el cuadro *Tres mujeres* fue inmediatamente reconocido como obra maestra. Incluso antes de que estuviera acabado, pintores como André Derain y Georges Braque empezaron a trabajar en lienzos con figuras que se inspiraban en él y que enviaron al Salon de los Independientes en la primavera de 1908. Los Stein compraron a Picasso *Tres mujeres* y el cuadro estuvo colgado en el salón de la casa de Gertrude Stein hasta 1913, cuando Sergei Schukin lo adquirió y lo incorporó a su magnífica colección en San Petersburgo.

Durante los cinco años que permaneció en París, *Tres mujeres* tuvo una enorme influencia en el arte de vanguardia, en los pintores y escultores que viajaban desde cualquier rincón del mundo para ver la colección Stein y conocer a los demás artistas que se reunían en su salón. Para algunos de aquellos visitantes, como el norteamericano Morgan Russell, *Tres mujeres* constituyó el primer paso en el camino hacia un arte puramente abstracto. (La época de Picasso, 2004, p. 80)



*Picasso, Tres Mujeres,
París, Primavera de 1908, óleo sobre tela,
200 x 178 cm, Colección del Ermitage, Leningrado.*

En el nacimiento de este nuevo lenguaje vemos cómo Picasso capta las formas y la concepción de la escultura ibérica, marcada por la visita a la exposición de los yacimientos ibéricos encontrados en Osuna (Sevilla), en el Museo del Louvre de París en Marzo de 1906.

Pero Picasso también recoge el legado del arte románico catalán, fue el fotógrafo barcelonés Vidal Ventosa, hijo del sacristán de la Iglesia del Pi, quien le abrió los ojos a este hierático arte. Es probable que el artista acompañara a su amigo en su afición de fotografiar templos, frescos y esculturas románicas, incluso en lugares remotos como el valle de Boí (Lérida) donde se encuentran algunas de las mejores iglesias y frescos de este arte en España. En esa época eran aún desconocidos, y debido a su aislado y escarpado emplazamiento geográfico estaban por explorar. Por ello Picasso debió ser de los primeros no foráneos en deleitarse con estas maravillas, al igual que también contemplaría en el pueblo de Gósol la “Virgen de Gósol”, una talla policromada del siglo XII.

Nadie como él aplicó con tanta radicalidad el arte primitivo ibérico y románico:

(...) que el inicio del cubismo no tuvo nada que ver con las esculturas negras, y que él mismo las vio después de terminada su obra. (Brassaï, 1966, p. 38)
(Refiriéndose a *Les Demoiselles d'Avignon*)

Especialmente el tema del arte negro es el que ha creado mayores disquisiciones, P. Daix se apoya en una declaración del propio Picasso en la que afirma que conoció el arte negro en el Museo del Trocadero de París tan sólo después de haber realizado el cuadro, por lo que la influencia del arte ibérico quedó suficientemente demostrada (Ashton (et al.), 1981, p. 29).

Más adelante, captaría que lo decisivo para el escultor negro es la “idea” que tiene acerca del “tema”, por ello su escultura es más conceptual y las formas son más abstractas. Picasso fue uno de los primeros en comprender la potencial alianza entre los innovadores contemporáneos con el arte primitivo. Los valores plásticos irán prevaleciendo progresivamente coincidiendo con el descubrimiento o el estudio más a fondo de las artes arcaicas y primitivas.

Apollinaire y Georges Braque se conocieron a través de D.H. Kahnweiler en otoño de 1907, Braque acababa de llegar de pasar el verano en La Ciotat (pueblo cercano a Marsella) y de Septiembre a Noviembre de 1907 residió en L'Estaque, ciudad próxima a Marsella, estancia que interrumpió para hacer un viaje a París. Se ubica a partir de Noviembre, durante ese invierno, el encuentro de Braque y Picasso, y también fue en esa ocasión cuando visitó la exposición retrospectiva de la obra de Paul Cézanne en el Salón de Otoño de 1907, que incluía 49 cuadros y 7 acuarelas. La exposición realizada un año después de la muerte de Cézanne, impresionó vivamente a Picasso y a Braque, los cuales comprendieron e interpretaron su lección, y se imbuyeron de la búsqueda de Cézanne.

Aunque Braque ya tenía noticias de Picasso, no se conocían personalmente y a finales de 1907 Apollinaire le acompaña por primera vez a su estudio de Bateau-Lavoir en la Butte de Montmartre. Un encuentro esperado como lo reflejan las tarjetas de visita que había enviado con anterioridad Braque a Picasso. La reacción de Braque es de gran asombro al contemplar el cuadro *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, que en ese momento acababa de pintar Picasso y lo tenía colgado en su estudio, y tenía también empezado el siguiente cuadro *Tres mujeres*.

Como comentó Fernand Olivier en sus memorias, compañera sentimental de Picasso en ese momento, Braque estaba impresionado y parecía ser incapaz de asimilar lo visto, y exclamó: “Parece como si con sus cuadros quisiera causarnos la misma sensación que si tuviéramos que tragar cuerdas o beber queroseno”. (Ganteführer-Trier, 2005, p. 11)

Con esta expresión Braque no recelaba dar la espalda a lo que estaba contemplando en el cuadro, como se comprobará después en la evolución de sus pinturas, sino que desde el primer momento capta perfectamente lo que representa: un revulsivo para todos, un querer desprendernos de forma salvaje de todo lo correcto hasta ese momento.

Braque llega más lejos en su percepción, sabe lo que supone ese cuadro, se da cuenta que es una separación total de todo lo visto anteriormente, que es un cambio radical y que por tanto costará asimilarlo. No percibe el cuadro como una muestra de locura y trastorno mental del pintor, como ocurrió con el círculo de íntimos de Picasso, sino como la voluntad expresa de Picasso en cambiar nuestra concepción intelectual de la

pintura, y plantear unos interrogantes pictóricos a los que después el cubismo deberá buscar respuestas.

En este momento histórico en la pintura, se inicia el acercamiento entre los dos pintores y Braque se impregna de esos contundentes cuerpos femeninos de Picasso. Después de *Les Femmes d'Alger* (143,9 x 233,7 cm.), Picasso realiza entre 1907 y 1908 otro cuadro de gran formato con el mismo título *Tres Mujeres* (200 x 176,5 cm.) con la figura femenina como motivo, hoy en día no se conoce el paradero de este cuadro.

Braque influenciado por lo que contempla en el estudio de Picasso, donde vio *Les Femmes d'Alger* y los esbozos de las *Tres Mujeres*, pinta un nuevo tipo de belleza femenina que recuerda a esas visiones del cuerpo de la mujer que había iniciado Picasso, y así pinta primero dos dibujos en tinta sobre papel titulado *Tres mujeres* y *Desnudo de una mujer*, y en 1908 pinta el cuadro *Gran desnudo*, un lienzo de considerable tamaño (140 x 100 cm.) pero no tan grande como los realizados por Picasso.



***Braque, Gran desnudo,
París, finales 1907,
Óleo sobre tela, 140 x 100 cm,
Colección Alex Maguy.***

Braque iniciaba así una nueva etapa alejándose de Matisse, de su etapa anterior con los *fauves*, y triunfa el ego de Picasso que intenta atrapararlo a su lado y convertirlo en aliado de este nuevo camino pictórico.

Al llegar la primavera de 1908, Georges Braque se traslada a L'Estaque para pasar allí el verano, ya que residía temporadas en la población costera de L'Estaque donde Cézanne había vivido algún tiempo. Bajo la influencia de *Tres mujeres* empezó a pintar cuadros con figuras semejantes, era lógico que no tardara en aplicar el método compositivo de Picasso al paisaje, combinando las lecciones de Cézanne y Picasso. Y realiza toda una serie de paisajes sobre L'Estaque que recuerdan a Cézanne, por su perspectiva libre y el uso de color como método único (como si fuera forma), al igual que por su fuerza en las formas geométricas.

En los paisajes que realiza, las formas de las casas contrastan con las formas curvas e irregulares de la vegetación que las rodea, mientras que un entramado geométrico, como el de *Tres mujeres*, integra el conjunto del cuadro. En ese momento deja de lado sus cuadros femeninos. En este punto recordar la afirmación hecha por Léger: “Cézanne me enseñó el amor a las formas y los volúmenes, y me hizo concentrarme en el dibujo. Entonces presentí que este dibujo debía ser rígido y nada sentimental”. (De Micheli, 2006, p. 179)

O como afirmaba Braque: “Debo crear un nuevo género de belleza: la belleza que se me presenta en términos de volumen, de línea, de masa, de peso, y a través de esa belleza interpretar mi impresión subjetiva”. (Minervino, 1978, p. 7)

*Braque, Casas en l'Estaque,
1908, óleo sobre tela,
73 x 60 cm.*



En los paisajes de Braque de L'Estaque vemos reflejada la afirmación de Cézanne:

En la naturaleza todo está modelado según tres módulos fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro. Es necesario aprender a pintar estas sencillísimas figuras, y luego ya se podrá hacer todo lo que se quiera. (De Micheli, 2006, p. 183)

Cézanne estudia la naturaleza escrupulosamente, quiere conocer sus secretos, por ello hay meditación y reflexión interior. Braque le sigue, en estas pinturas y en los paisajes posteriores de La Roche-Guyon, y busca no imitar sino reflejar la experiencia que le desencadena la naturaleza. La pintura de Cézanne es la plástica de los volúmenes, pero una vez que crea esas formas busca relacionarlas, esta nueva indagación conducirá después en el cubismo a una nueva dimensión del espacio pictórico. Según Braque: “Cézanne era más que una influencia, era una iniciación”. (Ganteführer-Trier, 2005, p. 32)

Picasso se separa de Braque durante este verano y se muda con Fernande a la Rue des Bois, en la zona norte de París, pintando paisajes y figuras que a pesar de la separación y de estar a kilómetros de distancia se asemejarán mucho a las obras que realiza Braque.

No sabemos cómo reaccionó Picasso la primera vez que vio los paisajes de Braque, al volver del verano de 1908. La primera prueba visual de su respuesta llega un año más tarde, en el verano de 1909, cuando Picasso pintó en Horta de Ebro, una ciudad catalana, un grupo de casas con formas geométricas semejantes a las de los cuadros de Braque de L'Estaque. Las casas en primer plano, reducidas a formas sólidas sobre cuyos cantos emerge la luz, diferenciando cada uno de los planos con sus distintas tonalidades luminosas, siendo similares a las que encontramos en Braque y Cézanne.

Braque presenta las obras realizadas ese verano en L'Estaque, para ser seleccionadas y expuestas en el Salón de Otoño de 1908. Matisse, uno de los miembros del jurado que supervisa las obras, al contemplar las formas de los cuadros de Braque los menciona como “una pintura hecha por pequeños cubos”, de este comentario hecho por Matisse el crítico de arte Louis Vauxcelles extrajo la idea de “Cubismo”.

Las obras candidatas de Braque fueron rechazadas por el jurado del Salón de Otoño, y ante la negativa del jurado, el marchante D.H. Kahnweiler intuyó que era la ocasión idónea para organizar una exposición de la obra de Braque en su galería. Se contemplaron 27 cuadros: 19 paisajes, 6 naturalezas muertas y 2 desnudos, del 9 al 28 de noviembre según el catálogo original reproducido en Nicole Worms (1982, p. 13), con prólogo escrito por Apollinaire. En la exposición se colgaron los cuadros *Gran desnudo*, *Casas en L'Estaque* (40 x 32 cm.) y *Casas en L'Estaque* (73 x 60 cm.), entre otros.

Haciendo balance de la obra pictórica que pinta Braque durante el verano de 1908, después de su *Gran desnudo*, realiza ocho óleos teniendo como motivo paisajes de la ciudad de L'Estaque: *Árboles en L'Estaque*, 79 x 60 cm; *Paisajes con árboles y casas*, 81 x 65 cm; *Paisaje en L'Estaque*, 46 x 38 cm; *Carretera en L'Estaque*, 60,5 x 50 cm; *Árboles en L'Estaque*, 72 x 59 cm; *Terraza en L'Estaque*; *Paisaje en L'Estaque*, 61 x 50 cm; *Casas en L'Estaque*, 73 x 60 cm. Presento este orden de los lienzos siguiendo el catálogo cronológico e iconográfico de las pinturas que realiza Massimo Carrà (1976), después veremos las diferencias con la catalogación que hace Nicole Worms de Romilly.

A Picasso le debieron de agradar estos cuadros, ya que Braque le prestó uno de sus cuadros de L'Estaque y lo tenía colgado en su estudio, siendo motivo de comentario de todas las visitas. A Picasso le gustaba rodearse de pinturas de otros pintores, las cuales estudiaba y observaba, como por ejemplo también adquirió *Las Bañistas* de Cézanne y a lo largo de los años se convirtió también en un gran coleccionista de arte.

Después de la exposición en la galería de D.H.Kahnweiler, Braque estuvo presente por última vez en público en el Salón de los Independientes, en la primavera de 1909. Kahnweiler, que inicia en esos años su relación amistosa y comercial con Braque y con Picasso (con el que estará unido hasta sus últimos días), confesaba en sus *Conversaciones con Francis Crémieux* (1991, p. 18):

Lo que más me apasionaba era la música y mi idea era llegar a convertirme en director de orquesta. Sin embargo, no creo haber hablado de ello con mis padres, como acabo de decirle. Reflexioné y me dije a mí mismo: -¡Es imposible!, tendría que saber tocar el piano mucho mejor-. Había tenido un voluntarioso profesor

que mis padres habían puesto a disposición mía y que parecía más bien querer quitarme el gusto por la música. Afortunadamente no lo logró, pero me di cuenta en seguida de que mi intento era vano. A partir de aquel momento, me limité a comprar partituras, que llevaba a los conciertos para seguirlos y, poco después, renuncié definitivamente a mi idea. Y es que, y esto es lo interesante, creo que se iba desvelando en mí el mismo deseo, la misma necesidad que me empujó a ser marchante de cuadros: la conciencia de que era, no un creador, pues no era capaz de componer, sino más bien, cómo expresarlo, un intermediario en un sentido relativamente noble, por así decirlo. Encontré más tarde en la pintura una posibilidad de ayudar a aquellos que consideraba grandes pintores, de ser el intermediario entre ellos y el público, abrirles camino y evitarles las preocupaciones materiales.

O como comentaba:

Había un banquero muy conocido entonces que se llamaba Jacques de Grinzbourg. En cuanto llegué, esas personas me invitaron con gran amabilidad a su palco de la ópera, donde estaban poniendo Romeo y Julieta. Los oí charlar mientras se cantaba, mientras tocaba la orquesta. Los oí criticar a Wagner, de quien yo era ferviente admirador en aquella época, y de hecho sigo siéndolo. No me gustó nada aquello y evité con sumo cuidado a esas personas a partir de entonces. (Kahnweiler, 1991, p. 20)

Claro que sí iba a conciertos y al teatro. En primer lugar por medio de ese amigo, Eugène Reignier, que era un apasionado de la literatura, del teatro, de las bellas artes y de la música, aunque yo de música no tenía nada que aprender, a decir verdad; podía completar mi cultura musical, pero ya tenía una con anterioridad (...) era una época, creo yo, en la que había, al menos, excelentes actores, mucho mejores que los de hoy (...) iba mucho a conciertos, a la ópera, que era mala como hoy y a la ópera-cómica, que era infinitamente mejor. Fui, no al estreno de Pelléas et Mélisande, aunque sí a la segunda o tercera representación, y a continuación asistí a todas las representaciones de Pelléas. Leí en un artículo necrológico sobre Kemp que él había hecho eso. Pues bien, ¡yo también asistí a dieciséis representaciones de Pelléas et Mélisande!. (Kahnweiler, 1991, p. 24)

Con este vínculo tan intenso de Kahnweiler con la música, una persona tan cercana y significativa en la vida personal y profesional de los dos pintores, y defensor del arte moderno, es evidente que no podían ser ajenos ninguno de ellos a esta pasión por la música, y se impregnarían de este conocimiento musical tan profundo en múltiples conversaciones o asistencias a conciertos.

Durante el cubismo temprano la imitación de la naturaleza dejó de ser un tema prioritario en el Arte. Quizás por ese afán de sentir el espacio con el tacto, de sentirlo más cercano, Braque abandona el paisaje y aborda las naturalezas muertas, que al tener menor profundidad controla con más facilidad. A partir de aquí introduce en sus óleos el tema de las naturalezas muertas, y **por primera vez los objetos pasan a ser elementos artísticos.**

Su primera naturaleza muerta fue *Naturaleza muerta con frutero y plato*, 46 x 53 cm. y la segunda naturaleza muerta, cabe destacar que es el primer cuadro con presencia de instrumentos musicales como tema único y central *Instrumentos musicales*, o como lo titula M.Carrà *Naturaleza muerta con guitarra y acordeón*. El título del cuadro mencionado por Carrà es erróneo, ya que no es ni una guitarra ni tampoco un acordeón, como veremos más adelante en el análisis de las obras. Según M.Carrà, introduce el uso de masas curvas y de masas cuadradas que culmina en una nueva perspectiva.

***Braque,
Instrumentos
musicales,
L'Estaque, 1908,
50 x 61 cm,
Óleo sobre tela,
Colección privada.***



Encontramos una pintura de estilo geométrico con unas formas muy simplificadas, siguiendo los volúmenes que le impactaron en *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. También el color se fue apagando después del colorido explosivo de sus anteriores cuadros *fauves*. Este cuadro siempre fue de su propiedad, nunca Braque se desprendió de él y estuvo en su estudio, acompañándole toda su vida; quizás porque supuso el inicio de un largo y especial camino, uniendo la música y la pintura.

Nicole Worms de Romilly enumera en su catálogo (1982), después del óleo *Gran desnudo*, un óleo sobre lienzo titulado *El metrónomo* que no se menciona en el catálogo de M. Carrà, e incluso lo sitúa antes que el cuadro *Instrumentos musicales*. Aunque un metrónomo no es claramente un instrumento musical, sí es revelador que utilice este objeto como motivo central de su lienzo, pues evoca a la música y a objetos relacionados con la ejecución musical.



***Braque, El metrónomo, L'Estaque, 1908,
41 x 33 cm, óleo sobre tela,
Statens Museum for Kunst, Kobenhavn.***

Es la primera presencia de la música en el cubismo, por tanto fue Braque el primero en introducir los instrumentos musicales, y el primero en llevar a la pintura objetos y formas que en épocas pasadas no se tenían en cuenta. Ya no hay sólo frutas, jarras, platos, etc.... sino Instrumentos musicales. Hasta entonces en la historia de la pintura, los instrumentos acompañaban escenas de salón, de baile, escenas de la nobleza, o acompañando motivos de piedad religiosa, pero ahora los objetos musicales son los únicos protagonistas del cuadro. Y también señalando una substancial diferencia, poseen algo novedoso, poseen un halo de vida propia.

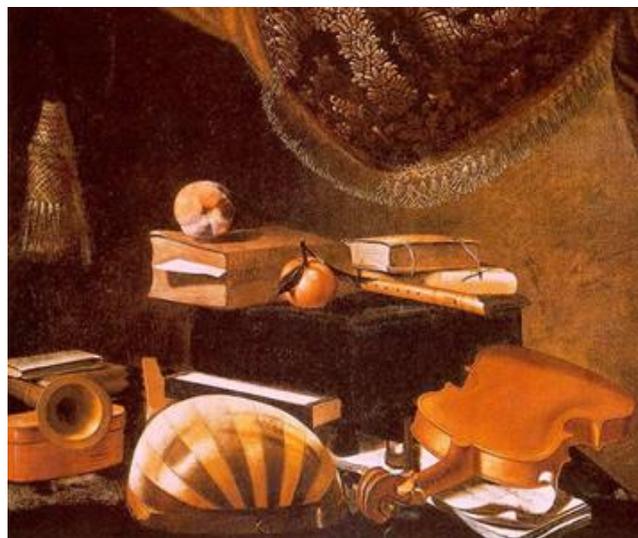
Como dijo Braque:

En aquella época pinté muchos instrumentos musicales, en primer lugar porque los tenía a mi alrededor (ya que Braque “tocaba” sus instrumentos), y en segundo porque su plasticidad, su volumen, pertenecían al ámbito de la naturaleza muerta tal como yo la entendía. Ya me había encaminado hacia el espacio táctil, manual, como prefiero definirlo, y el instrumento musical, en cuanto objeto, tenía la particularidad de que se le podía dar vida al tocarlo (Braque: exposición, 2002, p. 31).

Braque dijo: “(...) existe en la naturaleza un espacio táctil, casi diría tangible...Este es el espacio que tanto me fascinaba, y eso es lo que era la primera pintura cubista, una investigación en el espacio”. (Golding, 1993, p. 86) *Tangible, Manual*, porque para Braque una naturaleza muerta deja de serlo cuando ya no está al alcance de la mano.

¿Quería Braque que tocáramos esos instrumentos, que sintiéramos sus cuerdas al pulsarlas entre los dedos? Fue el deseo de plasmar ese espacio táctil, el impulso que le encaminó a nuevas conquistas pictóricas. Braque habla de Espacio, ¿Nos habla de la Atmósfera que te envuelve? ¿Habla de Resonancia? Durante este camino nos invadirá la afirmación de que así es.

En la Historia del Arte, Evaristo Baschenis (1617-1677) de Pérgamo (Italia) también es conocido como “el pintor de los instrumentos musicales”, pero fijémonos cómo en este caso los instrumentos están sin vida, muertos.



Nicole Worms en su catalogación no data en qué meses se realizan los cuadros, por eso es difícil, en esta época, precisar la evolución con datos exactos. Pero N. Worms fecha el cambio de interés de Braque desde el desnudo femenino a los óleos como *El metrónomo* e *Instrumentos musicales* con anterioridad a los paisajes de L'Estaque. En su búsqueda cezanniana investiga con objetos musicales como el metrónomo que nos marca el tiempo o el ritmo, y como los instrumentos musicales que con sus sonidos inundan nuestro espacio. Es significativo, según este catálogo, que empezara a pintar estos motivos musicales antes que los paisajes.

Después de estos dos cuadros musicales, Nicole Worms ubica las dos naturalezas muertas tituladas *Cafetera y jarra*, y *Cafetera y taza*, y cataloga después diecisiete óleos con paisajes de L'Estaque a diferencia de los ocho óleos anteriores que cataloga M. Carrà. Por tanto tenemos mayor número de óleos, y eso que sólo separan a estas dos catalogaciones seis años.

Después de los paisajes de L'Estaque y antes de terminar el año 1908, Nicole W. menciona cuatro naturalezas muertas tituladas: *Cinco plátanos y dos peras*, 22 x 33 cm; *Servilleta, cuchillo y peras*, 22 x 27 cm; *Frutero y plato*, 46 x 55 cm; *Naturaleza muerta con frutero (El frutero)*, 54 x 65 cm, esta última obra aparece fechada por Carrà entre 1908-1909. Posiblemente estas naturalezas muertas fueron realizadas cuando estaría ya residiendo en París durante el invierno, ya en contacto con Picasso.

A partir del otoño de 1908-1909, Picasso y Braque trabajan en paralelo. Después de su primer contacto durante el invierno de 1907 y su separación desde la primavera de 1908, vuelven a reunirse y afianzan esa incipiente amistad. Todos los días al atardecer, cuando no podía pintar, Picasso salía a dar una vuelta y lo primero que hacía era ver lo que estaba haciendo en ese momento Braque, y después los dos solían acudir a las distintas galerías para ver las cosas nuevas que podían encontrar, inspeccionaban en la galería de Sagot, Vollard o Kahnweiler. Por lo tanto el intercambio y la comunicación entre ellos era continua y la influencia era mutua, pero claramente Braque es el iniciador y protagonista en la introducción de instrumentos musicales, y en la constante innovación plástica y repercusión de los mismos dentro del cubismo.

En una carta escrita por G. Braque a su marchante Léonce Rosenberg el 13 de noviembre de 1918, al día siguiente del armisticio, nos corrobora esa opinión:

No está de más recordar de vez en cuando que la palabra Cubismo la pronunció por primera vez el jurado del Salón d'Automne ante mis lienzos, y que si hemos visto una avalancha de mandolinas y de naturalezas muertas con instrumentos musicales, es porque han salido de mi estudio. He vuelto a leer el prefacio, que el pobre Apollinaire escribió para la exposición que me hizo Kahnweiler hará una decena de años, en la que hablaba de estos instrumentos. En aquella época nadie hacía lo que yo, pero desde entonces cuántas cosas me han robado, hasta los más mínimos detalles, la forma de los lienzos, la madera de imitación, las letras, los dibujos con papeles pegados, y eso por no hablar más que de las cosas que tienen nombre propio. (Braque: exposición, 2002, p. 32)

Entendemos el desengaño que expresa Braque, y reivindicamos su primacía en el tratamiento transformador de los instrumentos musicales en la pintura, y en las distintas épocas cubistas. Picasso en este periodo pinta naturalezas muertas cercanas a Cézanne como *Frutas y copa*, *Vasos y frutas*, *Fruteros*, *frutas y copa* (fechadas por P. Daix, Rosselet, 1979), influenciado por todo lo que ha hecho y hace su compañero de búsqueda, Georges Braque.

Las naturalezas muertas de Picasso:



Picasso, Fruteros, frutas y copa, París, finales 1908, 92 x 73 cm, óleo sobre tabla, Museo del Ermitage, Leningrado.

El cuadro de Picasso *Panes y frutero sobre una mesa* (164 x 132,5 cm) para el que utiliza los estudios realizados para *Carnaval au Bistrot*, ya los ubicamos en el año 1909. En 1909, según M. Carrà, Braque realiza diez obras, hasta llegar al estilo del cubismo analítico: *Naturaleza muerta con frutero*, *Puerto en Normandía*, 81 x 81 cm, *Barcas de pesca*, 91,5 x 73 cm, *Tres óleos sobre el castillo de La Roche-Guyon*, 81 x 60 cm., 92 x 72 cm., 74 x 60 cm (se traslada en junio de 1909 a La Roche-Guyon al sur de Mantes, donde había estado Cézanne en 1885. *Jarra, botella y limón*, 46 x 38 cm; *Guitarra y frutero*, 73 x 60 cm; *Cabeza femenina*, 41 x 33 cm; *Paisaje con casas*, 41 x 33 cm; Y según Carrà, la última de este periodo del cubismo temprano es *Paisaje en Carrieres-Saint-Denis*, 1909/1910, 40 x 46cm.

Pierre Daix, menciona también este detalle haciendo referencia a las once obras durante este periodo que pinta Braque, y comentando que Picasso durante ese mismo periodo trabajó cinco o quizás seis veces más que su colega. P. Daix tiene como referencia el libro de M. Carrà ya que cuando se publicó el suyo en 1979, aún no existía otra catalogación.

Como ha ocurrido anteriormente, encontramos en el catálogo de Nicole Worms mayor número de obras realizadas por Braque durante 1909, antes de la llegada del cubismo analítico, pues menciona el cuadro *Mandolina* (1909/1910), y *Violín y paleta* (1909/1910) que no aparecen en el otro catálogo. A diferencia de las once obras mencionadas por Carrà, Nicole W. menciona veinticinco óleos. Y como primera obra de 1909, Nicole W. nos da a conocer *Mandolina y frutero*, obra no catalogada por M.Carrà, y situada en el catálogo con anterioridad a *Guitarra y frutero*.



***Braque, Mandolina y frutero,
1909, 38 x 46 cm,
Óleo sobre tela,
Colección actual desconocida.***

La segunda obra cubista con instrumentos musicales en 1909 es *Guitarra y frutero*.

***Braque, Guitarra y frutero, 1909,
73 x 60 cm, óleo sobre tela,
Hermann und Margrit Rupf
Stiftung, Kunstmuseum, Bern.***



Picasso trabaja las naturalezas muertas guiado por el interés que le ha despertado Braque, pero al mismo tiempo las alterna con sus estudios sobre la figura humana, los desnudos femeninos y las bañistas. Con nuevas formas geométricas y líneas de dibujo contundentes, los volúmenes y el primitivismo de los rostros nos recuerdan al cuadro *Tres mujeres*. También el ritmo de las formas nos evoca los paisajes de L'Estaque, que se presentan como inicio de un fraccionamiento que se abordará en el periodo posterior de Horta de Ebro.

La primera aparición de un instrumento musical en una obra de Picasso, en la época cubista, es *Mujer con mandolina* (página siguiente), quizás respondiendo a los instrumentos de cuerda pulsada de Braque, como la mandolina (después veremos que se trata de la bandurria) y la guitarra. Así como en los cuadros de Braque, aparecen hasta este momento solos los instrumentos musicales (y después también exceptuando pocos casos); Picasso se siente más cercano a la figura humana, siempre se había interrogado sobre el drama del ser humano y por ello en sus cuadros del cubismo temprano los instrumentos no aparecen solos como ocurre en Braque, sino acompañando a la figura femenina.

Siempre los ojos de Picasso han estado indagando sobre el ser humano, como bien dijo:

Cézanne nunca me habría interesado si hubiera pensado y hubiera vivido como Jacques Emile Blanche, aunque la manzana pintada por él hubiera sido diez veces más bella. Lo que me interesa es la inquietud de Cézanne, los tormentos de Van Gogh, es decir, el drama del hombre. Lo demás no tiene importancia. (De Micheli, 2006, p. 181)

Picasso sigue refunfuñando:

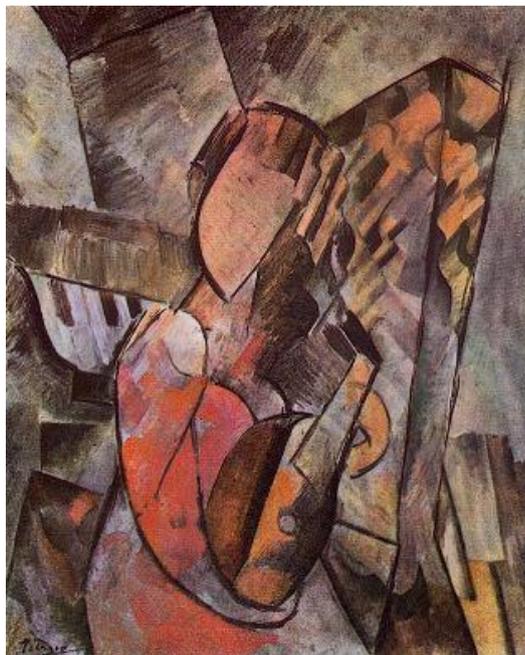
¡Si conoceré yo a Cézanne! ¡Ha sido mi solo y único maestro! Aciertan ustedes si piensan que he analizado a fondo sus lienzos (...) he pasado años estudiándolos (...) ¡Cézanne! Era como el padre de todos nosotros. Él era quien nos protegía. (Brasai, 1966, p. 105)

El acercamiento de Picasso a los instrumentos musicales está más en sintonía con la idea reflejada en 1901, en el artículo de la revista modernista *Arte joven*, donde se identificaba la guitarra/mujer como una posesión del hombre, una relación de sumisión y dominio. Pero también la búsqueda cubista, de este periodo, en plasmar objetos otorgándoles una volumétrica plasticidad.



Picasso, Mujer con mandolina, principios de 1909, 92 x 73 cm, Óleo sobre tela, Museo del Ermitage, Leningrado.

Podemos percibir la influencia de Braque en el cuadro de Picasso (abajo), debido a la presencia y la elaboración de un instrumento semejante a los de Braque, ya no es una guitarra como suele pintar Picasso. Y también por la presencia de la partitura musical. Este cuadro es muy diferente a los dos cuadros anteriores de Picasso, recuerdan a Braque en la factura de la pintura.



*Picasso, Mujer con mandolina, primavera de 1909,
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemania.*

Aunque estas escenas nos recuerdan a las muchachas con instrumentos del pintor Corot (acariciando el instrumento, como si tocaran las cuerdas de la mandolina). Estos cuadros de Picasso de principios de 1909, son anteriores a la exposición organizada en el Salón de Otoño de 1909 en París, donde los pintores del momento pudieron contemplar y admirar la obra de Corot. También la colocación de la modelo con respecto a la guitarra, nos recuerda a la fotografía (página siguiente) que realizará durante el verano en Horta de Ebro, después de estos cuadros. Picasso recurría con frecuencia a la fotografía, a veces las imágenes fotográficas le inspiraban cuadros y dibujos, y volvía a ellas para encontrar detalles o sensaciones que plasmaba en sus dibujos y pinturas.



Desde estos cuadros de principios de 1909 no volveremos a contemplar instrumentos musicales en las pinturas de Picasso, hasta que este mismo tema (muchachas con instrumentos) retorne en el cubismo analítico del otoño de 1910, con una ruptura total de las formas y surjan los cuadros *Mujer con mandolina* y *Muchacha con mandolina*. Es de destacar que cuando reaparece su preocupación en tratar objetos musicales, aunque trate la misma escena: mujer con instrumento, lo aborde con otra mirada y con otra técnica.

Al finalizar esta exposición del cubismo temprano, expongo las opiniones de distintos historiadores del cubismo recogida en Ashton (et al.) (1981, p.80). W. Rubin opina: “a) que Braque fue el primero en adoptar ciertos elementos de Cézanne; b) que estos elementos bastan para definir el primer cubismo; c) que la contribución de Picasso al Cubismo Temprano es por tanto secundaria, incluso prescindible. Ambas suposiciones son problemáticas”.

Mientras tanto, las siguientes citas muestran la corriente predominante. Christopher Gray:

(...) aunque Picasso se interesó por Cézanne ya en 1906 (...) No siguió hasta el fin las ideas, sino que continuó buscando elementos expresivos en otras formas de arte. Les Demoiselles d'Avignon se revelan como esencialmente fauves en sus bosquejos, y la adición final de caras negroides en algunas de las figuras parece indicar insistentemente que, en lugar de seguir una nueva base lógica en su acercamiento a la naturaleza, Picasso estaba descubriendo aún nuevos recursos expresivos en diferentes fuentes exóticas. Por otro lado, Braque, en 1906, parece estar trabajando de un modo muy definido en un nuevo acercamiento a la naturaleza según las líneas marcadas por Cézanne (...) en el verano que pasó en L'Estaque, la evidencia de la influencia de Cézanne es inequívoca.

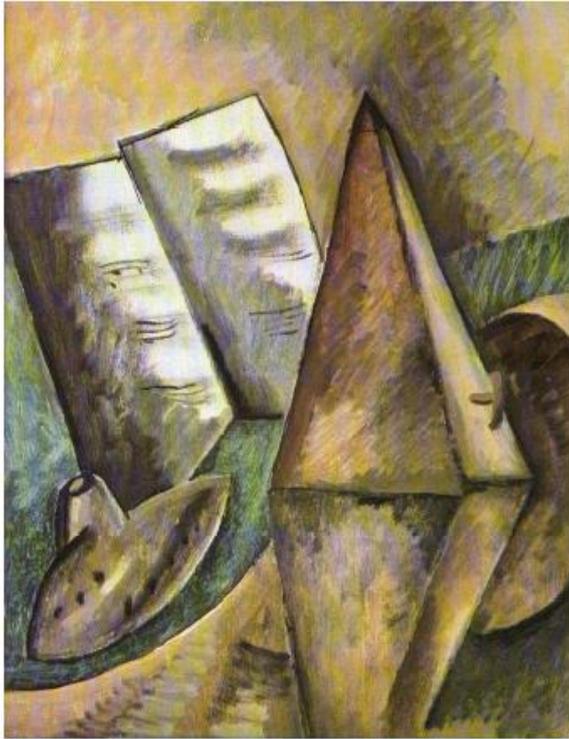
Jean Leymarie, señalando que la adopción del cézannismo por parte de Braque precedió a la de Picasso, sospecha que la exposición de los cuadros de L'Estaque de Braque en el establecimiento de Kahnweiler en el mes de noviembre de 1908, retrospectivamente considerada, se ha convertido quizás en la exposición del siglo. John Golding "se siente tentado a preguntarse si no fue a través del ejemplo y entusiasmo de Braque que Picasso fue conducido a la apreciación más profunda de Cézanne". Opinión que comparto ya que después de los cuadros de L'Estaque de Braque, Picasso redescubre con una nueva intensidad esa forma cezariana, e impregna con esa nueva lección todas las naturalezas muertas realizadas con posterioridad al encuentro con Braque.

Finalmente, René Jullian dice que durante esta época (verano de 1908) Braque permanece en L'Estaque y los paisajes que pinta allí, obsesionado por el recuerdo de los que Cézanne había pintado recientemente en el mismo lugar, van más lejos que los de Picasso en el camino que llevaría al cubismo. El hecho relevante es, para ambos artistas, la influencia de Cézanne, que supone también el empuje hacia el advenimiento del cubismo; pero Braque extrae de esta influencia consecuencias más profundas y más exclusivas que Picasso. En este momento se sitúa en primer lugar en el camino hacia el cubismo, e incluso se puede apuntar que con sus cuadros de L'Estaque crea el cubismo.

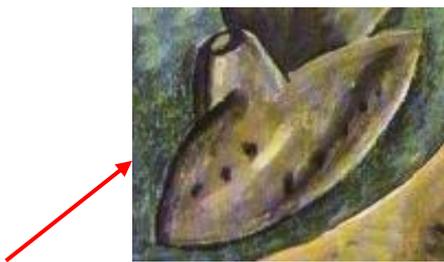
8.1. ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL EN LAS OBRAS PICTÓRICAS DEL CUBISMO TEMPRANO

(siguiendo un orden cronológico)

1908 - BRAQUE



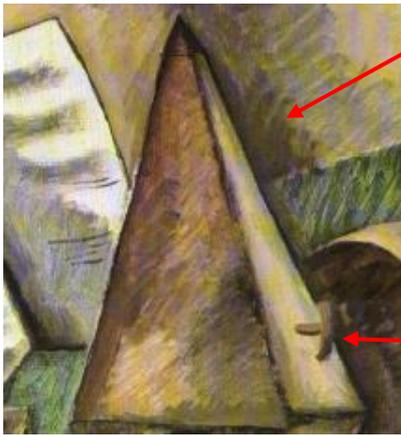
*Braque, El metrónomo,
L'Estaque 1908,
41 x 33 cm, óleo sobre tela,
Statens Museum for Kunst,
Kobenhavn,
No aparece en el catálogo
de M.Carrà,
Nº 6 en catálogo de N. Worms.*



Este instrumento es una *ocarina*, una flauta de vasija, de arcilla, con una embocadura de canal y ocho agujeros que al ser destapados hacen variar la altura de los sonidos, comprendidos en una octava. Su timbre resulta suave y sombrío, con escasos armónicos superiores. Su procedencia es antigua, aparece en los países asiáticos pero están representadas en multitud de civilizaciones primitivas. Es un instrumento que tuvo un enorme éxito popular, especialmente en Italia a finales del s.XIX y principios del s. XX.



Una partitura musical, viéndose claramente las líneas horizontales que forman un pentagrama.



El metrónomo, un instrumento para medir el tiempo y marcar el compás de las composiciones musicales. Se patentó en París en 1816 por el alemán J. N. Maelzel. Consta de una regleta vertical, cuyo movimiento de péndulo se mantiene mediante un mecanismo de relojería, al que se da cuerda con esa rosca (abajo), que vemos claramente en el dibujo. Todo el conjunto va montado en un armazón de madera, de forma piramidal muy característico.

Gracias al metrónomo, los intérpretes pueden estudiar un fragmento musical con un “tempo” estricto, y los compositores indican este “tempo” o velocidad de ejecución de la obra con la máxima precisión en las partituras. Beethoven, amigo del inventor fue el primero en utilizarlo.



Reflejo del metrónomo situado debajo de la forma triangular del metrónomo, pintado como si se tratara de un espejo. Como viendo al mismo tiempo, el objeto desde ángulos visuales muy distintos; aportando una visión diferente del metrónomo como si lo viéramos desde abajo.

Aquí vemos la forma geométrica anterior (pero le hemos dado la vuelta) que representa el metrónomo en un perspectiva irreal.



Muy significativa la elección de este objeto como tema principal en su primer cuadro musical: *el objeto que se utiliza para medir el tiempo de las obras musicales*. Nos ratifica en este lienzo su visión de músico-intérprete.

**Braque, Instrumentos
musicales,
L'Estaque, 1908,
50 x 61 cm,
Óleo sobre tela,
Colección privada,
Nº 35 en M. Carrà,
nº 7 en N. Worms.**

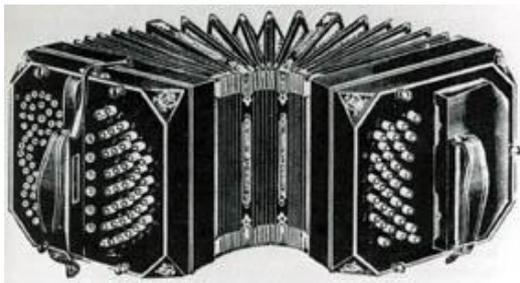


Ninguna pala de instrumento de cuerda punteada está tan inclinada, es una forma irreal. Con esa pequeña inclinación conseguimos ver la parte interior de la pala, que de otra forma no se vería en una pintura.

Este instrumento con un orificio central y una forma ovalada, apoya las cuerdas, como se ve claramente en el dibujo, en la parte inferior de la tapa delantera. Parecen verse cuatro cuerdas, y en el lienzo aparece con el fondo plano. Más adelante descubriremos de qué instrumento se trata.



Este instrumento (abajo) es una concertina. Una especie de acordeón, cuya invención se debe al físico inglés sir Charles Wheatstone en 1829, se distingue del acordeón y del bandoneón por su forma hexagonal y sus reducidas dimensiones. Produce una nota al estirar el fuelle y otra al comprimirlo, y cada extremo está provisto de una agarradera y sus teclas son botones (teclado cromático). No es muy conocido en la actualidad.



No es un **bandoneón** como el de la foto de la izquierda **sino una concertina** (foto arriba) por su forma hexagonal. A veces se habla de acordeón, como hace M.Carrà cuando habla del cuadro *Instrumentos musicales*, o de bandoneón por Isabelle Monod-Fontaine en el catálogo de la Exposición del Museo Thyssen-Bornemisza, pero no es ninguno de estos instrumentos.

Aquí vemos un detalle de la foto que se hizo Braque en su estudio (p. 165 de esta tesis), y comprobamos que manejaba con soltura el instrumento, sabía tocarlo. Era un instrumento cotidiano en su estudio y lo utilizó para pintarlo en su naturaleza muerta.





En el bandoneón (arriba), el fuelle es mucho más largo que el fuelle de la concertina.



La partitura musical, siempre presente en las pinturas de Braque, la encontramos también en la foto del estudio de Braque de 1911 (p. 165). Tocaba sus instrumentos teniendo en su estudio las partituras preparadas para ser interpretadas.



Introduce en el cuadro un instrumento de viento-madera, que parece una tenora (instrumento que veremos más adelante en sus cuadros) por la forma cilíndrica y cónica de la parte inferior del instrumento, que se asoma por detrás de la mandolina.

1909 - BRAQUE

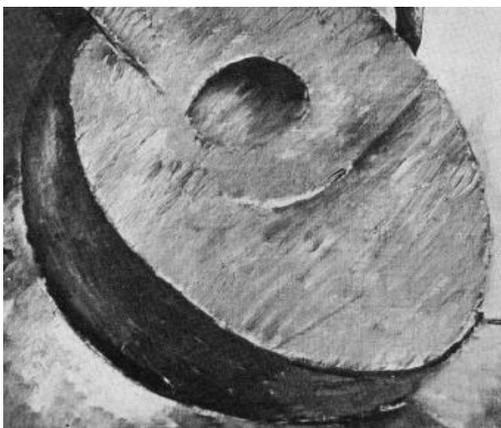
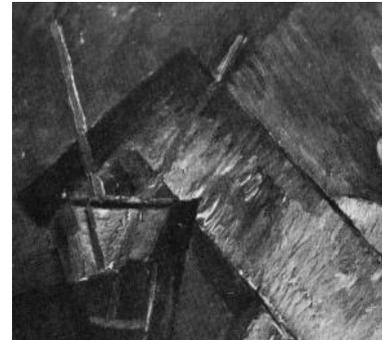
(La reproducción es en blanco y negro, ya que sólo he encontrado esta reproducción en el catálogo de Nicole Worms de Romilly)

Mandolina y frutero,
1909, 38 x 46 cm,
Óleo sobre tela,
Colección actual
desconocida,
No aparece en el catálogo
M. Carrá,
Nº 30 en N. Worms.



Tras el frutero vemos la partitura musical.

La pala doblada.
Es una característica del cubismo; que los objetos sean vistos desde distintos puntos de vista.



Encontramos un instrumento similar al cuadro anterior *Instrumentos musicales*, con la diferencia que el agujero de la caja está más alto y seguimos viendo el fondo como plano. En este instrumento no hay indicación de ninguna cuerda, no sabemos si se trata de 4 o de 6 cuerdas.



Braque, Guitarra y frutero, 1909
73 x 60 cm, óleo sobre tela,
Hermann und Margrit Rupf Stiftung,
Kunstmuseum, Bern,
Nº 44 en M. Carrá, nº 36 en N. Worms.

Por primera vez aparece una guitarra en un cuadro de Braque, no es frecuente en él.

En esta época ya trabajaba junto a Picasso, y es probable que se dejara influenciar por aquel, ya que no es un instrumento que aparece en los lienzos de Braque, a diferencia de Picasso.



Rasgo característico: las formas de los aros de los lados de la caja, forma que no posee la mandolina, y estas formas curvas las encontraremos con frecuencia en el cubismo sintético.



Las palas siguen doblándose como tocando el lienzo, o queriendo mostrar su parte posterior.



PICASSO



*Mujer con mandolina, principios de 1909, 92 x 73 cm,
Óleo sobre tela, Museo del Ermitage, Leningrado,
Nº 236 en P. Daix.*



Parece una mandolina, con un fondo curvo y cóncavo. Tiene el mango más largo que los instrumentos que ha pintado Braque, no es tan largo como el instrumento de Fanny Tellier de 1910 de Picasso (p. 261).

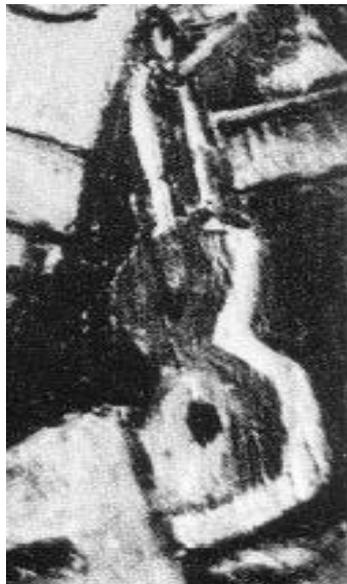


La pala está ligeramente inclinada

*Mujer desnuda con una guitarra, principios de 1909, n° 235 en P. Daix, París,
Óleo sobre tela, 27 x 18 cm, colección particular, EEUU.*



El cuadro anterior y éste están fechados a principios de 1909, no sabemos cuál fue el primero, pero en éste elige la guitarra y en el anterior la mandolina.



8.1. El Cubismo Temprano. Análisis de las obras.



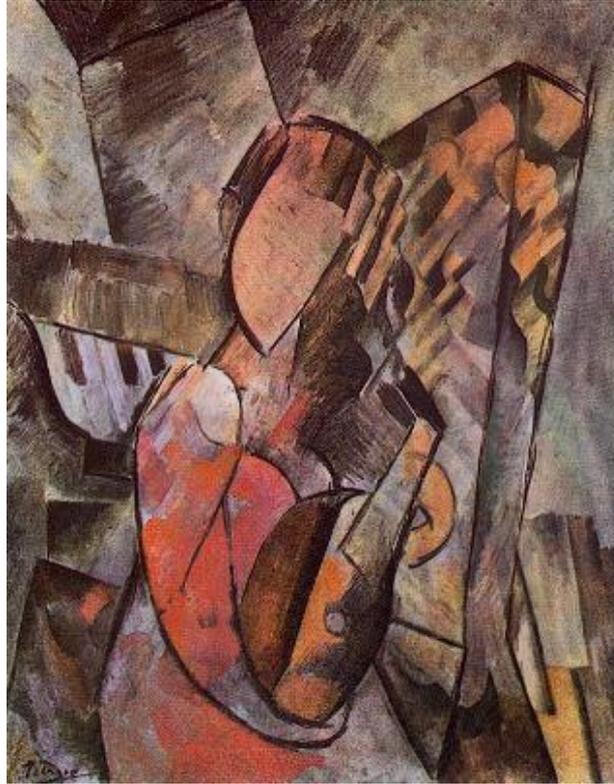
Este cuadro de arriba lo encontramos en la foto (izquierda) del estudio de Bateau-Lavoir en 1909, realizada por Picasso. Podemos verlo al fondo inacabado, junto a otras pinturas: *Mujer con un libro en un paisaje* y *La bañista sentada*. Pero no puede ser la misma porque el tamaño difiere mucho como indica Pierre Daix. (1979, p. 234)

Dos figuras desnudas, 1909

En este boceto: ¿De qué instrumento se trata? El mango del instrumento es más largo y nos recuerda al instrumento del cuadro *Joven con mandolina* (Fanny Tellier) (p. 261 de esta tesis).



Esta obra, fechada en la primavera de 1909 es posterior a las anteriores y con otro estilo. Esta obra parece completamente distinta a todos los retratos de mujer que realiza Picasso en estas fechas, con una deestructuración y rasgos geométricos más cercanos a Braque.



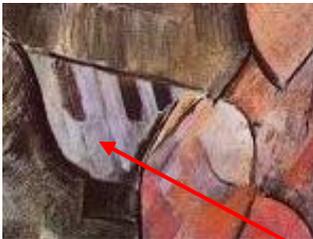
*Picasso, Mujer con mandolina, primavera de 1909,
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemania.*



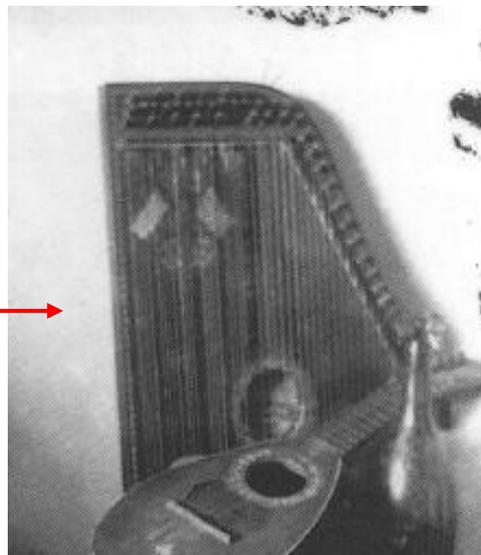
La partitura aparece por primera vez en Picasso.

La presencia de ésta nos indica que este cuadro es un tributo a su amigo Braque, ya que la partitura es su sello identificativo y es introducida por él.

Un instrumento con facciones indeterminadas pero claramente el mango es corto, más cercano a las fotos del instrumento pequeño que vemos en el estudio de Picasso.



Por primera vez en las obras de los dos pintores encontramos el teclado de un piano, el primero en introducirlo es Picasso aunque el papel de este instrumento es secundario, como ocurre con el instrumento de viento en *Instrumentos musicales* de Braque (p. 153).



Esta forma se asemeja a una cítara, dándole un halo de misterio. Sabemos por las fotos (derecha) que Picasso tenía un cítara antigua en su estudio que le serviría de modelo, también la veremos en el cubismo sintético (p. 467).

ELEMENTOS COMUNES EN LOS CUADROS

¿De qué instrumento se trata?



Braque



Picasso



La diferencia más notable que vemos en los instrumentos es la longitud del mástil. En el instrumento que aparece en el primer cuadro de Picasso (*Mujer con mandolina*, p. 158), el mástil es mucho más largo. Los instrumentos que aparecen en los cuadros de Braque tienen el mástil más corto y robusto, como veremos más adelante, en cambio el instrumento de Picasso se asemeja a una mandolina, con el mango más alargado y delgado.

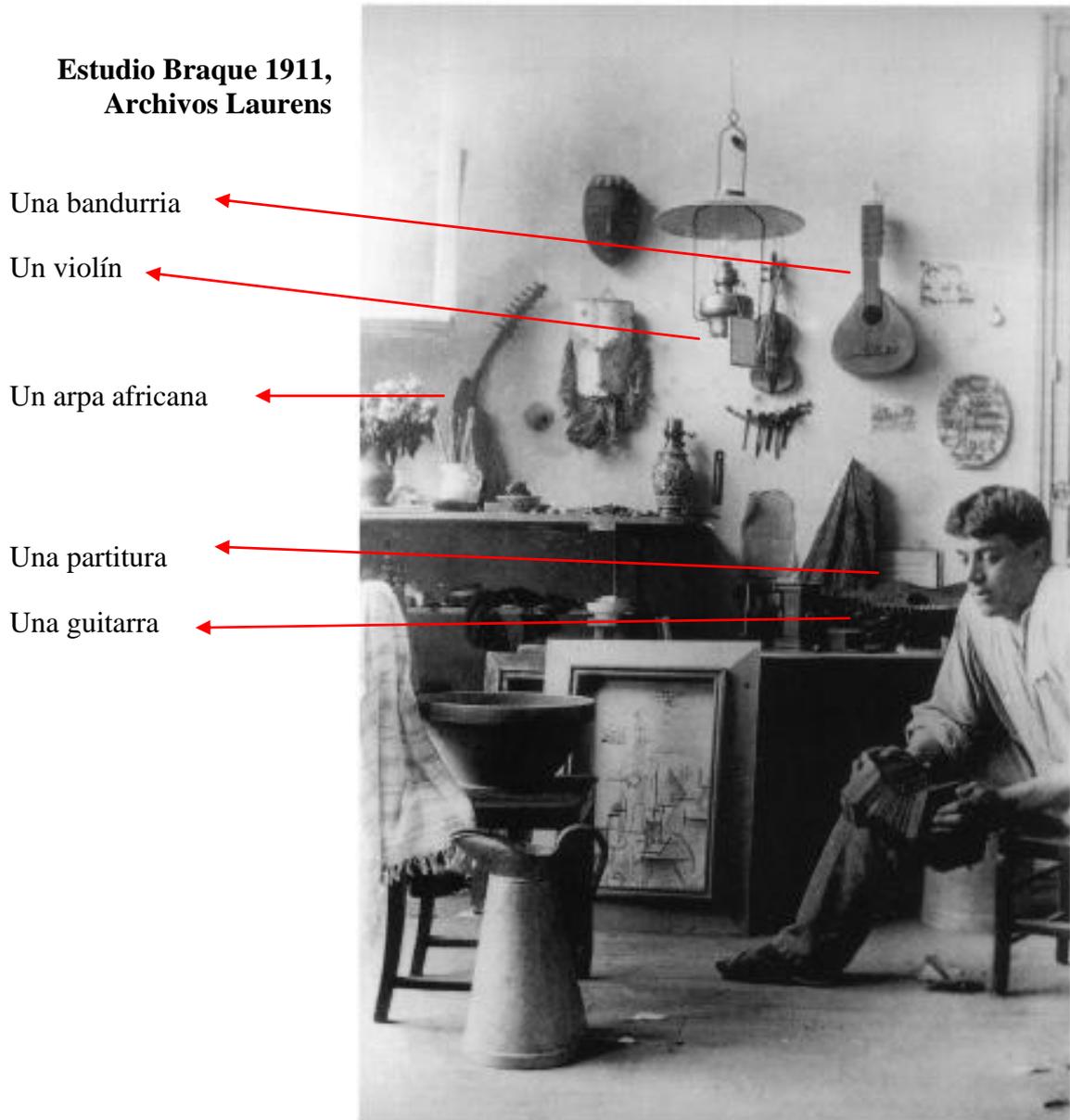
Sólo parece el mismo instrumento, cuando Picasso pinta el último cuadro *Mujer con mandolina* (p. 161) influenciado por Braque. Este instrumento se asemeja en forma y tamaño al primer instrumento que aparece en la pintura de Braque, en el cuadro *Instrumentos musicales* (p. 153). Los instrumentos que aparecen en los cuadros de Braque tienen la boca de la caja de resonancia más alta como *Mandolina y frutero* (p. 156), mientras en *Instrumentos musicales* está colocada más baja al igual que *Mujer con mandolina* de Picasso.

No es fácil afirmar de qué instrumento se trata, porque los instrumentos no están pintados bajo una perspectiva figurativa, sino que los rasgos se intuyen y los distintos elementos no están detallados de forma precisa. La duda concurre entre estos dos instrumentos: la mandolina y la bandurria, ya que la guitarra se diferencia claramente en el lienzo por sus lados curvos. La mandolina y la bandurria son instrumentos parecidos pero con algunas diferencias, y para acercarnos a su identificación vamos a utilizar todos los datos que podamos obtener.

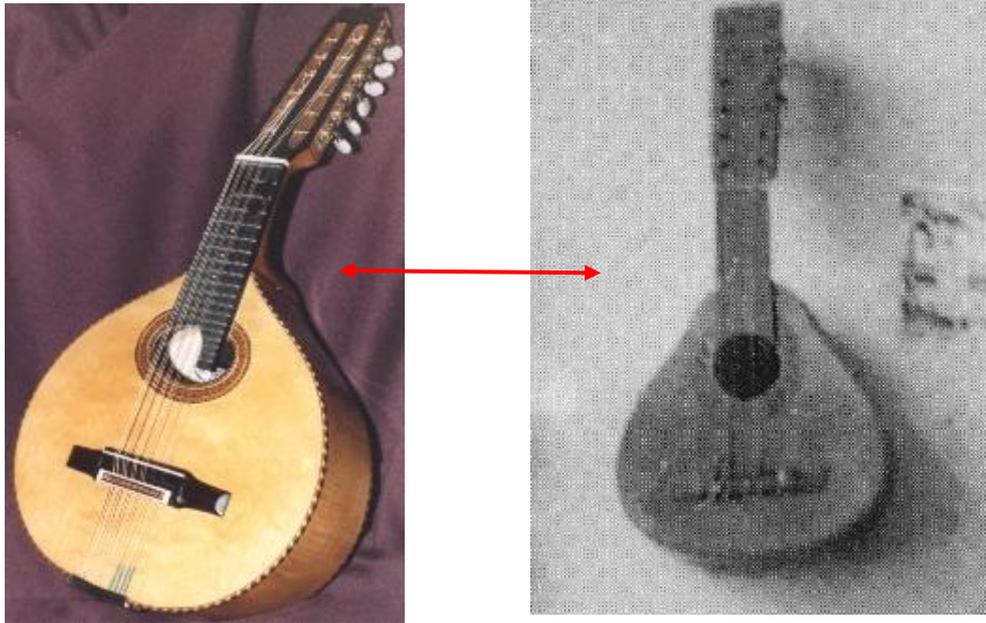
La **mandolina** apareció a finales del Renacimiento y su forma fue fijada en el s. XVII, surgió como una especialidad de los luthiers (artesanos fabricantes de instrumentos de cuerda) napolitanos, e Italia fue su centro de difusión hacia toda Europa. Es un instrumento emparentado con la antigua mandora, con caja abombada y en forma de almendra. Sus cuerdas están sujetas al borde inferior de la tapa y levantadas por un puente. Tiene el diapasón con trastes, con 4 cuerdas dobles.

La **bandurria**, más próxima a la familia de los antiguos cistros, suplantados por la guitarra, se difundió por Europa hacia 1500, y tuvo su esplendor en Inglaterra y Flandes hasta mediados del XVII. Muy usada en España desde el s. XVI. La caja es de forma piriforme, plana y de mástil corto. Con 6 cuerdas dobles.

En lo que no hay duda es que Braque tenía **una bandurria en su estudio**, un instrumento típicamente español, y otros instrumentos de los que hablaremos más adelante. Este instrumento que se encuentra en el estudio de Braque, tiene claramente 6 cuerdas dobles y forma de pera hinchada, con mástil corto y cordal debajo del agujero sonoro de la tapa, y la abertura está en una posición alta.



Aquí vemos a Braque tocando la concertina. También descubrimos en su estudio un violín, una guitarra, una partitura y un arpa africana. El instrumento que tenía Braque colgado en la pared de su estudio era una bandurria, por lo que en muchos cuadros de Braque no hay mandolinas sino bandurrias. Lo distinguimos tanto por su forma y mango, como por sus seis cuerdas dobles.

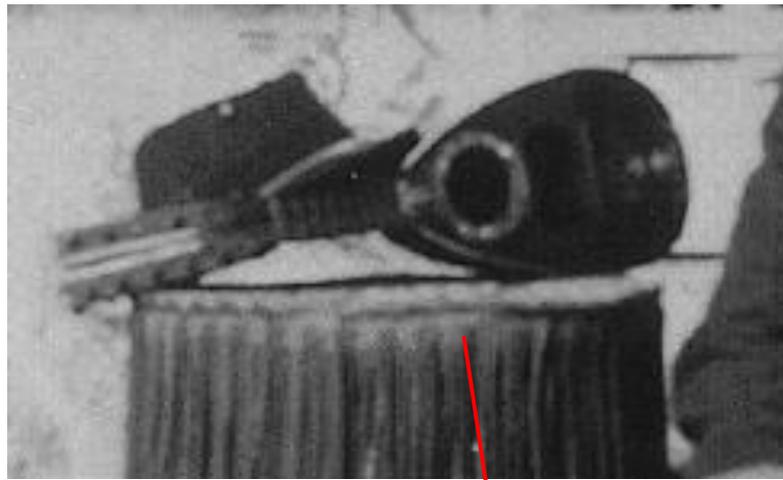


Arriba a la derecha, vemos el instrumento que poseía Braque en su estudio y comparando con las fotos, observamos la misma parte inferior más hinchada y su forma de pera desde arriba, al igual que su fondo plano. En la foto, Braque tenía colgado el instrumento en la pared al igual que el violín, y eso se debe a su fondo plano que permite apoyarlo con facilidad. Y también se observan de forma clara, las seis cuerdas dobles que tiene el instrumento de la foto.

Si fuera mandolina diferenciaríamos su tapa posterior cóncava, tendría 4 cuerdas y la forma de la caja sería más almendrada como veremos.

Aquí vemos la mandolina que Picasso tenía en su estudio, y aparece en tres fotos de su estudio realizadas en 1911, una con Braque vestido con uniforme militar, la otra foto en un bodegón con otro instrumento y la tercera, colgada en la pared.

Aunque las fotos datan de 1911, y Picasso se cambió de domicilio en 1909 cuando vuelve de Horta de Ebro, él conservaba todos sus enseres y los trasladaba cuando cambiaba de estudio, por tanto estos objetos serían de su propiedad con anterioridad. Este instrumento es una mandolina por tener 4 cuerdas dobles, el fondo curvo y una forma almendrada de tamaño más pequeño.



Grabado de un catálogo de instrumentos de Erviti del siglo XIX

**Estudio de Picasso
11 Boulevard de Clichy de
París, Archivos Laurens.
Foto de Braque vestido con
uniforme militar.**



8.1. El Cubismo Temprano. Análisis de las obras.



Fotografía de una naturaleza muerta realizada por Picasso. 1911. Archivos Picasso.



¿Qué ocurre con las palas?

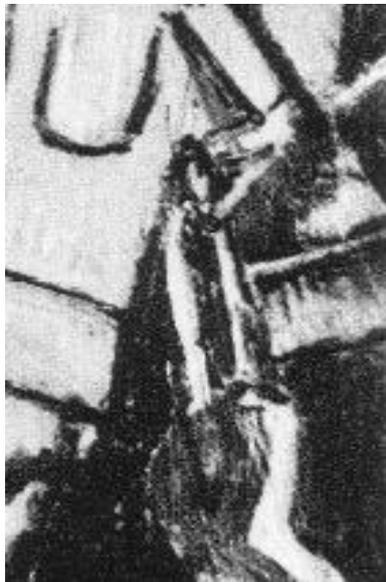
BRAQUE



La búsqueda de ese nuevo espacio impregna toda la obra de Braque durante este periodo, teniendo como punto de partida a Cézanne: “lo que más me atraía y además era el principio rector del cubismo, era la materialización de ese nuevo espacio que yo percibía”. (Stangos, 1986. p. 50)

Braque quiere acercar ese espacio pictórico al espectador e invitarle a explorarlo. Utiliza tanto un punto de vista múltiple como la investigación de un tratamiento táctil del espacio, implícito también en los lienzos de Cézanne. Serán éstos los motivos para que Braque pinte la pala del instrumento de esta forma: primero nos enseña la parte posterior de la pala, que no la veríamos si la pintara desde una perspectiva frontal, tradicional, y al mismo tiempo parece acercar el mango del instrumento al lienzo, como si lo aproximara al exterior.

PICASSO



Aquí vemos la pala de la guitarra de lado, inclinada hacia atrás; si viéramos la guitarra de frente, la pala estaría completamente recta. Los cuadros con las palas inclinadas nos ofrecen otros puntos de vista del instrumento, ya que no podríamos apreciar esta parte posterior de la pala si la viéramos sólo de frente.

Desde el Renacimiento los artistas plasmaban sus modelos desde un único e inmóvil punto de vista. La ruptura con esta tradición conllevará lo que los críticos denominan “visión simultánea”: la unión de distintos puntos de vista de una figura u objeto en una misma imagen. De esta forma obtenemos más información de la que podríamos lograr con un único punto de vista, y al conocer más al objeto, nos sumergen en la imagen tridimensional del mismo que intentan modelar en el lienzo bidimensional.

Palas de una guitarra vista desde un punto de vista frontal, y desde un punto de vista lateral:



Como dijo Braque: “Hay en la naturaleza **táctil**, un espacio que casi podría definir como **manual**”. (Stangos, 1986, p.50) ¿Quería Braque que tocáramos esos instrumentos, que sintiéramos sus cuerdas entre nuestros dedos? ¿Quería Picasso que cogiéramos esa guitarra, tocáramos esa caja y la abrazáramos entre nuestros brazos? O cuando habla de espacio ¿Quería Braque que sintiéramos la atmósfera que crea la ejecución de una partitura, la interpretación musical? ¿Se refería a ese espacio envolvente, a esa resonancia?

Picasso usa los instrumentos que ve, los que tiene en su estudio, y también es constante a lo largo de su obra la presencia de la guitarra. Recordemos la declarada indiferencia ante la música, pero incluso el menos curioso, el más indiferente, no se resiste a la tentación de hacer sonar unos acordes con un rasgueo espontáneo. Y también es imposible que Picasso no probara el acoplamiento del instrumento con el cuerpo humano, y que de forma táctil no sintiera las formas redondas del cuerpo de la guitarra entre sus manos.

Durante las distintas fases del cubismo, sobre todo en las obras posteriores de Picasso, encontraremos en mayor número al violín, que ya había aparecido en sus mendigos

callejeros durante la obra anterior al cubismo. Al igual que el violín, también están en la calle y en las manos de Braque, el acordeón o la concertina. La guitarra está presente en sus antros y en sus fiestas, en las manos de Frédé o de Fabian de Castro. La tenora se apodera de la música y del ambiente festivo de las calles, al ritmo de las sardanas en las coblas, desde su tierra catalana o desde sus épocas estivales en Céret. O el piano en las ejecuciones de los cafés o de las veladas espontáneas. Toda esta música ha dejado huella, a través de la mirada hipnotizadora de Picasso y de la sensibilidad de Braque, y en el cubismo se transforma de objeto mental-visual a elemento artístico. Casi no hay obra de la época cubista donde no encontremos la presencia de un instrumento musical. Y esa participación musical se aprecia durante todo el cubismo, en Braque y en Picasso, surgiendo como protagonistas de una dirección íntima.



Partituras musicales

BRAQUE



La aparición de las partituras de música en las pinturas de Braque, nos manifiesta que estamos ante un “músico intérprete”. Es un detalle significativo, que implica y revela un conocimiento de la práctica y de la ejecución musical. Al igual que en su primer cuadro *El metrónomo*, donde representa un objeto plenamente identificativo con la práctica del músico, en su vertiente de estudio y de elaboración de las piezas musicales.

En los cuadros de Picasso no encontramos en este momento partituras, sino ejecutantes, es una visión del que contempla, del espectador y no del músico práctico. Pero en el cubismo sintético Picasso nos sorprenderá como sólo él sabe hacer, llenará su obra de partituras dibujadas por él, o introducirá partituras editadas como un elemento real y familiar en su pintura.

9. EL CUBISMO ANALÍTICO. ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL.

El cubismo analítico, fechado de 1909/1910 hasta 1912, datación elaborada por el pintor español Juan Gris, que se unirá a los pintores cubistas hacia 1911, y se convertirá en portavoz y poeta del movimiento. Se ubica el inicio de esta etapa en los cuadros que realiza Picasso en el verano de 1909, en Horta de Ebro (Tarragona), reapareciendo la huella de Cézanne. Como diría Picasso: “Lo que Cézanne ha hecho con la realidad es mucho más avanzado que la máquina de vapor”. (Ganteführer-Trier, 2005, p. 8)

Cézanne que había renunciado, antes que los cubistas, a la ilusión del espacio tal como se concebía tradicionalmente, presentaba el tema en una disposición plana y sin profundidades. Decía Cézanne en 1904 a su colega pintor Émile Bernard (1868-1941):

Todas las formas de la naturaleza se pueden reducir a la esfera, el cono y el cilindro. Hay que empezar por esos elementos básicos; después, podremos hacer lo que queramos. No hay que reproducir la naturaleza, sino representarla. ¿Cómo? Con equivalentes cromáticos de representación. (Ganteführer-Trier, 2005, p. 8)

Horta de Ebro, cuyo nombre se cambió oficialmente en 1910 por Horta de San Juan, es un pueblo situado a 500 m de altitud y a 16 Km al sur de Gandesa, cerca de Tortosa y de la frontera con la región aragonesa. En este lugar se retiró siendo estudiante con la familia Pallarés en 1898, para curarse de escarlatina y reflexionar sobre su futuro. Siempre vuelve Picasso a su tierra natal para recargarse espiritualmente, y por ello su estancia en Horta de Ebro fue unos de los períodos más productivos de su vida. Dijo Picasso: “Todo lo que sé, lo he aprendido en Horta”. (Ganteführer-Trier, 2005, p. 38)

Con una gran fuerza primitiva pinta una serie de paisajes con contundente volumetría, y también unas figuras imponentes y cuadradas. Picasso descubre un nuevo tratamiento de las formas y crea un nuevo lenguaje de los volúmenes. Los planos se quiebran y rompen el objeto, explosionando en un juego rítmico que potencia los volúmenes. Estas formas geométricas son sólidas y claras. Así, las superficies en facetas atrapan la luz de diferentes formas, transformando la realidad y reduciendo el color.

Éste es el verdadero comienzo del cubismo:



*Picasso, Depósito de agua de Horta,
Horta de Ebro, 1909,
60 x 50 cm, óleo sobre tela,
Colección Rockefeller, Nueva York.*

En este periodo analítico, veremos cómo en los cuadros de Braque y Picasso los motivos son representados desde simultáneas perspectivas, y se descomponen en formas pequeñas que parecen elementos independientes y móviles de un todo. Múltiples enfoques convergiendo en un solo objeto. Predomina un tono que no tiene relación con el color real del objeto, y también incorporan distintas fuentes de luz; Braque está más obsesionado con ello. En cambio, a Picasso le interesaba más el volumen y la corporeidad de los objetos, como también su arquitectura y elaboración formal. Se reduce todo a líneas geométricas más sencillas, las formas y el espacio en torno a ellas se interpenetran y encajan.

Se trataba también de sublevarse contra la verdad falsa y momentánea del impresionismo, y contra la espontaneidad cromática del fauvismo del que procedían Braque y otros cubistas: reaccionan contra lo que entienden como superficial. Por tanto para ellos el color pasa a un segundo plano, prefiriendo usar tonos neutros, grises, negros, ocres y verdes apagados. Optan por un camino donde buscan una verdad más profunda, a través de una penetración intelectual.

En este punto, recordemos la opinión antes mencionada de Gertrude Stein, sobre la naturaleza española del cubismo, dice P. Cabanne (1982a, p.291, 292): “Gertrude ha contado hasta qué punto le había parecido evidente, cuando por primera vez pasó al otro lado de los Pirineos, en 1910, que el cubismo era, según sus propios términos: una producción natural de España. Fundaba esta apreciación en la comparación entre los cuadros que trajo Picasso de Horta y los pueblecitos españoles compuestos de casas cúbicas escalonadas. Esos paisajes, afirmaba Gertrude, eran el comienzo del cubismo. Y no deja de ser cierto, que presentan la simplificación y los planos recortados que Picasso y Braque utilizaron como procedimiento en sus lienzos cubistas. Miss Stein veía cubismo por todas partes: -En las tiendas de Barcelona, en vez de tarjetas postales, vendían marquitos cuadrados que contenían un cigarro de verdad, una pipa, un pañuelo..., todo ello realizado con trocitos de papel recortado representando otros objetos colocados como la disposición de tantas pinturas cubistas-. En los paisajes de Horta, la luz de Cataluña modela en el espacio el escalonamiento arquitectónico donde se revela el proceso de análisis del cubismo. Por su parte Gertrude ha sostenido: -En España la arquitectura corta siempre las líneas y esa es una de las bases del cubismo; el trabajo del hombre no concuerda con el paisaje, sino que se opone-”.



*Fotografía de Horta de Ebro,
Paisajes de los que habla Gertrude Stein.*

Al volver ese verano a París y comparar las obras que habían hecho Picasso en Horta de Ebro, y Braque en La Roche-Guyon (más al sur de París, tierra impresionista en el valle del Sena), los dos advirtieron que había una gran afinidad en su factura. No obstante con diferencias, Braque continuaba con su tratamiento del espacio y de los volúmenes, y Picasso seguía fragmentando las formas con aspecto de bloques y creando un espacio a través de líneas direccionales.

En septiembre cuando Picasso vuelve a París después del verano, cambia de domicilio al mejorar económicamente, ya que ha vendido lienzos de 1908 a Schukin y los de Horta a Gertrude Stein y a Vollard. Esta vez se traslada al Boulevard de Clichy 11, donde también vive Braque; todos los días cuando no podía pintar, salía primero a ver lo que había estado haciendo Braque y después los dos juntos visitaban las galerías de Sagot, Vollard o Kahnweiler. Abandona el Bateau-Lavoir con esfuerzo y se rodea en su nuevo estudio de objetos insólitos. En ese contexto se inicia el camino del cubismo esencial, según Picasso declaró años después:

No teníamos la menor intención de inventarlo. Simplemente, queríamos expresar lo que había en nuestro interior. (Richardson, 1997b, p. 105)

Es evidente que Picasso y Braque colaboraban estrechamente entre sí, son vecinos y ambos se remitían a las obras del otro. En este contexto Braque señalaba:

Los dos vivíamos en Montmatre, nos veíamos todos los días. Éramos en cierto sentido como una cordada en las montañas. (Ganteführer-Trier, 2005, p. 42)

Recordaba Braque: *Nos dijimos, Picasso y yo, en aquellos años cosas que ya nadie se dirá (...) que nadie entendería ya (...) y que nos dieron tanta alegría (...) Trabajábamos mucho los dos (...) estábamos sobre todo muy concentrados.* (Georges Braque, 2006, p.33)

John Golding (1993, p. 16), afirma que después de contemplar la exposición que inauguró el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1989 “Picasso and Braque: Pioneering Cubism”, se ve claramente que el enfoque de Braque era diferente al de Picasso. Éste con una personalidad más dinámica, pero era a menudo Braque quien resolvió los problemas técnicos que se presentaron en esta nueva reinención de la pintura. Picasso en una carta, que escribió a Daniel-Henry Kahnweiler, galerista de los

dos pintores, le confesaba que todo lo que había hecho entre 1907 y 1914 había sido únicamente en colaboración con Braque, vínculo que se rompería coincidiendo con el inicio de la Primera Guerra Mundial.

Vamos a estudiar y analizar la profusión de instrumentos de música en sus cuadros: la mayor presencia es del violín, la mandolina y la guitarra, todos ellos instrumentos de cuerda; aunque la mandolina y la guitarra son de cuerda pulsada y el violín es un instrumento de cuerda frotada por arco. El piano también aparece en ocasiones, es un instrumento de tecla o de cuerdas golpeadas por martillos.

Braque como *fauvista*, había sido pintor de paisajes, y éstos siguieron presentes en la fase del cubismo temprano. Pero en esa época pronto ahondó en las naturalezas muertas, siendo el iniciador de la presencia de los instrumentos musicales como protagonistas e inspiración en su pintura. Y hacia finales de 1909, ya se había convertido en un pintor de naturalezas muertas. En esas composiciones de instrumentos musicales, objetos de su realidad cotidiana, Braque nos evoca una sensación táctil y percibimos su búsqueda del espacio, desde el enfoque de una verdad reflexionada y personal.

En diversas entrevistas, Picasso insistió en que “la música” en cuanto tal, no había desempeñado ningún papel especial en su obra. En el otro extremo, Georges Braque vivía con ella, le gustaban las formas de los instrumentos musicales y dominaba su ejecución. No es extraño que Braque fuera el primer pintor que los introdujera en sus pinturas cubistas, y desde ese momento los objetos estuvieran inmersos en un nuevo lenguaje, donde se contemplan de forma única y con vida propia. A diferencia de Picasso, cuya búsqueda siempre irá más unida a investigar la figura humana.

En sus primeras pinturas cubistas, Braque ya había iniciado la técnica de romper los contornos de los objetos, de manera que el espacio circundante fluye sobre el objeto en su apariencia material. Dijo, quizás refiriéndose a estos cuadros: “No podía introducir el objeto sin haber creado primero el espacio pictórico”. (Stangos, 1986, p. 53). Y al mismo tiempo, lo define como espacio táctil: “No basta con hacer visible lo que se pinta, es preciso que sea también perceptible. Una naturaleza muerta no es tal mientras no quede al alcance de la mano”. (Ganteführer-Trier, 2005, p. 5) Quiere acercarnos sus objetos para hacerlos sonar.

Como muy bien precisa M. de Micheli:

Nace una nueva dimensión del espacio pictórico al excluir la idea de la distancia, de la perspectiva renacentista, del vacío y de la medida, se transforma la idea del espacio material por un espacio evocativo, verdadero, no ilusionista, en donde los objetos pueden abrirse, explayarse y superponerse trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva creación del mundo según las leyes de su particular criterio intelectual: una auténtica y verdadera operación demiúrgica. (2006, p. 184)

Abordar un objeto desde distintos puntos de vista y aspectos, daba lugar a superponer de una manera libre unos planos sobre otros, y al mismo tiempo fusionarse en una imagen simultánea. El carácter de esta fase resulta del equilibrio que lograron entre figuración y abstracción, entre realismo y evocación. Ignoran cualquier contenido literario o anecdótico, y evitan al inicio de esta fase cualquier tipo de simbolismo. Y para ello, se vuelven hacia los objetos más a mano, aquellos que forman parte de sus vidas, de su cotidianidad y están presentes en sus estudios. Como los define Apollinaire: “impregnados de humanidad”. (Stangos, 1986, p. 54)

Braque trabajó hasta el invierno de 1909/1910, en una serie de naturalezas muertas de instrumentos musicales de gran formato. En estos cuadros vemos que Braque da un salto, y se aleja de lo anterior: la arquitectura del cuadro está cada vez más desestructurada, y la geometría que encontrábamos en los cuadros del cubismo temprano empieza a ser, cuadro a cuadro, mucho más quebrada. Las formas geométricas deshacen los contornos y cada pequeño plano posee fragmentos de la realidad.

M. Carrà (1976) ubica en el invierno 1909/1910 tres cuadros de Braque, y dos de ellos son musicales: *Piano y mandolina*, y *Violín y paleta*. Aunque no tenemos claras las fechas de las obras de Picasso, como también indica P. Daix (1979, p. 227): “las fechas de Zervos son aquí (en este periodo) especialmente imprecisas”.

En *Violín y paleta* (cuadro de la página siguiente), otoño de 1909/10, tenemos esquemas geométricos que nos recuerdan a cuadros anteriores. Pero en la parte inferior izquierda nos introduce un elemento nuevo, un objeto roto e irreal: el violín. La superficie de la caja del violín se convierte en un juego de niveles que crujen y se descoyuntan, o quizás

se expansionan hacia fuera del lienzo, como una prolongación de sus vibraciones sonoras, como proyección de su música.

Al violín lo reconocemos claramente por la cabeza o voluta del violín (un elemento clave que aparecerá en sus cuadros con posterioridad), por las cuatro cuerdas quebradas y rotas, por el puente del violín (dibujado como una forma pentagonal), por las efes (llamadas así porque su forma se asemeja a la letra *f*) que es la abertura por donde sale el sonido de la caja de resonancia del violín, y en la parte inferior del cuadro, por el botón que aguanta toda la presión de las cuerdas, sujetando el cordal.

El violín, pintado en tonos castaños, inspirados en el color del objeto real. Sobre él, aparecen algunas partituras y detrás, una forma parecida a una máscara pero se trata de una paleta, herramienta para el pintor. La unión de la pintura y la música, esa cercanía espacial en el lienzo nos habla de simbiosis y similitudes: la partitura que es el soporte de la música, donde aporta los tonos musicales y la paleta que es el soporte de los tonos de los colores. En el extremo inferior del cuadro, a la izquierda, encontramos el violín, lugar donde Braque quiere que dirijamos nuestra atención, punto donde se inicia el dinamismo y movimiento de toda la estructura de la obra.



*Braque, Violín y paleta,
París, 1909/ 1910,
92 x 43 cm., óleo sobre tela,
The Solomon R. Guggheim Museum,
Nueva York.*

De este mismo periodo y muy relacionado con el anterior, *Piano y mandola*, el siguiente cuadro (abajo); fijémonos que tienen el mismo formato. Nos recuerda la factura del anterior, pero eso sí más evolucionado, hacia una nueva etapa, ya que en este cuadro “todos los objetos” están descomponiéndose ante nuestra retina, todo el espacio del lienzo está fragmentado sin excepción.

A pesar del rompimiento de las formas y los contornos, con planos geométricos que interactúan, no dejan de ser objetos reconocibles. Braque materializa una luz arbitraria que atraviesa el lienzo, y transforma tanto los objetos como el espacio. Los ocres pálidos, los verdes y los grises son las únicas diferenciaciones cromáticas en este espacio pleno y móvil, resaltando el blanco de la partitura que rompe el centro del cuadro, elemento protagonista de sus lienzos. Parece que Braque se ha distanciado y ha tomado una solución más intelectual. Mientras, Picasso ha optado también en este momento por lienzos más grandes imitando a Braque.



***Braque, Piano y mandola, París, 1909/1910,
92 x 43 cm, óleo sobre tela,
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.***

Observamos en el centro del cuadro la partitura musical, uno de los elementos que ha acompañado a Braque durante todos los cuadros musicales anteriores, y seguirá apareciendo. Por primera vez pinta una forma de espiral que durante el periodo del cubismo analítico tendrá presencia en sus cuadros, aunque aquí está ligada a la representación figurativa de la bujía del piano (donde se colocaba la vela que iluminaba la partitura), pero también posee un significado oculto, imitando la forma de la voluta o cabeza del violín, como veremos en el apartado de análisis de las obras.

Iremos desentrañando en las páginas siguientes la presencia del violín, que es el instrumento al que Braque se siente más unido en este periodo y que agita lo más profundo de su ser. Incluso sin pintarlo de forma figurativa, nos dejará siempre en el lienzo una señal de su presencia o de su evocación.

Como hemos indicado, M. Carrà ubica en el invierno 1909/1910 tres cuadros y dos de ellos son musicales (*Piano y mandolina*, y *Violín y paleta*); mientras Nicole Worms de Romilly analiza nueve obras en ese mismo periodo, de las cuales cuatro son musicales. La diferencia estriba en que los cuadros *La mandora*, y *Violín y Jarra* los ubica en el invierno 1909/1910, y en cambio M. Carrà los ubica en 1910 con el número nº 59 y 54 respectivamente.

Pero hay que tener en cuenta que la catalogación de Carrà señala las fechas de término, que en el caso de cuadros cuya realización se ha prolongado varios años, indica el año en que fueron concluidos. También, evita incluir cuadros cuya datación sea controvertida, quizás éste sea el motivo de la ausencia de algún cuadro que no aparece en esta catalogación.

Cronológicamente, no está muy claro el orden de elaboración de las pinturas, pero hago referencia en primer lugar al siguiente cuadro *Violín y jarra*, antes que *La Mandora* porque veo una gran analogía con los dos cuadros anteriores. Braque, camina hacia una pintura más compleja que se expansiona, examinando desde varios puntos de vista las relaciones de cada objeto con los demás objetos circundantes. Estas pinturas, representan el final de las investigaciones de años anteriores sobre la forma y el espacio, y marcan el final del primer periodo de la pintura cubista.

En cuanto al color, *Violín y jarra* nos recuerda a los dos cuadros anteriores, ya que hay una gran diferencia con los cuadros posteriores *La Mandora*, y *Mandolina y metrónomo (El espejo)*, debido al tratamiento que le da al color. El violín lo resuelve también de la misma forma que en *Violín y paleta*. Y en cuanto a la estructura y motivo, formato rectangular y dimensiones, nos recuerdan a los dos cuadros anteriores, por lo que parecen más cercanos a aquellos cuadros que a *La Mandora*, no sé si en fecha de elaboración, pero sí en inspiración,

Braque, Violín y Jarra, París, 1909 / 1910, 117 x 73 cm., óleo sobre tela.



En el cuadro *La Mandora* (abajo) cambia la arquitectura del motivo, está más desestructurado y quebrado todo el lienzo, aunque remarcando el centro del lienzo con el hueco central de la guitarra. Cambia por completo la técnica del color de todo lo anterior, éste ya casi desaparece y se unifica en un mismo tono. Consiguiendo una atmósfera pictórica más irreal, entra de lleno en los nuevos tonos y en la técnica del cubismo analítico.

***Braque, Mandola,
(Mandolina en Carrà)
París, 1909 /1910
73 x 60 cm, óleo sobre tela,
The Tate Gallery, Londres,
Nº 59 M. Carrà,
Nº 55 en N. Worms.***



Ya en el año 1910 siguiendo el orden de M.Carrà, tenemos un cuadro llamado *Mandolina y metrónomo*, que aparece mencionado por Nicole Worms como *El espejo*.



Braque, Mandolina y metrónomo, París, 1909/1910, 81 x 54 cm, óleo sobre tela, Colección privada, N° 50 en M. Carrà, N° 58 en N. Worms.

Se asemeja al cuadro *La Mandola* (p. anterior), tiene elementos comunes: como el tono ocre del cuadro, la colocación central de la mandolina y su fragmentación, aunque también encontramos elementos dispares que veremos en el análisis de las obras, en el apartado siguiente.

Todos estos cuadros están referidos por Nicole Worms, en el invierno de 1909/1910, y como hemos indicado, M. Carrà sitúa a *La Mandora*, *Violín y vaso*, y *Mandolina y metrónomo (El espejo)* dentro de la catalogación de los cuadros en 1910, esa es la diferencia entre las dos catalogaciones de estos cuadros.

En esa época, Picasso se centra más en realizar retratos, después de pintar *Mujer sentada en verde*, invierno 1909/1910 (primer cuadro importante realizado en su nuevo taller del Boulevard de Clichy, en Montmartre), y los cuadros *Mujer en un sillón* (1909/1910) y *Mademoiselle Leonie* (1910); Picasso emprende los retratos de sus amigos Vollard (1910), Wilhelm Uhde (1910), Braque (1909/1910), y Kahnweiler (1910), descomponiendo el espacio en planos geométricos y haciendo difícil la identificación de la persona.

En la primavera de 1910, Braque está instalado en la calle Caulincourt, en el mismo barrio que Picasso, y realiza *Mujer con mandolina* que fue el primer cuadro cubista de formato ovalado (sigue siendo Braque el que innova). Utilizado este formato con posterioridad, al no tener ángulos les permitía redescubrir un nuevo juego de verticales y horizontales, y concentrar la atención en el tema.

La figura femenina y el instrumento reciben idéntico tratamiento en la composición pictórica, con tonos ocre, grises y azules. Destacando la abertura circular (en color oscuro) de la boca de la caja de resonancia de la mandolina, y el mango del instrumento que destaca gracias a los dedos de la mano izquierda que tañen las cuerdas y a su brazo.



*Braque, Mujer con mandolina,
París, primavera 1910,
Oval, 92 x 73 cm,
Óleo sobre tela,
Pinakothek der Moderne, Múnich.*

Durante el invierno de 1909/1910 una modelo llamada Fanny Tellier posa en el taller de Picasso, y en la primavera de 1910 la retrata en el lienzo *Muchacha de la mandolina* (en la página siguiente). Aquí la feminidad de la modelo no queda sacrificada por la descomposición geométrica y el concepto plástico. Lo pinta poco después de que Braque terminara *Mujer con mandolina* (arriba), como una respuesta a Braque, pero el instrumento en este cuadro no es el mismo, de esas diferencias hablaremos en el análisis de las obras.

*Picasso, Muchacha con mandolina,
(Fanny Tellier), París, principios de 1910,
primavera de 1910, 100, 3 x 73,6 cm,
Óleo sobre tela,
The Museum of modern Art,
Nueva York.*

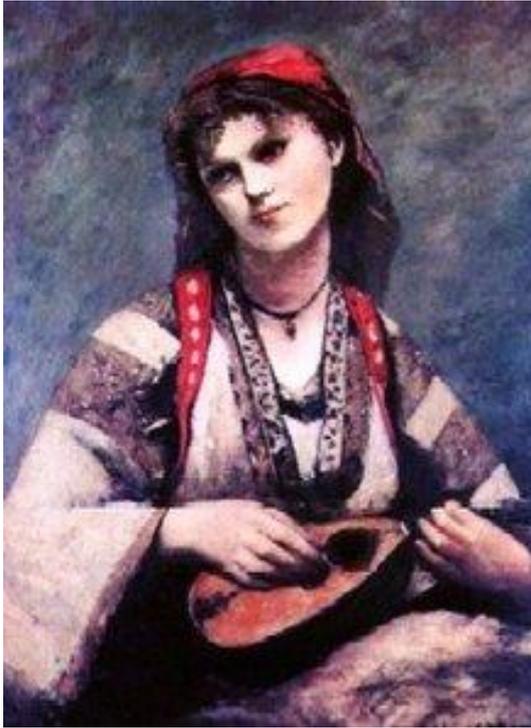


El contorno no es coherente, el límite del rostro en el espacio está desdibujado y vemos la forma del cuerpo en facetas; pero la muchacha existe, ha mostrado su feminidad y la gracia del gesto de una tañedora. Como leeremos después, la modelo “le estorbaba”, no la necesitaba, ello le conducirá a dejar de usar modelos como rutina habitual.

Este cuadro ha sido considerado inacabado, ya que la modelo abandonó las largas sesiones de trabajo. Nos cuenta Picasso:

En el fondo, yo había aceptado que ella posara porque me lo había pedido y no me gustaba decirle que no. Al final, tú lo sabes, me estorbaba de verdad. Me impedía, con su presencia, pintar lo que yo quería (...) Posaba desnuda. Un día dijo que estaba indispuesta y ya no volvió (Daix, 1979, p. 68).

En este cuadro percibimos la influencia de las tañedoras de mandolina de Camille Corot. En 1909 hubo una retrospectiva de su obra en *Le Salon d'Automne*, a la que Picasso asistió. Cuando su búsqueda cubista va encontrando nuevos caminos, encontramos una abundancia de cuadros cuyos motivos son naturalezas muertas y modelos con instrumentos musicales.



*Jean Baptiste Camille Corot,
Muchacha gitana con mandolina, 1874,
Óleo sobre tela, 80 x 57 cm,
Museu de Arte de Sao Paulo,
Assis Chateaubriand.*

Nos cuenta Richardson (1997b, p.149, 150) que a Braque le gustaba la forma en que las modelos de Corot cogían los instrumentos musicales, que raras veces tocan; parece que de esta forma se establece un “silencio”. Recuerda haberle oído decir que dicho silencio eran tan perceptible como el espacio de Corot. Picasso y Braque comprendieron, que la presencia de un instrumento de cuerda podía proporcionar a un cuadro de figuras la quietud de una naturaleza muerta.

Y al mismo tiempo las posibilidades alegóricas de los instrumentos musicales venían intrigando a Picasso desde que la revista *Arte Joven*, que editaran él y Francisco de Asís Soler en Madrid, publicó en 1901 un artículo de Nicolás María López titulado *La psicología de la guitarra*. López asocia la guitarra a la mujer: el instrumento pasivo tocado por un hombre; como la mujer, la guitarra finge primero rebelarse y después "se somete como una esclava". Las consonancias antropomórficas y los dobles sentidos pictóricos que vemos en sus innumerables composiciones con guitarras confirman que Picasso compartía esas ideas. También a Braque le gustaba pintar guitarras, no sólo por sus posibilidades alegóricas o antropomórficas, sino porque a diferencia de Picasso, le encantaba la música y necesitaba plasmar ese nuevo espacio en el lienzo que consigue dotar de vida propia a sus objetos.

Además de ser un consumado acordeonista -tocaba un amplio repertorio de melodías folclóricas y populares-, le apasionaban los clásicos (especialmente Bach) y también la música contemporánea (como Satie). Para Braque, la pintura y la música tenían muchas cosas en común. Un jarrón en una naturaleza muerta dibujaba un vacío, del mismo modo que en la música una frase dibujaba el silencio. Le fascinaban también las cualidades táctiles de los instrumentos, el músico toca con los dedos o con el arco. Para él, uno de los fines principales del cubismo- o mejor, de su cubismo- era acercar las figuras y los objetos al espectador, ponerlos a su alcance; hacerles sentir que sería agradable tocarlos. Su serie de músicos estimula en el espectador las percepciones del tacto y el oído, vinculándolo al arte sonoro, *la música*.

Picasso y Braque se vieron obligados por su espíritu innovador, a fijar la atención en los planos que limitan los volúmenes. Y esta independencia cada vez mayor de los planos hizo que estallaran los volúmenes. Liberados del tradicional y único punto de vista, no dudaron en multiplicar los ángulos de visión de un mismo objeto, que se descompone en elementos pequeños, pareciendo móviles independientes y al mismo tiempo forman parte de un todo. En esta fase, los planos sólidos se quiebran y rompen los contornos del objeto, explotando en un juego que potencia y crea un nuevo lenguaje de volúmenes: el espacio circundante fluye sobre el objeto.

Estos múltiples ángulos de visión de un mismo objeto, este ANÁLISIS, fue el origen de que Juan Gris denominara “analítico” a este periodo, pintor español que se unirá a los pintores cubistas hacia 1911, y se convertirá en portavoz y teórico del movimiento. Como confesó Braque a Dora Vallier, publicado en “Le Peinture et nous” (Les cahiers d’art de 1934):

Cuando los objetos fragmentados aparecieron en mi pintura hacia 1910, era una manera de aproximarse más al objeto. En aquella época pinté muchos instrumentos de música, primero porque estaba rodeado de ellos y después, porque su plástica, su volumen entraban en el terreno de la naturaleza muerta como yo la entendía. (Georges Braque, 2006, p.297)

Y por ello nos planteamos ¿qué es aproximarse o conocer mejor el objeto musical? ¿Cuál es la esencia de un instrumento? ¿Descubrir su sonoridad? Al romper el contorno del violín en el lienzo, Braque crea movimiento, y el espacio que rodea al instrumento

parece fluir, *como si percibiéramos su vibración*. Reaccionando contra la espontaneidad, lo fugaz del impresionismo y la materialidad cromática del fauvismo, busca una verdad más profunda e inconmensurable, como ya hizo con los paisajes de L'Estaque: “Me preocupa ponerme al unísono con la naturaleza mucho más que copiarla”. (Georges Braque, 2006, p. 105)

Como consecuencia de anhelar ese acercamiento al objeto, Braque lo fracciona, ¿Cuál es la intención de aproximarse al objeto? ¿Se entiende que quiere entrar en el verdadero significado de ese objeto musical, una “materia” que según él cobra vida al tocarla?

Braque, entendía la naturaleza muerta como algo totalmente distinto a todo lo anterior, nada es inerte en ella. Utilizando la fragmentación, los distintos puntos de luz o la ruptura de los contornos de los objetos, consigue transmitir en la pintura la *vibración sonora* del objeto, plasma *el tiempo*. Evocando de esta forma al arte específicamente temporal: la *música*, el arte del movimiento. El objeto se expande, y crea un dinamismo que trasmite vida, una atmósfera o un espacio con resonancias musicales. Como dice Eugenio Trías: “En ese movimiento que la música enuncia surge el tiempo, y con él un espacio donde alojarse el mundo mismo”. (Trias, 2007, p. 884)

En este periodo del cubismo analítico Braque evoluciona hacia una mayor fragmentación, acercándonos a un entendimiento insondable de la verdadera identidad del objeto musical (motivo principal de sus cuadros): *su propia música*. Como dijo: “La fragmentación de los objetos (...) era una técnica para aprehenderlos más profundamente”. (Golding, 1993, p. 92)

Esa fragmentación y esa desintegración es la forma plástica que encuentra para transmitir el conocimiento profundo de sus instrumentos. De esa forma el espacio pictórico se inunda de sonidos intangibles y fluidos, interpretados por sus objetos musicales. Una dimensión temporal, intrínseca al objeto, donde los sonidos fluyen y las ondas sonoras todo lo envuelven, como dijo: “Lo que me atrajo mucho -y fue la dirección maestra del cubismo- era la materialización de ese espacio nuevo que yo sentía”. (Golding, 1993, p. 85). Todas las innovaciones son provocadas por este espacio “sonoro” que él sentía.

El cubismo evoluciona hacia un mayor fraccionamiento. Todos los objetos están moviéndose, descomponiéndose ante nuestra retina. Si pinta instrumentos... ¿A qué espacio se refiere? ¿No es *el sonido* del instrumento *el espacio o la atmósfera* que nos rodea al tocarlo o escucharlo? Sus conquistas técnicas evolucionan para plasmar esa búsqueda espacial, y para conseguir materializar ese dinamismo: *la resonancia musical* que contemplamos en el lienzo.

El cubismo parte de una idea conceptual, y se buscan las formas para transmitir un entendimiento diferente. Como dice J.Golding:

Los cubistas vieron sus pinturas como objetos o construcciones con vida propia, como pequeños mundos autónomos que no reflejaban el mundo exterior, sino que lo recreaban de un modo completamente nuevo. (Golding, 1993, p. 97)

El cubismo es al mismo tiempo intuitivo pero profundamente meditado. Como dijo Braque: “Todo pasa en la cabeza, antes de pasar al ojo. Primero está la idea, después el cuadro se organiza y se afirma”. (Georges Braque, 2006, p. 113). Sus cuadros musicales nos evocan la música con esta nueva técnica de fragmentación, nos transmiten el pensamiento musical, como una auténtica vía de conocimiento.

La música nos eleva, tiene el poder de traspasar el umbral de la conciencia, considerada ya por los filósofos griegos como propiciadora de la sintonía entre alma y cosmos, y la mejor ayuda para el cuidado del alma. También en el *quadrievium* medieval era uno de los cuatro caminos (junto a la astronomía, aritmética y la geometría) que conducía al conocimiento de lo que es y existe, y a la verdad. Esa verdad es el soporte y pilar que permite sublimar la belleza, la cual alcanza una intensidad de culminación y encumbramiento difícil de generar por otras artes. Todas las artes, sobre todo en el s. XX, se inclinaron hacia un encuentro fructífero con la música.

Como dijo Apollinaire de Picasso: separaba las cosas “como la experta y metódica mano de un gran cirujano” (Richardson, 1997b, p. 106). A veces, se hacía difícil ver a qué objeto o a qué volumen pertenecía el plano. Podían representar un objeto a la vez de cara, de perfil o desde cualquier otro ángulo de visión significativo, por este *análisis* Juan Gris lo denominó cubismo analítico. El color no era el verdadero y empezaron a introducir elementos figurativos esquematizados (efes, cuerdas, clavijas de un violín o

de una guitarra). Indicios que adquieren valor de signo, de cosas u de objetos: las eses del violín que bastan para identificar al instrumento o como los alzapalcos de cortinas usados también por Picasso. Aunque un elemento esencial para el violín que es el arco, aparece poco en su obra, quizás porque sólo les interesa la caja del instrumento, la riqueza de sus componentes.

El período de mayor coincidencia creativa entre ambos artistas, fue desde el otoño de 1910 hasta el verano de 1912: cuando las similitudes entre ambos pintores son tales que incluso llegan a confundir a los expertos. Pero en las pinturas con figuras, se siguen apreciando diferencias de temperamento, ello se debe a que Picasso era por encima de todo un pintor del cuerpo humano, mientras que Braque estaba intentando convertirse en el pintor de las naturalezas muertas.

***Braque, Mujer con mandolina,
París, primavera 1910,
80 x 54 cm., óleo sobre tela,
Sammlung Thyssen-Bornemisza,
Castalogna, Schweiz.***



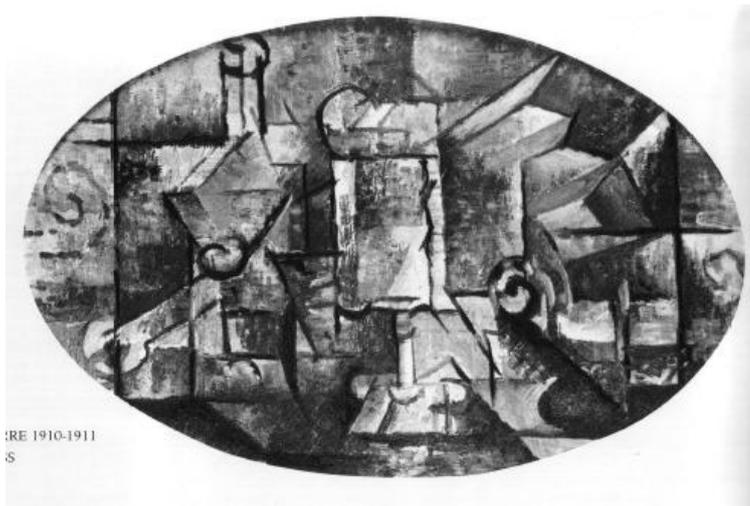
Este cuadro (arriba) no aparece en el catálogo de Carrà y sí en el de Nicole Worms. Durante el año 1910, y el invierno 1910 /1911, Nicole Worms de Romilly cataloga quince obras de Braque, de las cuales cuatro obras son de temas musicales, mencionando *Mujer con mandolina* que en Carrà no se cita. Y en el catálogo de Carrà se catalogan trece obras de las cuales hay siete de temas musicales. Esta diferencia se

debe a que M.Carrà fecha en 1910 tres obras que Nicole W. sitúa en el invierno de 1909/1910 y también fecha *Naturaleza muerta con flauta* en 1910 mientras que en Nicole W. aparece en 1911.

Hay una serie de cuadros que iremos desentrañando, en los que específicamente no se menciona en su título ninguna referencia a instrumento musical, ni vemos reflejado en el lienzo ninguna forma de guitarra o mandolina; pero para mí hay un elemento o signo vital en los lienzos, descubierto en esta tesis doctoral, que irá en aumento a partir de 1911 hasta la llegada del cubismo sintético: es la *forma de caracol*.

Esta forma está muy presente en sus pinturas, es un signo o clave que participa activamente en su pintura y representa la voluta o cabeza del violín que señala una presencia constante de este instrumento en los cuadros. Aunque no pinta el violín, con la simplificación de este signo nos comunica que está en su mente y en su obra. Braque pensaba en su instrumento cuando pinta este cuadro (abajo).

En el cuadro *Botella y vaso* (que no aparece en M.Carrà y sí está catalogado por Nicole W. en 1910/1911): aparece por primera vez la *forma de caracol*, la voluta o la cabeza del violín que trataremos posteriormente.



***Braque,
Botella y vaso,
1910 / 1911,
24 x 35 cm.,
Óleo sobre tela,
Colección
privada Schweiz,
Catálogo Nicole
Worms.***

El arte de Picasso avanzaba en un sentido paralelo al de Braque, pero a Picasso su entusiasmo y dinamismo por las posibilidades de la nueva técnica le empujaron, en el verano de 1910 (que lo pasa en Cadaqués con A. Derain y su esposa), a realizar obras muy cercanas a la abstracción total. La partida de París hacia Cadaqués debe situarse hacia finales de junio de 1910, y en este periodo estival se aleja de cualquier elaboración figurativa y se sumerge en una estructura pictórica donde las imágenes son difíciles de leer, y el instrumento se erige en elemento clarificador de sus intenciones en el lienzo, es el único elemento que nos ayuda a entenderlo.

La hermana de Ramón Pichot, que cantaba ese invierno en París, le había proporcionado la posibilidad material del viaje. Picasso y Fernande se reunieron con Derain y su mujer Alice, y los cuatro hicieron turismo por Barcelona, y en Cadaqués les esperaban Germaine y Ramón Pichot.

Kahnweiler recibió una tarjeta postal fechada el ocho de Julio de 1910, en la que le comunicaban la llegada de Picasso y Fernande a Cadaqués, donde se instalan en una casa del pueblo junto al mar. Durante el verano, los Pichot organizaban informales veladas musicales, que gustaban más a Derain que a Picasso, éste aunque poseía sentido del ritmo, no pasaba de cantar melodías muy sencillas.

En cambio a Derain le encantaba la música, el “clavicordio, la espineta, la flauta, el órgano, instrumentos africanos, el gramófono (...) discos de música árabe y china”, incluso construía instrumentos musicales. En ocasiones por las noches, María Gay cantaba, y su marido o su hermano tocaban para ellos (Richardson, 1997b, p. 192). A Fernande le encantaba que Ricard, el hermano de Ramón Pichot le tocara piezas con el violonchelo.

Como vemos, Picasso estaba siempre rodeado de música, señala J. Richardson que Braque en las ocasiones que visitaba a su familia en Le Havre cantaba, bailaba y tocaba el acordeón en los bares del puerto, y también su amigo Vlaminck se ganaba la vida tocando el violín en bandas gitanas. Parece que Picasso no tenía muy buen oído, no poseía muchas cualidades de afinación. J. Richardson (1997a, p. 10) nos desvela un dato importante, que además de su conocido pavor a la muerte y a la enfermedad, tenía problemas de sordera.

Conociendo la fuerte personalidad de Picasso, y alimentando siempre su liderazgo, se sentiría molesto ante sus limitaciones musicales o de oído, y al no ser capaz de dominar ningún instrumento. Quizás al no poder deslumbrar en las numerosas veladas musicales que su círculo de amistades realizaban, siempre negó esa influencia de la música, ya que se sentiría incómodo en su relación con la música culta. En su círculo de amistades francesas, norteamericanas, prusianas... aprovechó su pasión por el flamenco y el cante jondo, y en alguna velada en casa de Gertrude Stein se arrancarían con un baile del sur de España.

Su estancia en Cadaqués duró hasta principios de septiembre. De estos dos meses de trabajo quedan diez telas, y los cuatro aguafuertes que realiza para la obra "Saint Martorel" de Max Jacob. Encontramos en esta época una discontinuidad sistemática del contorno y la ruptura de la forma homogénea. En este momento aparecen formas triangulares, como si el autor del cuadro girase en torno al objeto para detallar su apariencia a la vez fija y simultánea. Pero nunca sacrificando el tema, claro está, que constituía la principal entidad de su lenguaje: *la instrumentista* (como en el cuadro de abajo).



*Picasso, Mujer con mandolina,
Cadaqués, verano 1910,
91, 5 x 59 cm, óleo sobre tela,
Colección particular, Aquisgrán.*

Las obras que realiza Picasso en Cadaqués, son algunas de las más abstractas y herméticas pinturas cubistas. Trabajando a partir de apuntes, sigue las líneas básicas del cuerpo y de sus extremidades como punto de partida en sus composiciones. Alrededor

de estas líneas, construye un sistema de planos que a veces representan las formas del cuerpo y otras un instrumento, con trazos iluminados y en sombra que se yuxtaponen y distribuyen, equilibrando así la composición. Estos planos se sitúan en un marco de poca profundidad, en el que la figura y sobre todo el instrumento surge a medida que el espectador estudia el lienzo. El cubismo entraba en una nueva fase.

Como decía Kahnweiler (en “Der Weg zum Kubism”, p.27):

Mucho más importante, sin embargo, fue el decisivo avance que liberó al cubismo del lenguaje pictórico precedente. Tuvo lugar en Cadaqués (...) donde Picasso pasó el verano. Insatisfecho tras semanas de penoso trabajo, regresó rendido a París con sus obras inacabadas. Pero había dado el gran paso. Picasso, había abierto una brecha en las formas. Se había inventado una nueva técnica para nuevos propósitos. (Golding, 1993, p.91)

Aunque a la vuelta de Cadaqués se reuniese otra vez con Braque (que volvía de pasar el verano en L’Estaque), el periodo desde el otoño de 1910 hasta su partida a Céret, a principios del verano de 1911, es una de las épocas más solitarias. Las primeras obras tras su vuelta, mantienen el impulso de los trabajos herméticos de Cadaqués. Y durante este periodo se sentía insatisfecho con su trabajo y estaba cada vez más sombrío. Es revelador que Picasso partiera sólo en el verano de 1911 hacia Céret, y diese lugar a un gran impulso creador. Ese empuje aumentaría en el otoño siguiente con el encuentro con Eva Gouel, llamada Marcelle Humbert, compañera del pintor Marcoussis.

Esta fragmentación de los objetos va aumentando con los años. Pero en este punto, su interés por el nuevo enfoque del espacio y de la forma, acercaba la pintura a un punto que muchos otros artistas traspasaron para introducirse en la abstracción pura. Como el cubismo parecía cada vez más abstracto, los pintores tuvieron que utilizar recursos intelectuales y pictóricos que reafirmaran el carácter realista de sus obras.

En todas estas obras, en el proceso de facetación (que se extiende al fondo al igual que a la figura), hay una ruptura de la continuidad formal, como si se tratara de un estallido de la forma. Pero también encontramos una rigurosa monocromía, como si todo se disolviera en algo uniforme. La luz parece emanar de todos los fragmentos y planos de las formas, y de esa manera tiende a subrayar al mismo tiempo uniformidad y la escasa

profundidad del espacio, a pesar del rompimiento de todos los elementos. Todo ello contribuye al hermetismo de la representación. La poética del cubismo analítico pleno está basada, en gran medida, en la incertidumbre misma de sus formas, en su lucha con la realidad que la inspira.

Como afirmó Picasso a Zervos en 1935, de que el mundo exterior es el objeto de su pintura:

No hay arte abstracto. Es preciso comenzar siempre por algo. Luego puede uno quitar toda apariencia de realidad, ya no hay peligro porque la idea del objeto ha dejado una huella imborrable. Es lo que ha provocado al artista, lo que ha excitado sus ideas y ha espoleado sus emociones. Ideas y emociones quedan definitivamente prisioneras de su obra y de cualquier manera no podrán ya escaparse del cuadro, del que forman parte integrante incluso cuando su presencia no es ya discernible. (Cabanne, 1982a, p. 302). Por eso esa idea imborrable, esa realidad, es la ejecución musical a pesar del ocultismo en la estructura pictórica.

En un artículo de Picasso publicado en el número 10 de la revista *Cahiers d'Art* durante el año 1935, vemos el mismo párrafo, pero es interesante leerlo entero para descubrir más matices (Picasso, tradición y vanguardia, 2006, p.57):

(...) el arte abstracto no es más que pintura. ¿Dónde está el drama? No existe un arte abstracto. Hay que comenzar siempre con algo y después se pueden quitar todas las huellas de la realidad. Entonces ya no hay peligro, porque la idea del objeto habrá dejado una marca indeleble. Es lo que incitó al artista, estimuló sus ideas y despertó sus emociones. A fin de cuentas, ideas y emociones quedarán apresadas en su obra. Por mucho que hagan no podrán escaparse del cuadro, del que forman parte integral, aunque su presencia ya no podrá ser observada. El hombre, quiéralo o no, es el instrumento de la naturaleza que le imprime su aspecto y sus características. En mis cuadros de Dinard y de Pourville expresaba una visión muy parecida a ésta (...) no se puede ir contra la naturaleza: ¡es más poderosa que el más fuerte de los hombres! ¡Nos conviene mucho llevarnos bien con ella! Podemos permitirnos ciertas libertades, pero sólo en cuestión de detalles. Tampoco existe un arte figurado y no figurado: todo se nos aparece en forma de figuras. Hasta las ideas metafísicas se expresan mediante figuras

simbólicas. Fíjate, por tanto, lo ridículo que es concebir la pintura sin figuración. Una persona, un objeto, un círculo, son figuras; su efecto sobre nosotros puede ser más o menos intenso.

O las frases de Picasso que recoge su amiga Hélène Parmelin (1968, p. 59)

Intento comprender. Intento meterme en la piel de X, por ejemplo (y cita el nombre de un pintor abstracto). Pero no hay modo. ¿En qué puede pensar en su taller, solo delante de su caballete? (...) ¡Por qué está haciendo la misma tela desde hace diez años! (...) Esto es algo que me atormenta. ¿En qué podrá pensar? (...) ¡Debe aburrirse mortalmente!

Picasso dice: “Imagina, por ejemplo, un cazador que fuera abstracto. ¿Qué puede hacer el cazador abstracto?...Sea como fuere, no mata nada” (Parmelin, 1968, p. 118). Por ello, Picasso y Braque introducen claves o pistas para reconstruir un tema. El círculo central de la caja de la guitarra, las cuerdas de una guitarra, las efes del violín, la voluta o cabeza del violín...todos estos elementos nos permitirán distinguir la presencia de un instrumento musical dentro del complejo armazón en el que se encuentran. A pesar de la distorsión de los contornos y de la fragmentación, el objeto será reconocible por sus rasgos o elementos esenciales que lo caracteriza, y así eludirá la abstracción total.

Braque aunque caminaba con Picasso hacia una pintura más abstracta, utilizaba estos procedimientos con más cautela, ya que no abandonó su vínculo con la realidad, ni en sus obras más abstractas. Le empuja su interés por disociar los objetos, y su búsqueda por relacionar estas partes entre sí y el espacio que los envuelve. De forma que todo al mismo tiempo se fusiona.

En este punto de abstracción en la pintura, Braque nos transmite una connotación musical con una atmósfera lírica que llegamos a identificar en los lienzos. Ya no es sólo el objeto musical como materia, sino que quiere transmitir la transformación real y envolvente que el instrumento le provoca al pintor, tanto cuando lo escucha como cuando lo toca, como gran amante de la música que es. Y todo ello lo plasma en el lienzo.

Braque decía:

La fragmentación de los objetos que apareció alrededor de 1910 en mi pintura era una técnica para aprehenderlos más profundamente (Golding, 1993, p.92)

Hacia el 10 de julio de 1911, Picasso parte en solitario hacia Céret, sin su compañera, por lo que es una época de nuevo rumbo sentimental. Una carta del 8 de agosto de Picasso a Fernande, revela que en aquella fecha ella está aún en París, lo mismo que Braque. Picasso pasó ese verano allí, seguramente por sus amigos el escultor Manolo Hugué y el también artista Frank Burty Haviland, quienes estaban en Ceret desde finales de 1910. Picasso escribe a Braque que espera “que dentro de muy pocos días estés aquí” (Daix, 1979, p.266). A mediados de agosto llega Braque. Las aproximadamente tres semanas que ambos pasaron juntos allí, marcan un momento de gran cercanía. En cuanto a procedimientos, las obras que produjeron entonces suelen ser consideradas como la culminación del llamado cubismo analítico. En esas semanas Picasso realizó 3 cuadros con figuras individuales: *Hombre con una pipa*, *El poeta* y *El acordeonista*, y Braque: *Hombre con guitarra* y *El portugués*, esta última, obra clave en la evolución posterior del cubismo.

En esos años de profunda colaboración e intercambio de ideas, ninguno de ellos firmó sobre la pintura misma, sino al dorso. Les movía sobre todo el deseo de no romper con un elemento extraño la textura de la representación. Picasso dijo:

(...) Siempre me piden que firme mis antiguas obras (...) ¡Es ridículo! De una manera o de otra, siempre he marcado mis cuadros. Pero ha habido épocas en las que ponía mi firma detrás de los lienzos (...) Todas mis obras de la época cubista, hasta 1914 aproximadamente, llevan mi nombre y la fecha al dorso del bastidor (...) Yo sé, porque se ha propalado la historia, que se dice que en Céret decidimos Braque y yo no firmar más nuestros cuadros (...) ¡Es un cuento! No queríamos firmarlos sobre la pintura porque se estropeaba la composición. Incluso después, también por este motivo u otro parecido, firmaba a veces por detrás (...) Si usted no ve mi firma y la fecha, señora, es porque la tapa el marco. (Brassäi, 1966, p.90)

El mismo día del regreso a París, Picasso se encontró por sorpresa con un Guillaume Apollinaire inculcado por el asunto de unas estatuillas íberas robadas al museo del

Louvre, ya que fueron sustraídas por su secretario Géry Pieret. Aquellas se devolvieron al día siguiente, el seis de septiembre, por lo que la fecha de su llegada a París fue el cinco de septiembre. Picasso también tuvo que ir a declarar y se vio relacionado en el caso, asunto que le disgustó mucho.

Los instrumentos que pinta Picasso, son mandolinas y guitarras en su mayoría. Aunque durante el verano de 1911, utilizará la tenora, instrumento popular de viento-madera. Se debe a que se encuentra en Céret, pueblo de los pirineos orientales, cerca de Cataluña y a escasos kilómetros de La Junquera. Sintiendo como en su tierra y rodeado de amigos, se empapaba de la música popular de Cataluña, escuchando a las coblas y viendo bailar las sardanas; tema del que hablaremos al analizar las obras.

Braque innova introduciendo letras y números estarcidos en el cuadro *El portugués*, ello supondrá un avance en la introducción de elementos dispares en el cuadro, que conducirá, en el futuro, a la experimentación y a nuevas repercusiones en su pintura. Este cuadro fue pintado en Céret en el verano de 1911, cuando estuvieron juntos. Una población a la que Maurice Raynal llamó “la Barbizón del cubismo”.



*Braque, El portugués, Céret,
verano de 1911,
117 x 81 cm, óleo sobre tela,
Schenkung Raoul La Roche.*

Según se recogió en el catálogo de la exposición de Braque, celebrada en la Tate Gallery en 1956, al parecer por indicación del propio artista: se trataría de un músico portugués que había visto Braque en un café de Marsella, el que le inspira este cuadro (al respecto había disparidad de criterios, sobre si era un emigrante italiano en el puente de un barco, con el puerto a fondo). Braque reprodujo las letras D BAL, SCO, & y las cifras 10,40. Estas letras y números surgidos quizás de algún cartel pegado a la puerta de algún bar, como anunciando un "GRAND BAL", con el nombre de algún artista o el precio de la entrada en el cartel, y el músico ambulante tocando delante.

Es una clara alusión a la realidad, con una intención realista, como dijo Braque: "Como parte del deseo de aproximarse lo más posible a cierto tipo de realidad" (Golding, 1993, p.96). Introduce, también en este cuadro la conexión de formas plásticas y formas lingüísticas. Las letras coinciden con el lienzo en su forma bidimensional, con la planitud y nos hacen sentir el espacio existente que separa las letras con la obra pictórica, con el músico portugués, creando por tanto profundidad y espacio.

Braque afirma:

Las letras eran formas que no podían deformarse porque al ser planas, existían fuera del espacio y su presencia en la pintura, por contraste, permitía que uno distinguiese entre los objetos situados en el espacio y los que estaban fuera. (Golding, 1993, p.96).

Las letras y números reafirman la existencia material del lienzo como un objeto independiente, capaz de recibir y servir de soporte a otros objetos. Con anterioridad había introducido letras en una naturaleza muerta de principios de 1910, *Le Pyrogène et Le Quotidien* (35 x 27 cm., óleo sobre tela, colección privada), pero en este caso su función era la de informar que era un periódico, el objeto sobre el cual estaban pintadas. En *El Portugués* pintó las letras con chapa de estarcir e introdujo en el cuadro una realidad cotidiana, que en adelante desempeñará una función de referencia premeditada, intencionada y apreciada.

Picasso no utilizará las letras estarcidas hasta el otoño de 1911, y emplea las letras como referencia directa a su entorno y a sus propósitos. Las letras estarcidas que fueron introducidas por primera vez en la obra de Braque de 1911, como siempre pionero y

copiado, después se convertirán en un rasgo importante y distintivo de la pintura cubista.

El nombre de un músico o de una pieza musical, estas claves pictóricas serán toques de atención de la realidad circundante. Y son un preludio de las innovaciones técnicas que realizarán en 1912, con la incorporación de tiras de papel y otros materiales en sus pinturas, y como la reaparición del color, todo ello lo introduciría en la siguiente fase del cubismo. El nacimiento del collage y del papier-collé es inminente. El cubismo analítico se preocupó de la relación entre los objetos y de su armazón pictórico, y el cubismo sintético del juego sin límites de materiales y densidades, entre otras cosas.

Durante el siglo XIX la música se había considerado como reina de las artes debido a su carácter no imitativo. Con la aparición de la pintura abstracta se crearon también muchas analogías entre la música y la pintura como ocurrió con Kandinsky. Canudo, amigo de Apollinaire que fundó una revista llamada *Montjoie* en 1913, como portavoz del orfismo, al escribir sobre Stavinsky dijo:

Él participa de nuestra estética, del cubismo, del sincronismo, de la simultaneidad de unos y del ritmo onírico nervioso y espontáneo de otros (Golding, 1993, p.42).

Aunque este artículo fue escrito en 1913, hay que tener en cuenta que Igor Stravinsky, nacido en Rusia en 1882, estrena su obra *El pájaro de fuego* en 1910. Llega a París en 1911, y estrena su obra *Petrushka* en ese año. Y en París, se estrena *La Consagración de la primavera* el 29 de mayo de 1913. Aunque este último estreno provocó un gran escándalo en París, por la ruptura con todo lo anterior que supuso su revolucionaria música, como veremos adelante en el cubismo sintético.

Como dice J.Golding (1993, p.97): “Los cubistas vieron sus pinturas como objetos o construcciones con vida propia, como pequeños mundos autónomos que no reflejaban el mundo exterior, sino que lo recreaban de un modo completamente nuevo”, al igual que estaba ocurriendo en ese momento en el panorama musical, en la Historia de la Música, de la mano de Stravinsky, Erick Satie o Debussy en París, o de Schoenberg en Viena.

Picasso subrayó:

Matemáticas, trigonometría, química, psicoanálisis, música y no sé qué más han sido emparentadas con el cubismo para explicarlo. Todo eso no es más que literatura, por no decir insensatez, y ha llevado al resultado de cegar a la gente a base de teoría. (De Micheli, 2006, p.186)

Aunque los descubrimientos e innovaciones que protagonizaron dentro de la pintura fueron sobre todo intuitivos y no hay teorías detrás de esos pasos, hay que tener en cuenta los estímulos e impulsos creativos de su ámbito cercano, y de su sociedad. A pesar de la declaración anterior de Picasso, el artista pertenece a su tiempo, (y aún más Picasso que todo lo absorbe), se impregna de lo que le rodea y se imbuje de los grandes cambios de principios de siglo.

La relación artística de los dos pintores fue única en la Historia del Arte, juntos eran una constante eclosión de impulsos creadores, y su influencia era mutua. Como escribía Picasso a Braque en mayo de 1912:

Pero te echo de menos. ¿Qué ha sido de nuestros paseos y sentimientos? Soy incapaz de desarrollar por escrito nuestras conversaciones sobre arte. (Ganteführer-Trier, 2005, p.12)

Hablaban horas y horas de todo, conversaciones sobre arte, sobre pintura, sobre ciencia, porque aunque Picasso fuera más anticientificista, Braque no lo era. Y seguro que hablarían sobre música, la pasión de Braque, y sobre sus instrumentos musicales. Era la época de las tertulias.

Es revelador cómo Juan Gris define el cubismo, una descripción clara que resume y compendia lo visto en esta tesis:

Para mí el cubismo no es un procedimiento, sino una estética, cuando no incluso una condición del espíritu. Y si es así, el cubismo debe tener una relación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se puede inventar aisladamente una técnica o un procedimiento, pero no una condición espiritual (De Micheli, 2006, p.188).

Se ha buscado también (Georges Braque, 2006, p.15) la base científica del cubismo en las investigaciones visuales, con los volúmenes geométricos de los objetos que iniciara el norteamericano W. James, bajo la influencia de "análisis de las sensaciones" (1886) de E. Mach. Estos experimentos podrían haber llegado a oídos de Picasso gracias a su amistad con Leo y Gertrude Stein, quienes fueron discípulos del filósofo en la Universidad de Harvard. No hay pruebas inequívocas de las influencias de la psicología perceptiva de Helmholtz, Wundt y W. James sobre los cubistas. Lo que no podemos obviar, es que tanto las prácticas como las explicaciones sintonizaban con el clima intelectual imperante, y pueden ser tomadas como reflejos de los cambios fundamentales que irradiaban las diversas disciplinas sobre el entendimiento de la realidad, y la percepción de la misma.

Un artista está envuelto de sinergias de todo tipo, históricas, de otros movimientos pictóricos, de otras artes e incluso de teorías científicas. Esa influencia existió, quizás sólo como generadora de búsquedas, quizás como algo más, ya que el cubismo surgió en un siglo de muchos cambios. Uno de esos grandes cambios en la concepción de la realidad, tal como se entendía hasta ese momento, se dio en el campo de la física y las matemáticas.

La cuarta dimensión representó un profundo replanteamiento de cómo se percibía el mundo hasta ese momento. Este cambio tan dramático, produjo la aparición de una nueva disciplina: la relatividad. Supuso una gran conmoción, y en el mundo artístico de la época, cualquier artista atento a los nuevos tiempos se sentía atraído por esta nueva ciencia, y este nuevo mundo.

En 1905, Albert Einstein, con solo 26 años y trabajando en la oficina de patentes de Berna (Suiza), publicó cinco ensayos que revolucionaron la física y el mundo científico en temas tan trascendentes como la explicación cuántica de la luz (por el que recibió el premio Nobel), la determinación de las dimensiones moleculares, la explicación del movimiento browniano, la teoría especial de la relatividad y la conocida equivalencia entre la masa y la energía, probablemente la ecuación más famosa del mundo: $E=mc^2$.

Estos conceptos fueron presentados anteriormente por Poincaré y Lorentz, que son considerados también como originadores de la teoría. Jules Henri Poincaré (1854-1912),

intervino con gran empeño en la sociedad parisina de finales del s.XIX y principios del XX, promoviendo la nueva física con conferencias para grandes audiencias, artículos y libros escritos de forma accesible para el público no iniciado. Porque él creía que la sociedad debía conocer la situación actual de la física, y aspiraba a hacer accesible el trabajo del científico.

En 1903, se publicó en Paris *Le Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions* de Esprit Pascal Jouffret, destinada al público no iniciado, utilizando metáforas e ideas del mismo Poincaré. Más tarde, en el año 1906, Jouffret publicó una versión más científica *Melanges de géométrie à quatre dimensions*.

Como escribía Henri Poincaré, en “Ciencia e Hipótesis” (1902):

De la misma forma que nosotros podemos pintar la perspectiva de una figura tridimensional sobre un plano, podemos también pintar una figura tetradimensional sobre un lienzo de tres (o dos) dimensiones. Además, se pueden tomar muchas perspectivas de una figura desde muchos puntos de vista diferentes... (Y estudiando el "grupo" de estas perspectivas) podemos decir que es posible para nosotros representar la cuarta dimensión. (Ibáñez, 2010, p.103)

O como decía Max Weber, en "La cuarta dimensión desde el punto de vista plástico" (1910):

En las artes plásticas, creo yo, existe una cuarta dimensión que puede ser descrita como la consciencia de un gran e incontenible sentido de magnitud espacial en todas las direcciones a un mismo tiempo, y es traído a la existencia a través de las tres medidas conocidas. No es una entidad de los físicos o una hipótesis matemática, ni una ilusión óptica. Es real, y puede percibirse y sentirse. (Ibáñez, 2010, p. 133)

Es la configuración del espacio, la medida del infinito. Leo Stein, coleccionista de arte y durante un tiempo mecenas de Picasso, le dijo sarcásticamente: "Tú has estado tratando de pintar la cuarta dimensión.... ¡qué divertido!". (Ibáñez, 2010, p.141) ¿Una intuitiva pero cierta afirmación la que hizo Leo Stein?

En 1905, Einstein estableció que el tiempo es una cuarta dimensión en pie de igualdad con las demás dimensiones, a la que desde entonces se llamó coordenada temporal. O sea que a las tres dimensiones del espacio físico había que añadirle el concepto de tiempo o cuarta dimensión. Ya que el espacio tridimensional, que nos es familiar, no es más que una proyección de una realidad cuatrodimensional.

La cuarta dimensión se puso de moda entre los físicos, y todo el mundo académico hablaba de ello. Incluso los matemáticos, se sentían atraídos por profundizar en la teoría.

Maurice Princet era un matemático aficionado, versado sobre la cuarta dimensión. Está seguro que Picasso y Braque estarían al corriente de estas teorías, ya que Maurice Princet, empleado de una compañía de seguros y matemático aficionado, vivió algún tiempo en el Bateau-Lavoir, y sin duda mantendrían conversaciones y espontáneos debates sobre los últimos descubrimientos físicos, ya que formaban parte del mismo círculo de amistades, donde por supuesto tendrían lugar discusiones teóricas.

M. Princet, del que era ardiente seguidor Apollinaire, amigo de Picasso, estaba tan obsesionado con la cuarta dimensión que a finales de 1910 traduciría el artículo de Max Weber de *Camera Work* "La cuarta dimensión desde un punto de vista plástico", y se apropiaría de algunas de sus ideas en una conferencia que impartió en 1911, en la galería Berheim-Jeune. Aunque Picasso y Braque no participaban de los intentos de teorizar de esta forma el cubismo, no se oponían a un concepto de la cuarta dimensión que fuera espiritual, metafísico en vez de científico.

Princet fue un personaje de cierta importancia entre los cubistas, y se ganó el calificativo de "el matemático del cubismo". Tras entrar en contacto con Picasso, se relacionó con los miembros de la banda de Picasso, y posteriormente con el grupo de Puteaux. Solía darles charlas informales, muy especialmente sobre la cuarta dimensión y las geometrías no euclidianas.

Metzinger en sus memorias escribiría:

A menudo Maurice Princet se unía a nosotros (...) él concebía las matemáticas como un artista y aludía a los espacios n-dimensionales como un esteta. Le

gustaba interesar a los pintores en los nuevos conceptos de espacio introducidos por Víctor Schlegel y otros, y tuvo éxito en ello. (Ibañez, p.141, 2010)

Del 10 al 30 de octubre de 1912, se celebra la famosa exposición de la "Section d'Or" en la galería "La boétie". Se presentaron más de 200 cuadros que muestran la evolución de los participantes en los tres últimos años: Metzinger, Gleizer, Villon, Duchamp-Villon, Duchamp, Picabia, Lothe, La fresnaye, Marcoussis, Archipenko, Agero, Marchand, Segonzac, Luc-albert Moreau, Vera, Léger, Dumont, Tobeen, Galanis, Le beau, Laurencin, Hassenberg, Lewistska, Tivnet, Ribbemont-Dessaignes, Gav, Dexter, Girieud, Valensi, y Gris que hacía de intermediario entre este grupo. Picasso y Braque, ausentes como siempre en cualquier manifestación artística como grupo oficial.

Parece que el título de la exposición *Sección de Oro (Número de oro o Proporción áurea)* se debe probablemente a Gleizes, Metzinger y Villon. En aquel momento, las matemáticas eran el interés común de los hermanos Duchamp y desde luego, proviene de ellos la tendencia científica que viene a integrarse en la problemática cubista. El título quería significar, tal vez, la base científica, profunda y racional, que ellos trataban de conferir al cubismo. La exposición alcanzó un éxito considerable y se publicó también la revista "Section d'Or". Probablemente fue la necesidad de explicar y aclarar al público las características fundamentales del cubismo lo que indujo a Gleizes y a Metzinger a escribir en colaboración el famoso "Du cubisme", publicado en agosto de 1913.

En 1913 Apollinaire escribe en *Peintres cubistes*:

Hoy los científicos ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana (...) Tal como se ofrece al espíritu, desde el punto de vista plástico la cuarta dimensión sería generada por las tres dimensiones conocidas: representa la inmensidad del espacio que se eterniza en todas las dimensiones en un movimiento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión de lo infinito, y da plasticidad a los objetos. (De Micheli, 2006, p.176)

Según M. de Micheli hay afirmaciones análogas que se pueden leer también en el libro de Gleizes y Metzinger, escrito un año antes que el de Apollinaire.

M. Raynal parece matizar incluso las operaciones propias del cubismo:

En lugar de pintar los objetos tal como los veían, los pintaba tal como los pensaban y es justamente esta ley la que los cubistas han recuperado, amplificado y rigurosamente reglado bajo el nombre bien conocido de la cuarta dimensión.

(Georges Braque, 2006, p.21)

La música se define como el arte temporal por excelencia, porque fluye en el tiempo, y todo transcurre en él. No es posible catalogarla como arte espacial porque no es tangible, pero eso no significa que no ocupe espacio y que el sonido no se mueva de un sitio del espacio a otro. No hay otro pintor más preocupado por el espacio que Braque, y que al mismo tiempo se apasione por el arte temporal, la música. ¿Es esta dimensión temporal la que quiere evocar en sus cuadros? ¿Es la música, la que pudiera hacerle reflexionar sobre esta nueva dimensión de la realidad, de la que tanto hablarían?

Es la plasmación de una atmósfera y de un espacio musical lo que encontramos en la naturaleza muerta: con los contornos del violín cada vez más quebrados y diluyéndose, con el fraccionamiento que hemos visto en los cuadros de mandolinas o bandurrias. La unión de estos planteamientos corren en paralelo, la fragmentación es el recurso utilizado para conseguir esa evocación dinámica y temporal de un espacio musical, como comprobamos en este cuadro de Braque titulado *Violín*.



***Braque, Violín, 1911,
73 x 60 cm., óleo sobre tela,
Museo de Bellas Artes
de Lyon***

El violín emerge hacia fuera, convertido en un objeto tridimensional. No contemplamos sus contornos, sólo la parte central, iluminada: el puente con las cuerdas tensas sobre él, como tirando del objeto, y las efes por donde sale el sonido. Extrae de él toda su sonoridad, toda su música, que parece dirigirse hacia nosotros como espectadores, haciéndonos partícipes de ella. Las zonas sonoras iluminadas nos hacen percibir que el instrumento se expande.

Encontramos la pieza sola de la cabeza del violín, como separada del resto del instrumento, que ya encontramos por primera vez en *Violín y vaso (1910/1911)*. Y el arco, del que sobresale una pequeña parte, sobresale con el color blanco.

Al quebrarse de esta forma el violín fluye hacia el espacio pictórico, *como si expandiese toda su sonoridad*. La luz refleja la parte central del violín y las zonas sonoras están iluminadas en blanco, como queriendo materializar *el sonido que surge y se dirige hacia nosotros*. En este cuadro, Braque trasciende el lienzo bidimensional plasmando *una atmósfera lírica y envolvente, yo diría musical*, en la que transforma el objeto en una percepción que nos quiere hacer sentir: *La música en sí*.

Como insistía Apollinaire en que “el cubismo era realista, pese a inspirarse en una verdad trascendente más allá del mundo aparental” (Golding, 1993, p. 91). O como escribió John Miletton Murray en *New Age* (Londres), el 23 marzo de 1911, que el cubismo era “Una búsqueda plástica de lo esencial”. Si buscan *lo esencial*, aprehendiendo profundamente los objetos y los iluminan con su mente, sabemos que en ese espíritu de Braque había música, y esa esencialidad es la que nos quería transmitir con el espacio que pinta.

Como dijo Valensi:

¿Por qué no podemos inventar la pintura pura? Si los músicos trabajan con notas ¿por qué nosotros no podemos aceptar que la fuerza intrínseca del color es capaz de expresar el pensamiento de un pintor? (Golding, 1993, p. 40)

Ser capaz con la paleta del pintor trasladar la magia de la música al lienzo, sin necesidad de imitación, sólo con la expresión de nuestros sentimientos y percepciones. En este nuevo arte, como dice Valensi, esos colores son como colores musicales.

Apollinaire había escrito: “Así es que progresamos hacia un tipo de arte profundamente nuevo, que será a la pintura lo que hasta ahora habíamos pensado que era la música a la literatura pura”. (Golding, 1993, p. 40). Compara esta nueva pintura con la música instrumental, que fluye sin necesidad de apéndices o propósitos externos, como cauce puro y conexión verdadera de la intención creativa del artista.

A partir del otoño de 1911, la entrada de Eva Gouel en la vida de Picasso afecta a su vida pictórica, como le ocurre cada vez que entra una nueva mujer en su corazón y le aporta un nuevo empuje a su arte. Desde que se mudaron al Boulevard de Clichy la pareja se llevaba mal, Picasso estaba triste en ese invierno y ni siquiera retenía a Fernande que salía sola y se mostraba en el café con otros acompañantes. Marcoussis amigo de Apollinaire, vivía hacía 3 años con Eva Gouel, conocida como Marcelle Humbert, y solían salir los 4 juntos. Hasta que poco a poco, un día Fernande le cedió el puesto a Eva, fue probablemente a principios de la primavera de 1912. El engaño Marcoussis no pareció quedarse demasiado afectado. Y Fernande se fue con el futurista italiano Ubaldo Oppi, aunque parece que no tardó en lamentar su escapada. De este cambio de pareja, sólo estaban al corriente los más íntimos.

Eva era una burguesita que detestaba la bohemia. Dotada de un sentido práctico, aspiraba a la comodidad y a la respetabilidad. En lo físico era la antítesis de Fernande y en lo moral era aún más diferente. Picasso tiene la impresión de comenzar con Eva una nueva vida, y por ello incorpora la alusión realista de esa vivencia, introduciendo en la composición no el rostro de Eva o cualquier objeto que la represente, sino se sirve de símbolos. Desde la introducción de letras (innovación de Braque en *Le Portugais*), como MA JOLIE que simbolizaban su amor (refiriéndose al estribillo de una canción que escuchaban juntos cuando se conocieron: “Oh Manon, ma jolie...Mi corazón te dice buenos días...” Era el cuplé de moda en aquellos días en los cabarets de Montmartre y ese estribillo se cantaba a coro), hasta la introducción de partituras como veremos más adelante en el cubismo sintético.

En esos años de enamoramiento no aparece ninguna figura de mujer en su pintura ni ningún retrato de Eva, pero esas simples letras poseen tanta carga afectiva como interés estético. En 1912 escribe una carta a su marchante desde Céret: “la quiero mucho y se lo escribo en mis cuadros” (Golding, 1993, p.93).

9. 1. ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL EN LAS OBRAS PICTÓRICAS DEL CUBISMO ANALÍTICO DE G. BRAQUE.

En la datación de los cuadros de G.Braque no existe tanta exactitud como en la catalogación de los cuadros de P.Picasso; no sabemos exactamente en qué momento se realizaron, por ello requieren de un análisis detectivesco, porque no hay una catalogación detallada. Y además con un problema añadido, ya que los títulos de los cuadros, sobre todo de Braque, no coinciden en los catálogos o libros de arte; por lo que todos y cada uno de ellos tienen que ser examinados y comparados para saber si los datos se refieren al mismo cuadro o a otro diferente. En el caso de la obra de Picasso hay mucha más investigación. El orden de aparición de los cuadros en este apartado se ha hecho por orden cronológico y agrupando los elementos comunes o análogos: como la similitud en los temas y en el tratamiento de los objetos, la introducción de elementos nuevos, la estructura del lienzo...

Braque, Violín y paleta (1909/1910)

Juntos los soportes de la pintura y de la música, la paleta y la partitura, sus dos pasiones.



*París, 1909/ 1910,
92 x 43 cm, óleo sobre tela,
The Solomon R. Guggheim Museum, Nueva York,
nº 49 en M. Carrà, nº 56 en N.Worms.*

La partitura siempre presente
en sus obras musicales.



Detalle de la parte superior del lienzo, la menos desestructurada, donde encontramos pintada de forma más figurativa la paleta del pintor y la partitura.



La forma del violín se distingue claramente, aunque sea el punto desde donde se inicia la fragmentación en este cuadro, y trasluce un anticipo de lo que ocurrirá en este periodo del cubismo analítico, donde esa ruptura de los motivos se extenderá a todo el cuadro. Las eses y las cuerdas quebradas en el puente, y el color del violín están inspirados en la realidad: ya que en este lienzo aún están presentes las dos técnicas, figurativa y fraccionada. En los cuadros posteriores, contemplaremos mayor fragmentación y abstracción que en estos primeros cuadros.

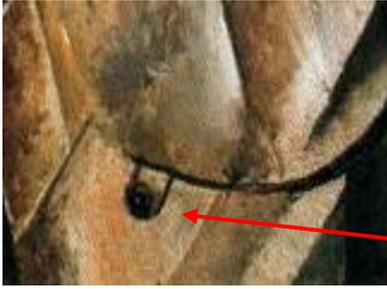


La **voluta o cabeza del violín**, esta forma de caracol la veremos repetida en muchos cuadros.

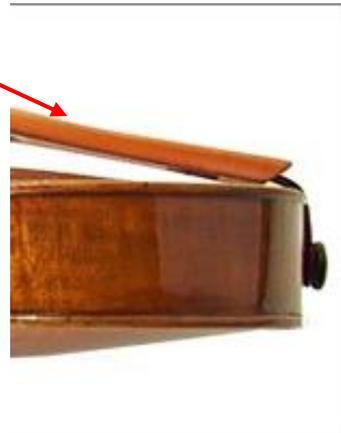


Aquí vemos **el puente** del violín: su forma cóncava se ha transformado en una forma trapezoidal, y es el lugar donde las cuatro líneas de las cuerdas se cortan y se separan en distintos niveles en el lienzo (izquierda).



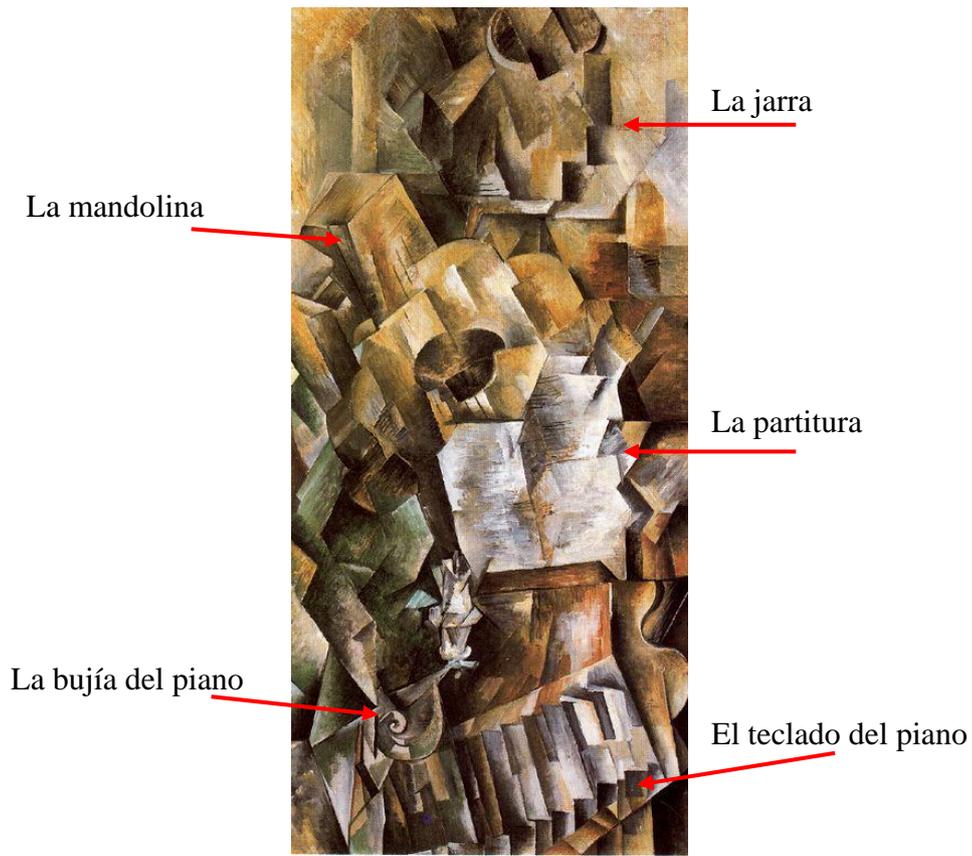


El **botón del violín** que sujeta el cordal, y éste a la vez sujeta las cuerdas.



El detalle de pintar el botón es significativo, revela que Braque estaba familiarizado con el instrumento, ya que este elemento pasa muy desapercibido para los no instrumentistas. Como vemos, el violín está pintado con los detalles muy reales, estos rasgos irán sufriendo transformaciones a lo largo del cubismo, vamos a adentrarnos en ellos.

Braque, Piano y mandola (1909/1910)



*92 x 43 cm, óleo sobre tela,
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York,
nº 49 en M.Carrà, nº 57 en N. Worms.*

La mandolina.

Con un mango muy cuadrado y sólido, de dimensiones muy cortas.



9. 1. Análisis de las obras analíticas de Braque.



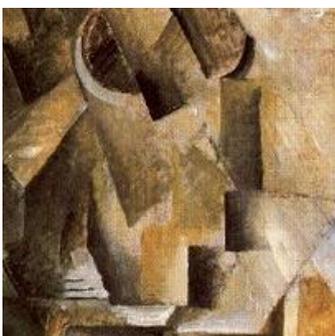
La protagonista, arriba, siempre en un lugar preferente e iluminada en blanco, en este caso en el centro del cuadro, **LA PARTITURA MUSICAL**.



Aquí, a la izquierda vemos representada la bujía del piano en su forma de caracol, la misma forma que la cabeza del violín.



El teclado del piano.



Junto a los instrumentos musicales, dibuja objetos corrientes, habituales en la casa. Como dotándolos a todos los objetos de un halo de familiaridad. En estos cuadros siempre encontramos **una jarra**.

Braque, Violín y jarra (1909/1910)



**París, 1909/1910, 117 x 73 cm, óleo sobre tela,
Schenkung Raoul La Roche, Oeffentliche Kunstsammlung, Basel,
nº 54 en M.Carrà, nº 59 en N. Worms.**

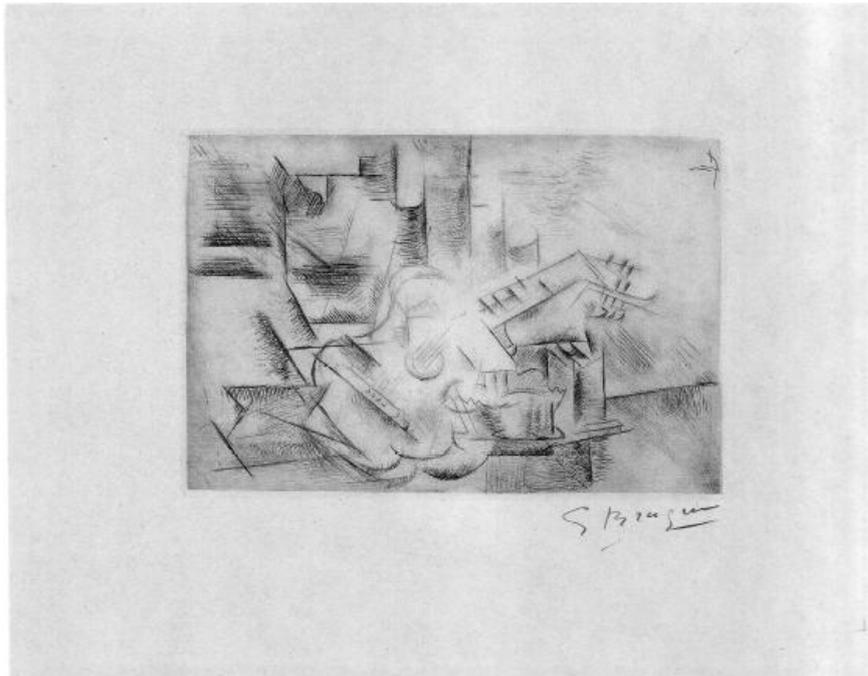
El mismo violín que en *Violín y paleta* (p.211), también
la jarra de *Piano y mandola* (p.215).





La partitura, presente también, junto a uno de los focos de luz del cuadro. Preparada para interpretar alguna pieza musical.

En los aguafuertes de Braque encontramos esta primera aparición de la guitarra, también fechada en el invierno 1909/1910.



***Braque, Pequeña guitarra cubista, 1909/ 1910,
13 x 19,4 cm (área pintada) - 25,5 x 32,5 cm,
Fundación Marguerite y Aimé Maeght, Saint-Paul, Francia,
G2 en M.Carrà.***

De este aguafuerte “Pequeña guitarra cubista”, tras algunas pruebas del artista impresas en 1909, no se realizó hasta 1954 una tirada de 25 ejemplares. En el catálogo

de la exposición de la Fundación J. March (Georges Braque, 1979) está fechada en 1910, en cambio está fechada por M. Carrà en 1909, siendo el único cuadro fechado en ese año. Hay un aguafuerte “Desnudo femenino” en 1908 y “París” en 1910, y después hay más producción en 1911. Picasso durante este periodo del invierno no elabora ningún cuadro con motivos musicales, pero desde luego estaba al corriente de todo lo que hacía Braque.

Braque, Violin y candelabro (1910)



***París, 1910, 61 x 50 cm, óleo sobre tela,
Mr. and Mrs. Taft Schreiber, Beverley Hills, California,
nº 53 en M. Carrà, nº 63 en N. Worms.***

El lienzo es catalogado por Nicole Worms como *Violín y frutero*. Percibimos un gran cambio en los contornos del violín, de dibujarlo con las formas explícitas de los cuadros anteriores ahora sólo nos dibuja un lado de la caja, y no aparece ningún detalle descriptivo como los que hemos visto en los cuadros anteriores, como las cuerdas, las efes, el puente o el botón. Sabemos que es un violín, pero es el primer instrumento en este periodo que camina hacia una significación menos descriptiva y en cambio más simbólica.

9. 1. Análisis de las obras analíticas de Braque.

En el centro del cuadro, está presente la **partitura**, mezclada con los objetos cotidianos de la mesa, el candelabro, un frutero con frutas, una vela, los vasos...



El candelabro delante de la partitura.



De todos los objetos, el contorno del violín ha desaparecido y se ha desvanecido con el entorno, con la superficie de la mesa, con la atmósfera. Deja de ser sólido para convertirse en un elemento liviano y etéreo.

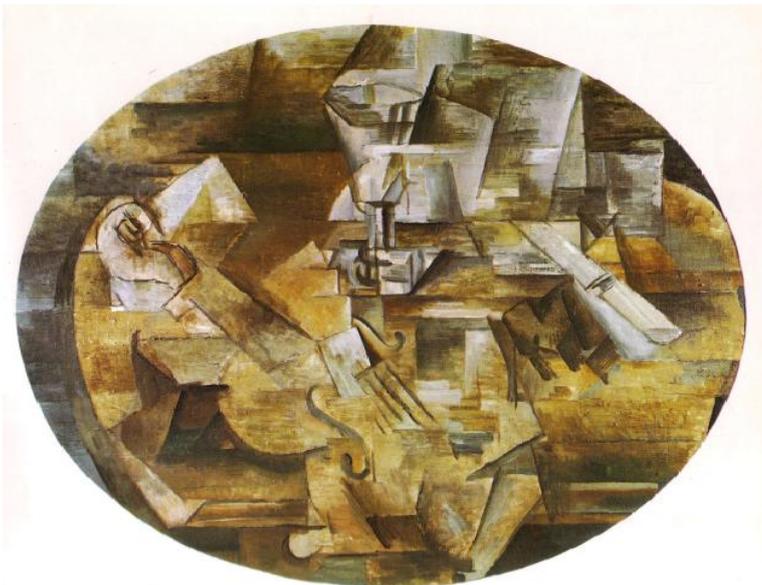
9. 1. *Análisis de las obras analíticas de Braque.*

Vemos por primera vez, el ARCO del violín.



Aquí el violín está más abstracto que en los cuadros anteriores y sus formas están más diluidas.

***Braque, Violín y vaso,
(1910-1911 M.Carrà) o (1910 N.Worms).***



***París,
51 x 67 cm,
Óleo sobre tela oval,
Collection Vincenc
Kramár, Narodni
Galeri, Praha,
nº 65 en los
dos catálogos.***

Ya no podemos observar el contorno del violín en este cuadro, simplemente lo intuimos. Ni siquiera pinta un lado de la caja del violín como en el anterior *Violín y candelabro*, porque en este cuadro el violín se deshace, se desintegra por completo. Es como el espacio mismo y forma parte de él. Pero este proceso ocurre con el violín pues los demás objetos de la mesa tienen los contornos más definidos.

La cabeza del violín o voluta está casi como separada de la parte central, como unida de una forma muy leve, incluso iluminada en tono más blanco y resaltándola del resto del violín. Esto anticipa la presencia de la voluta como elemento único, que representa con ese signo al violín en cuadros posteriores (como en *El velador* (p. 232) o *Composición con violín* (p. 234) de 1911).

Catalogado en Nicole Worms como *Violín, vaso y cuchillo*, donde el violín casi se desfigura. N. Worms reproduce este cuadro con el violín al revés, lo sitúa en el lado derecho en lugar del izquierdo.



La voluta iluminada y unida a un mango cuadrado y sólido, que nos recuerda la mandolina del cuadro *Piano y mandolina* (p.215). Esta forma de la voluta unida a un mango cuadrado aparece por primera vez aquí, pero lo encontraremos en cuadros como *El velador* (1911) y *Composición con violín* (1911).



Los límites del objeto, del violín, se han diluido y fluyen en el espacio circundante, y se convierte en el espacio mismo. Por ello encontramos en este lienzo: Instrumento, Espacio y Sonoridad. Distinguimos como signos identificativos: las efes, un puente totalmente cuadrado anulando por completo la forma curva del puente y cuatro líneas paralelas simbolizando las cuerdas.

En el cuadro anterior, *Violín y vaso* (p. 221), aunque presenta una factura distinta en la forma del violín a los primeros cuadros de 1909/1910, pero presenta más similitudes con ellos que con los cuadros de 1911; por ello lo situaría en el año 1910 como hace Nicole Worms.

Vamos a seguir analizando los cuadros de 1911 con formas de violín:

Braque, Naturaleza muerta con violín (o llamado también Violín y partitura)



***1911,
54 x 65 cm,
(53 x 65 Carrà),
Óleo sobre tela oval,
Moderna Museet, Stockholm,
nº 78 en M. Carrà,
nº 75 en N. Worms.***

Nos recuerda al cuadro *Violín y vaso*, es muy similar en la realización del violín y en la arquitectura del cuadro. En esta reproducción de Nicole Worms tenemos el violín en el lado derecho del cuadro, también se reproduce *Violín y vaso* (p. 221) en este catálogo en el lado derecho. Al contrario que en el catálogo de Máximo Carrà, que *Violín y vaso* está reproducido con el violín en el lado izquierdo. La colocación de la partitura y de las figuras musicales detalladas en el lienzo, nos ayudan a entender que es más correcta la posición del violín a la derecha en este cuadro, y en el cuadro anterior *Violín y vaso* es más correcta la posición del violín en el lado izquierdo, como lo hemos reproducido.



La **partitura** está pintada en un estilo muy realista, vemos claramente las líneas del pentagrama y las notas musicales. La partitura más figurativa hasta el momento.

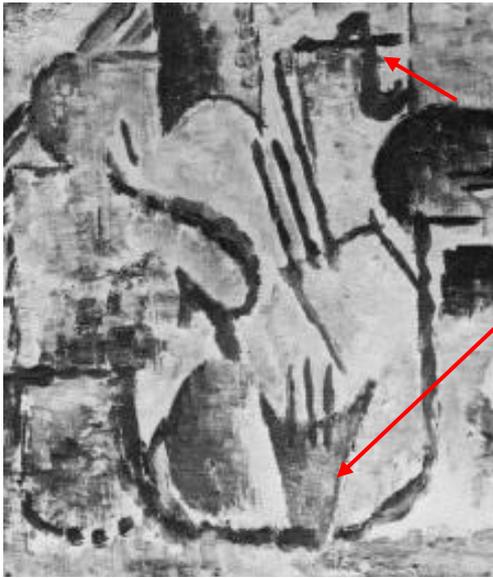


El **violín** tiene una factura parecida al del *Violín y vaso*, la cabeza del violín más figurativa, viendo con claridad el puente, las efes y las cuerdas, y en cambio la caja del instrumento está desvanecida en el espacio pictórico.

Braque, Violín y arco, 1911,
46 x 33 cm, óleo sobre tela,
Hermann und Margrit Rupf
Stiftung, Kunstmuseum, Berna,
nº 77 en M. Carrà,
nº 105 en N. Worms.



9. 1. Análisis de las obras analíticas de Braque.



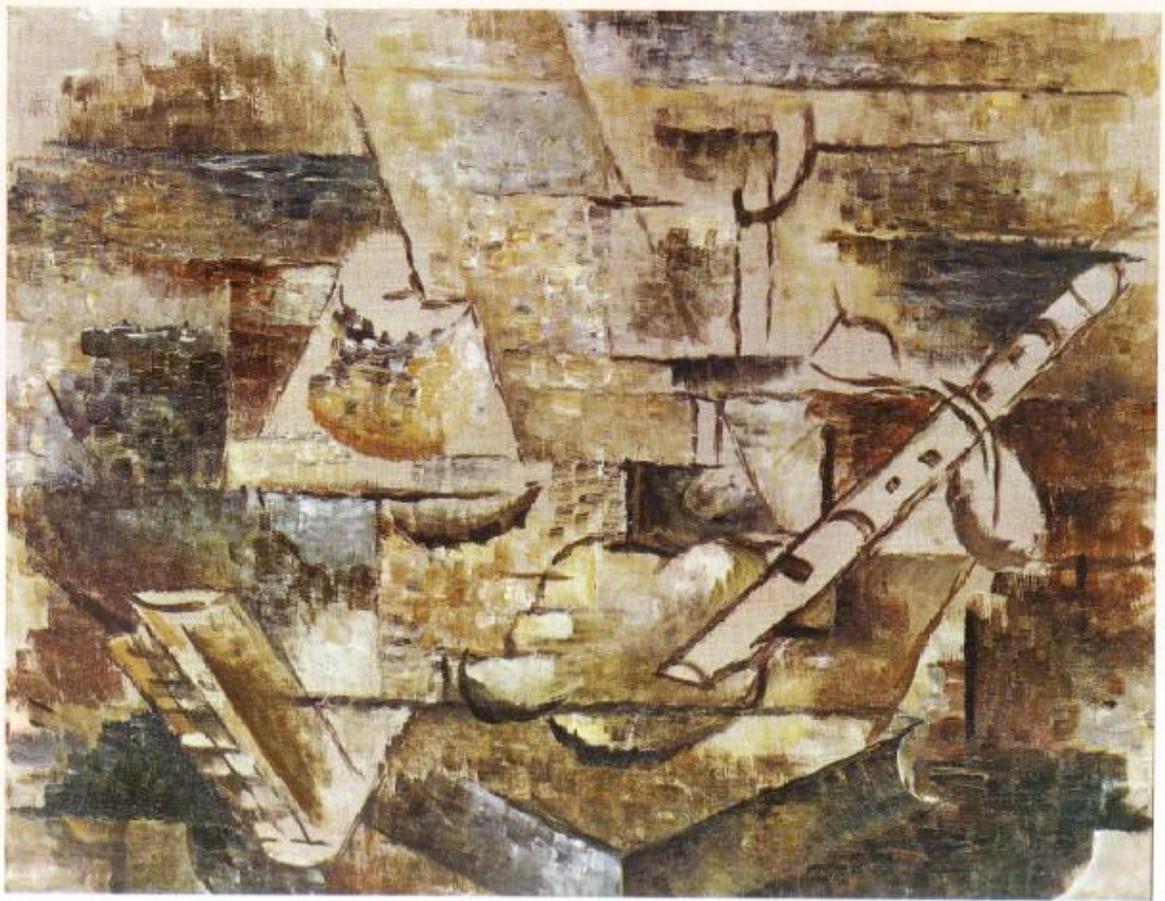
El violín nos recuerda a los dos cuadros anteriores, donde el contorno del instrumento se dibuja en un lado únicamente, aquí define la forma curva de la caja, de la parte inferior. También se ve con claridad el cordal que sujeta las cuerdas, sin continuidad en la zona del puente como hemos visto en anteriores cuadros, las efes (una de ellas, con una flecha, como si estuviera fuera de la caja del violín), el diapasón en color más oscuro y el arco.



Esta voluta inclinada hacia atrás nos recuerda los mangos de las mandolinas o bandurrias del cubismo temprano, como buscando que el espectador la contemple desde otra perspectiva.



El **ARCO del violín**, de todos los cuadros, es en éste donde pinta el arco con mayor detalle, de forma más realista. Por ello lo situaría más cerca de 1910, porque aunque el fondo del lienzo es de una gran abstracción, los motivos como el violín y el arco son de una factura más cercana a los cuadros *Violín y vaso*, y *Violín y partitura*. Nada que ver con la representación del violín en los cuadros de 1911: *Violín*, *El velador* o *Composición con violín*.



*Braque, Naturaleza muerta con flauta,
París, 1910 (M.Carrà) o 1911 (Nicole W.),
33 x 41 cm, óleo sobre tela,
Philadelphia Museum of Art,
n° 56 en M. Carrà, n° 76 en N. Worms titulada “Flauta y armónica”.*

La primera vez que aparece la flauta, después del clarinete o tenora del primer cuadro de *Instrumentos musicales*, es el segundo instrumento de viento-madera que aparece en el cubismo. En el catálogo de Nicole Worms se ubica en 1911, la colocación de los objetos se asemeja a los cuadros de esta época: las naturalezas muertas colocadas encima de una mesa. Señalar cómo representa la atmósfera etérea y la abstracción de los contornos de los objetos, aunque de esta indeterminación la única excepción sería la flauta, que está muy definida.

Braque, Mandola, París (1909/1910), p. 184.



El ojo de resonancia de la mandolina.



La partitura en color más claro.



LA JARRA junto con **LA PARTITURA**, ésta siempre es un foco de luz, en tonos más claros.

Lo más identificable de los dos cuadros es el ojo central de la caja del instrumento.

Y el mango cuadrado y sólido de la mandolina.



Mandola y metrónomo, París (1909/1910), p. 185.



La jarra, cuyas formas curvas le atraían, pintada junto a las formas de la mandolina.



y las formas cuadradas de los libros.

El metrónomo y la partitura: en resumen la INTERPRETACIÓN MUSICAL.



Juntos, los dos elementos (metrónomo y partitura) de una práctica diaria de estudio y de ejecución musical, otra pista más de su visión de músico.

Estos dos cuadros tienen muchas analogías en cuanto al tema: utilizan la mandolina, la jarra, y también la partitura. En los dos cuadros contemplamos una diferencia en el uso cada vez mayor de la fragmentación de los objetos, están más irreconocibles que en los cuadros fechados también en 1909/1910: *Violín y paleta*, *Piano y mandolina* y *Violín y jarra* donde podíamos contemplar más detalles. Aquí los objetos y todo lo que los envuelve está rompiéndose en planos, reflejando distintos puntos de luz.

Para poner los objetos a nuestro alcance, Braque decide fragmentar las cosas porque según él:

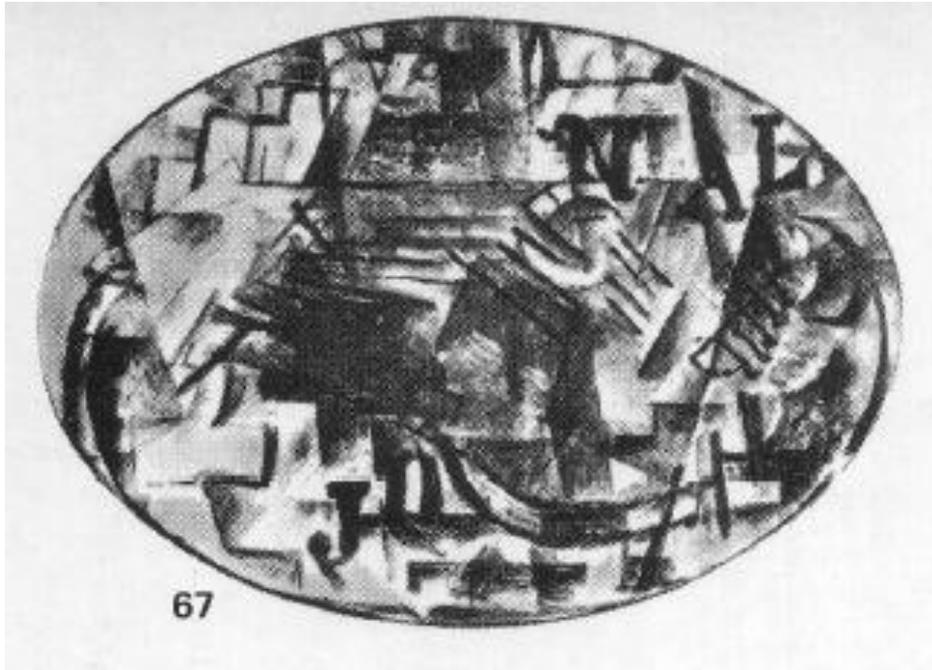
La fragmentación me permitía establecer un elemento espacial y un dinamismo espacial, y hasta que no la empleé no fui capaz de introducir objetos en mis cuadros. (J. Richardson, 1997b, p.105)

Lo primigenio era ese espacio o atmósfera, su técnica va evolucionando para plasmarlo. Esa es su preocupación como muchas veces dijo y el resultado es que sus cuadros van creando cada vez más la sensación de eco, de resonancia musical. Utiliza objetos que emiten sonidos, cuyas oscilaciones, su capacidad de ascender y descender, traspasan todo lo material. Los sonidos musicales originan un resorte “vital” de una gran carga emotiva y sensitiva, en nuestra mente y en nuestro cuerpo, y provocando con fuerza persuasiva, elevación y éxtasis. A través del instrumento y de la partitura, que Braque convierte en protagonistas de sus lienzos, consigue con las nuevas fragmentaciones imbuirnos de esa evocación vital y de esa presencia sensorial en nuestras vidas. Como define Mario de Micheli: “Nacía así una nueva dimensión del espacio pictórico...el sentido de una dimensión que excluía la idea del espacio material a favor de un espacio evocativo, verdadero, no ilusionista, en donde los objetos pueden abrirse, explayarse y superponerse trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva creación del mundo según las leyes de su particular criterio intelectual: una auténtica y verdadera operación demiúrgica. He aquí en qué consiste lo que se ha llamado el platonismo cubista”. (2006, p.184)

En sus instrumentos musicales no vemos sólo el objeto transformado y quebrado, sino que los contornos de los objetos parecen *fluir* con ese quebramiento hacia el espacio circundante. ¿La intención del pintor es que escuchemos ese espacio sonoro? ¿Que escuchemos cómo suenan esas cuerdas? ¿Son esos colores, los colores de la música, según G. Braque?

Hasta este momento y posteriormente aún más, nos corrobora que el instrumento invade el espacio pictórico de su obra y se convierte en el espacio mismo. Ese dinamismo que provoca el instrumento que se abre, que se fragmenta, es sin duda “la resonancia musical”.

Anticipan los dos cuadros anteriores (*Mandola y Mandolina y metrónomo*) un cambio dentro de esta época, en el que los objetos no los veremos completos, aparecerán transformados en símbolos, y el color se irá unificando hacia un mismo tono ocre y gris.



*Braque, Guitarra,
24 x 35 cm, óleo sobre tela oval, final 1911 (M.Carrà) y 1912 (en N.Worms),
Colección privada, Japón,
nº 67 en M. Carrà, nº 140 en N. Worms.*

Parece extraño que este cuadro lo sitúe por orden cronológico M.Carrà antes que *El portugués* de 1911, ya que en él aparecen las letras estarcidas *Journal*. En D. Cooper (1984, p. 53) se sitúa en 1910/1911 en la colección de Mr. And Mrs. Norton Simon, Los Angeles. En cambio Nicole W. lo fecha en 1912 con el título *Mandoline Journal*, ya en una colección privada japonesa, después de pasar por las manos de Mr. And Mrs. Norton. Este cambio de fecha quizás sea debido a la subasta que organizó Mr. And Mrs. Norton para vender el cuadro, y que tuvo lugar en New York el 21 de Octubre de 1971, Sotheby's nº 121, por Modarco (compañía que se dedica a la venta al por menor de pinturas y esculturas originales con sede en Nueva York), en la cual sería analizado y fechado por los expertos, ubicándolo en 1912.

Mujer con mandolina, primavera 1910



Mujer con mandolina, 1910



Estos dos cuadros difieren en el formato del lienzo: uno oval y el otro rectangular, pero la posición de la modelo es la misma. La colocación de los brazos, de las manos tañendo la mandolina y del instrumento es similar, por ello parece el mismo cuadro, al igual que es similar la fragmentación. Pero ésta, difiere en el rostro, pues en el segundo cuadro es más abstracto. Sería este cuadro posterior por su mayor abstracción, pero su inspiración y búsqueda serían la misma. Encuentro rasgos en común, entre estos dos cuadros y los dos anteriores (*Mandola* y *Mandolina y metrónomo*) diferenciándolos de los cuadros anteriores de naturalezas muertas.

En este otro cuadro de Picasso *Mujer con mandolina* (abajo), vemos la figura cortada en facetas, de forma muy precisa. La mandolina aparece más cercana a la realidad que la figura humana.

*Picasso, Mujer con mandolina,
París, primavera de 1910,
80 x 64 cm, óleo sobre tela oval,
Colección particular, Nueva Jersey.*

Según P. Daix (pg. 254), Zervos la data en el invierno de 1910, pero la línea figurativa y el fraccionamiento geométrico son muy diferentes a los de finales de 1910, por lo que fecha este cuadro en la primavera de 1910.



Braque, 1911, Naturaleza muerta sobre una mesa, (El velador en N. Worms)



**116 x 81 cm, óleo sobre tela,
Museo de arte moderno, París,
nº 71 en M. Carrà, nº 98 en N. Worms.**

El instrumento con contornos ya no existe, sólo encontramos una dispersión de elementos identificativos del violín que se disgregan hacia el espacio del velador, que los acoge a todos. Pero de todos los elementos que pueden representarse en el velador, si sabemos leer todos sus signos, es la presencia del violín la más contundente.



El mango sólido y cuadrado, como de gran volumen,
en contraste con la sensación etérea de todo lo que le rodea.

Figuras musicales negras y
unas insinuadas líneas horizontales del pentagrama.



La zona superior del violín está presente con la solidez del mango, y en cambio en la parte inferior del violín encontramos una silueta sutil y tenue. Aquí la partitura está tan desdibujada que sólo plasma las líneas del pentagrama de forma muy suave, y las negras parecen flotar en la atmósfera que rodea al violín, en la atmósfera del cuadro.
El lienzo, el violín, las notas. El objeto y la música flotan en ese espacio pictórico creado por Braque, siendo una sola entidad.

Esta forma de caracol (voluta del violín) de la que hablaremos después, la veremos por primera vez en *Botella y vaso (1910-11)*.



Braque, Violín (Composición con violín), 1911



130 x 80 cm. (125 x 88 Carrà), óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte Moderno, París, n° 75 en M. Carrà, n° 101 en N. Worms.



“la forma de caracol”



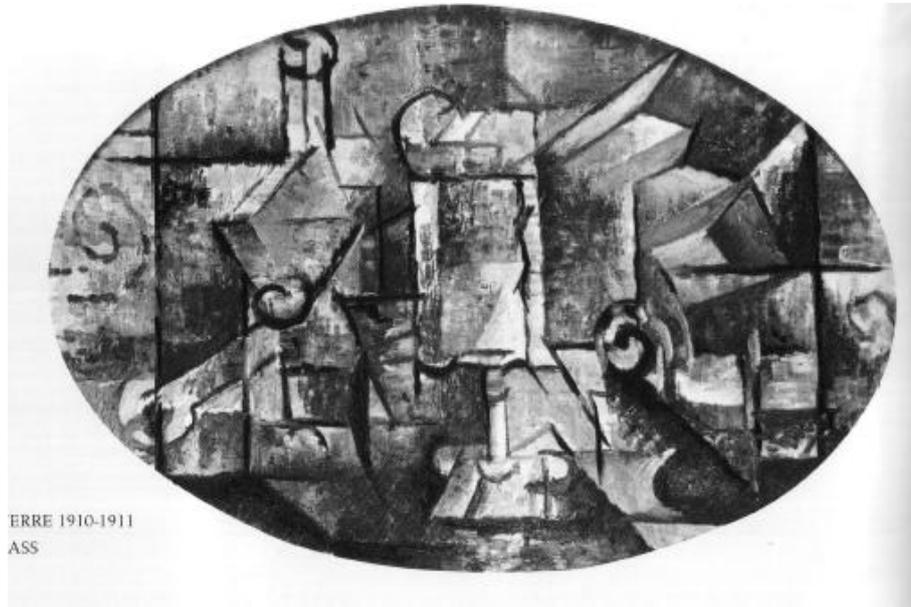
la solidez del mango



El violín desdibujado y percibimos sólo con claridad las formas curvas de la caja del instrumento.

**UNA NUEVA MIRADA: LA VOLUTA O CABEZA DEL VIOLÍN
TRANSFORMADA EN UNA SIMPLE FORMA DE CARACOL.**

Braque, Botella y vaso, 1910 / 1911,



*24 x 35 cm, óleo sobre tela oval, Colección privada, Schweiz,
Catálogo Nicole Worms n° 85 (no aparece en el catálogo de M.Carrà).*

Analizando cómo evolucionan los dos pintores hacia una simplificación de líneas, y cercana la época de mayor hermetismo (a partir del verano de 1910 en Cadaques), ellos introducen en sus cuadros “signos o claves” para no abandonarse a una abstracción total que no buscan. Esta simplificación irá en aumento a lo largo de 1911 y 1912, dentro del cubismo analítico. Uno de estos signos que *son por primera vez entendidos y contemplados como tal*, ya que no son mencionados en ningún libro de arte, ni trabajo de investigación, son como yo las he bautizado las **“formas de caracol”**, éstas representan la voluta o cabeza del violín. Nos dan a entender que el instrumento que estaba siempre presente en todos los cuadros anteriormente, lo sigue estando, el violín sigue ahí en su pintura. Aunque ha hecho falta la visión de un músico, de una violinista para descifrar el puzzle que en este caso Braque nos planteaba. Como anteriormente he reseñado, Alexander Archipenko escribió:

*Cabe decir que el cubismo ha impuesto un **nuevo orden mental** frente al cuadro. El espectador ya no se deleita; el espectador interviene creativamente, reflexiona y crea un cuadro desde el momento en que se apoya en las*

características plásticas de los objetos esbozados como formas. (Ganteführer-Trier, 2005, p. 25)

Con el título de este cuadro *Botella y vaso*, entendemos que la persona que denominó de esta forma este cuadro (no fue Braque); no fue capaz de percibir que también se hallaba un violín, que contemplábamos un violín en la forma más simplificada posible. Porque sólo será capaz de entender esos signos una persona familiarizada con este instrumento, como ocurría con Braque, y que estuviera en la misma posición que nuestro músico-pintor para poder reconocer sus signos, su lenguaje y su mensaje. En este trabajo y en este punto las dos miradas sí se encuentran: la mirada de Braque al realizar su cuadro, al querer expresar su “yo”, su “interior” en él, y la mirada de la persona que ahora lo contempla, pues está más cerca de su verdadero mensaje y de entender lo que expresa.



Es curioso ver cómo estos “caracoles” que aparecen en los cuadros de Braque primero y después aparecen en algunas obras de Picasso, simbolizan un objeto: el violín o un concepto: la música de este instrumento. Encontramos siempre el violín, desde la foto del estudio de Braque a la continua e intermitente presencia de este instrumento en sus obras. A raíz de la “revelación” de estos signos, analizándolos más profundamente, encontramos que además de la cercanía de G. Braque con la música y el violín, también quiero constatar la coincidencia de esta forma de “caracol” con la proporción áurea. Un número descubierto por Euclides en el 300 a. C. mientras estudiaba la simetría pentámera, lo encontramos en la proporción de la longitud del lado del triángulo hasta la base del mismo, o si tomamos un pentágono y trazamos una diagonal en dicho pentágono, la proporción de la diagonal al lado del pentágono es la proporción áurea: 1,618. Este número de oro o proporción áurea, llamado “el número más asombroso del mundo” representa la proporción del equilibrio, de la belleza, que encontramos en las obras de arte, en figuras geométricas, en las partes del cuerpo, en proporciones humanas, y también aparece en la naturaleza como la morfología de diversos elementos como caracolas, nervaduras de las hojas de algunos árboles, en los pétalos de las rosas, en el grosor de las ramas e incluso en las galaxia. Está de forma disfrazada en la serie de Fibonacci como afirma Mario Livio, director del instituto que gestiona el telescopio Hubble, en una entrevista para el programa de televisión Redes. (<http://www.rtve.es/tve/b/redes2007/semanal/prg364/entrevista.htm>).

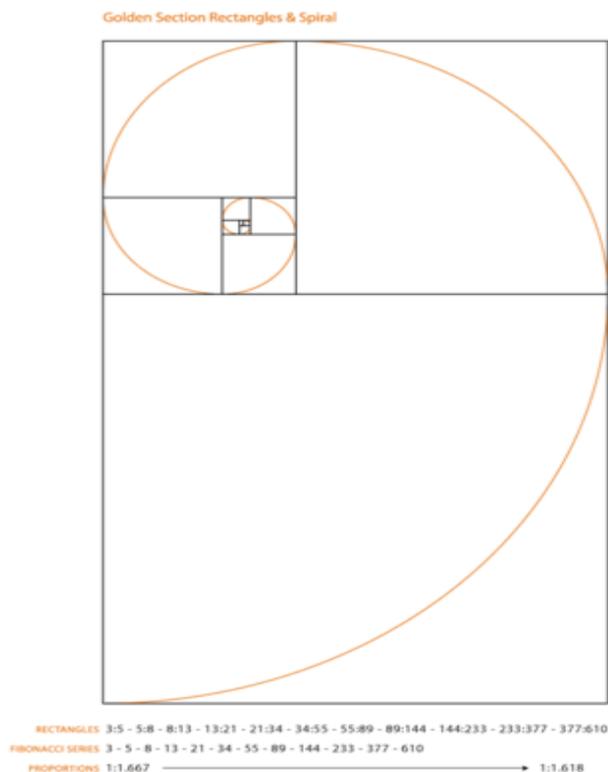
A principios de siglo, en París, reside Debussy, compositor innovador que introduce elementos nuevos en la música como la escala pentatónica o la escala de tonos enteros. Él tenía relación con el grupo artístico de los *Nabis*, que encontraron en el color la base fundamental para sus creaciones al igual que los fauves, y entendían el arte como la manera subjetiva de expresar las emociones. Debussy y los *Nabis* eran conocedores de la sección áurea y hablaban a menudo del tema, en una ocasión Debussy escribió una vez una carta a su editor, y le dijo: “...en la obra que te he mandado, falta un compás, pero es muy importante para el número, para el número de oro”. Los números se pueden utilizar para expresar algo tan maravilloso como la música. En ese momento histórico del inicio de la teoría de la cuarta dimensión, de la que ya hemos hablado en las páginas 205 y 206, es fácil imaginar cómo en las largas horas de tertulias, en su círculo de intelectuales como Derain, Jarry, Apollinaire, Max Jacob, Vlaminck,

Maurice Princet...interesados en todo lo nuevo y en materias muy diversas, seguro que se hablaría de la proporción áurea.

Vemos un ejemplo de la proporción áurea en esta fotografía del *Nautilus Cutaway*, y es sorprendente la semejanza con los signos que utiliza en los lienzos.



Nautilus Cutaway (Logaritmica spiral- sección áurea)

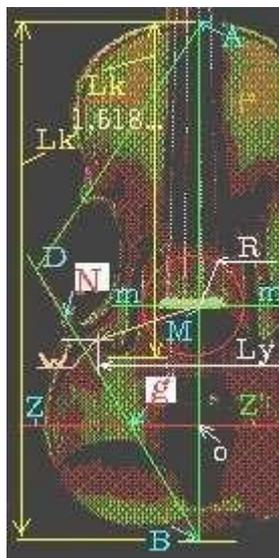
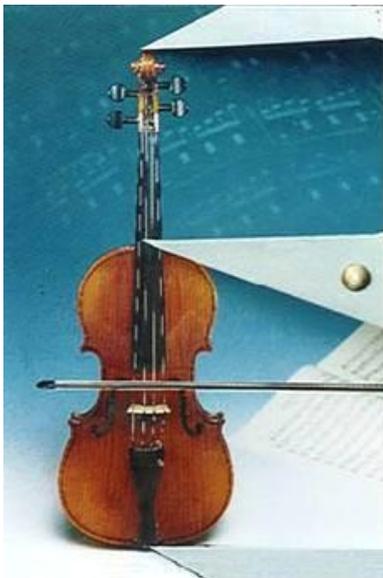


Sección áurea obtenida en una espiral logarítmica.

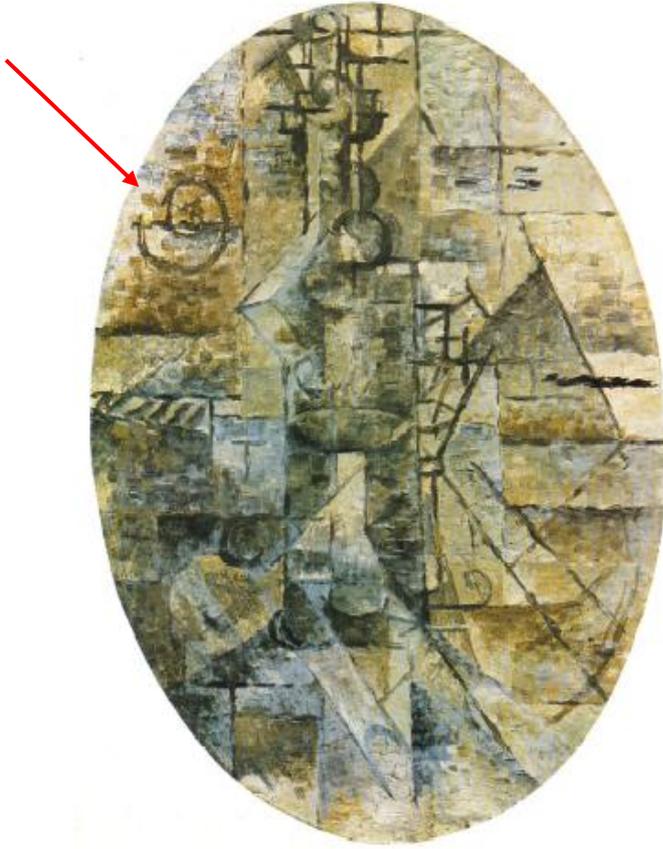
Es motivo de asombro la coincidencia de estas formas: de la cabeza del violín, de las formas de caracol en los cuadros y de la proporción áurea.

La proporción áurea tiene innumerables relaciones con la música, tanto en su utilización en composiciones, como a la hora de construir ciertos instrumentos. El número Áureo (Φ) lo usaba Antonio Stradivarius, famoso luthier de instrumentos de cuerda y considerado el mejor constructor de violines de la historia, para calcular la ubicación exacta de los oídos o las efes en la construcción de sus violines, y las distancias entre las distintas partes del violín.

Las efes del violín o la voluta (cabeza) del violín son un ejemplo del número áureo o dorado en el instrumento, porque son una manifestación de esta proporción matemática. En cuanto a las composiciones musicales ocurre con varios compositores como Debussy (reside en París hasta su muerte en 1918) y Bartok, donde los puntos culmen musicales coinciden con números de la serie de Fibonacci, de los que surge la proporción áurea de la pieza. Braque en sus cuadros posteriores demuestra en la pintura su devoción por el compositor J. S. Bach. ¿Es posible que le atrajera este tema en la música de J. S. Bach? ¿Cuya música nos trasmite una arquitectura sólida, equilibrada y proporcionalmente bella?.



BOUTEILLE 1911
BOTTLE



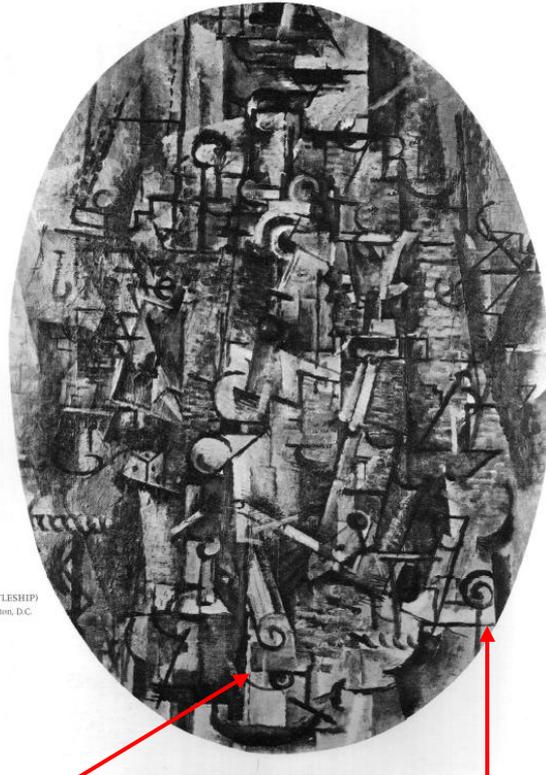
*Braque, Naturaleza muerta,
(titulado Botella en N. Worms),
1911, 55 x 38 cm,
Óleo sobre tela oval,
Colección privada, Basilea
nº 76 en M. Carrà,
nº 79 en N. Worms.*

En este cuadro también encontramos una forma de “caracol”, aunque en el título se habla de una botella, Braque sigue pensando en el violín al introducir en su cuadro este signo.



**Braque, Naturaleza muerta con dado y pipa,
final 1911 (en M.Carrà),
Botella y vasos, 1912 (en Nicole Worms).**

**Firmada pero no fechada,
en N. Worms 73 x 54 cm,
en M. Carrà 79 x 59 cm,
Óleo sobre tela oval,
Mr. and Mrs. Robert b:
Eichholz, Washington D.C.
Nº 126 en N. Worms,
Nº 73 en M. Carrà.**



Formas de caracol que se encuentran en este cuadro.



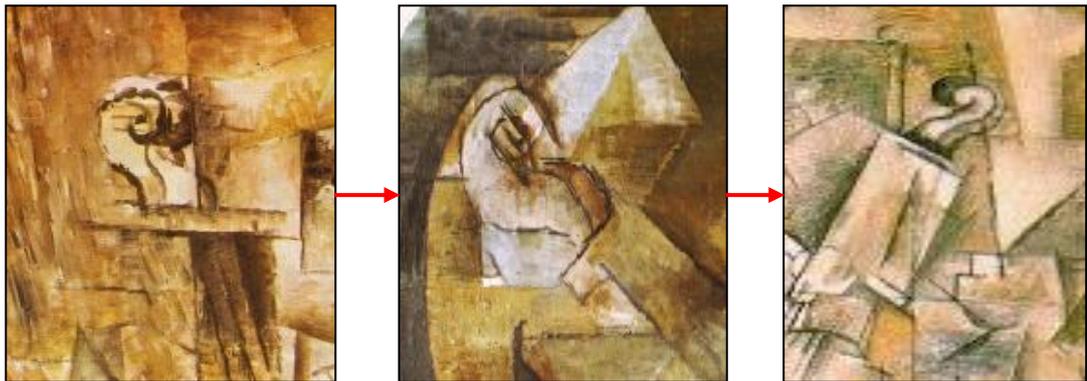
**EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS DE LA CABEZA O VOLUTA DEL VIOLÍN
A LO LARGO DEL CUBISMO ANALÍTICO.**

Al contemplar esta transformación, se ve claro hacia dónde se dirige la elaboración de estos elementos.



Violín y jarra, 1909/1910 → *Violín y paleta, 1909/1910* → *Violín y partitura, 1911*

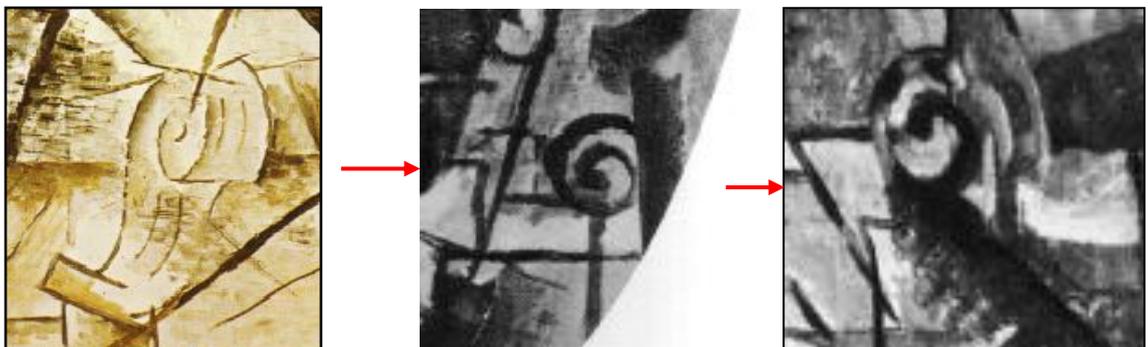
**AÚN CON CLAVIJAS EN LA CABEZA O VOLUTA,
DESPUÉS VOLVERÁ A DIBUJARLAS EN EL C. SINTÉTICO.**



El violín, 1911

*Violín y vaso,
1910/1911 M.Carrà
(1910 N.Worms)*

El velador, 1911



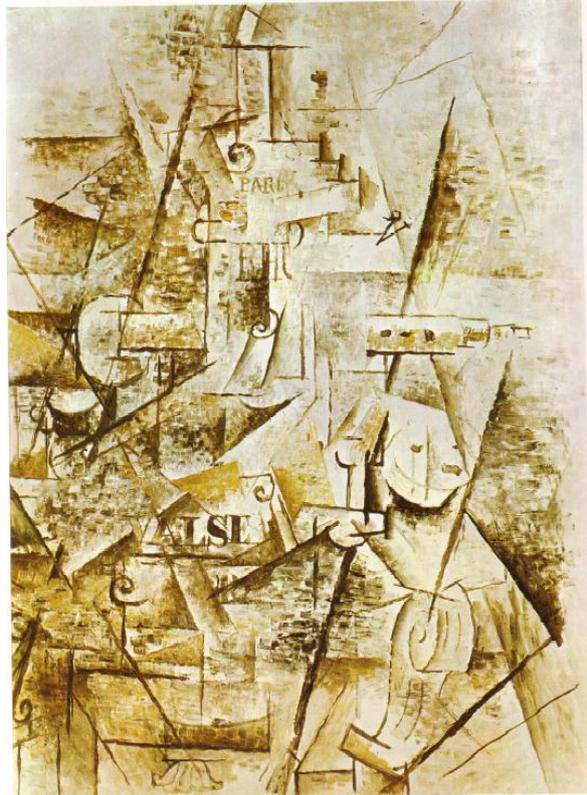
*Clarinete y botella de ron,
1911*

*Naturaleza muerta
con dado y pipa, 1911*

*Botella y vaso,
1910/1911*

Braque, Clarinete y botella de ron, 1911

**81,5 x 60 cm, óleo sobre tela,
Galerie Beyeler, Basilea,
Nº 81 en M. Carrà, nº 157 en N. Worms
(con 92 x 65 cm, con el título
Clarinete y Valse.)**



NATURE MORTE 1911
STILL LIFE
Encre - Ink
30 x 20 cm - 11 3/4" x 7 3/4"

**Braque, Naturaleza muerta, 1911,
30 x 20 cm, Tinta, catálogo N. Worms.**

Esta naturaleza parece un borrador del óleo de arriba. La estructura vertical de los elementos es similar y la posición horizontal del clarinete en la parte central, aunque en este dibujo la inclinación del instrumento traza una diagonal. Luego veremos que a pesar del título se trata de una tenora. También distinguimos en las dos obras, abajo a la derecha, la cabeza o voluta del violín. No aparece este dibujo a tinta en el catálogo de M. Carrà.

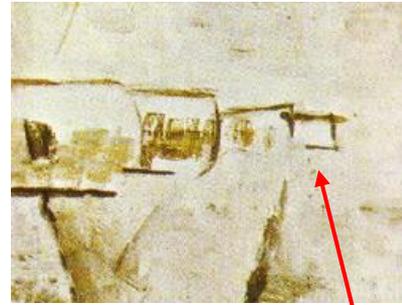


La voluta, dibujada sola, separada del cuerpo del violín. Vemos en este punto de su trabajo, que separa esta parte del instrumento como elemento independiente del resto de los elementos. Ya no necesita introducir la forma de la caja, las efes o las curvas de los aros, por sí sola la cabeza del violín codifica su representación. Este cuadro revela que Braque, nos referencia al violín con la grafía del signo de la voluta, que derivará a una mayor simplificación con la grafía de las simples formas de caracol, que vemos también en el cuadro. Todas estas formas de caracol (abajo) se encuentran también en él.



Las formas de caracol simbolizan la voluta o la cabeza del violín. Aunque no aparece el nombre de “violín” en el título del cuadro, el instrumento está presente con la forma de “caracol” y con la voluta sólida dibujada en la parte inferior derecha del cuadro. Braque pensó en él cuando lo realizó. Éste es un ejemplo más, de cómo los títulos denominados por los marchantes no son una prueba inequívoca de la voluntad del pintor. Al contrario, la mirada a través de la música nos ayuda a entender mejor la intención real del artista, y en ese entendimiento los títulos no nos ayudan o no son lo realmente representativos de ella. Un motivo más para damos cuenta de la necesidad de este trabajo interdisciplinar, y de este nuevo enfoque.

El instrumento que aparece en la parte central del cuadro no es un clarinete (que así lo denomina el título del cuadro). Por el tipo de embocadura que es de doble lengüeta, veremos cómo el instrumento que pinta Picasso es una tenora, instrumento que descubriría y escucharía en Céret, en el verano de 1911. Un instrumento popular del sur de Francia y de Cataluña utilizado para acompañar el baile de la sardana.



Embocadura de doble caña

La tenora es un instrumento de doble caña de la familia de las Chirimias, en la cual también se encuentra nuestra dolçaina. El nombre de tenora viene de su papel de chirimía tenor. Es uno de los instrumentos más característicos de la cobla, formación instrumental para acompañar al baile de la sardana.

Vemos las diferencias de tamaño, de la campana inferior y de la embocadura:

Tenora



Clarinete



Embocadura del clarinete

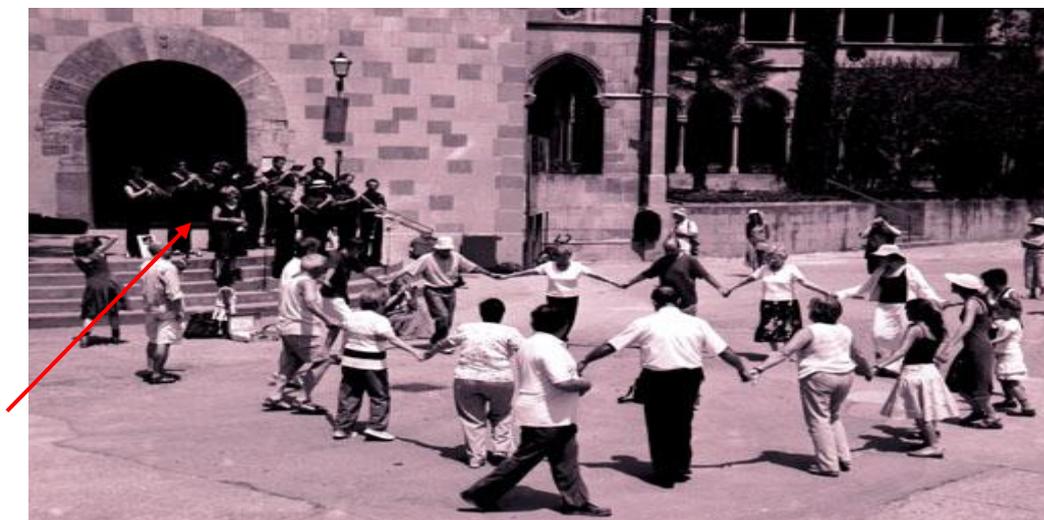


Embocadura doble caña de la Tenora

En algún pueblo del pirineo hicieron un alto para bailar la sardana en una plaza engalanada con banderas. A Max Jacob le encantó la cobla. En 1922 publicaría un poema en prosa sobre aquella tarde, qué estremecimiento sintió la primera vez que escuchó una tenora "antes de cada (sardana), la orquesta tocaba una larga introducción de tono grandilocuente. La declamación de la tenora se apoyaba en los otros instrumentos, que tocaban muy al unísono". (Richardson, 1997b, p. 280)



Esta foto realizada a la cobla de Cortie-Mattes en 1911 en Céret, es un documento importante, ya que está realizada en la misma ciudad donde veranean los dos pintores en ese año, y coincide con la fecha del cuadro anterior. En esta foto además tenemos a Déodat de Séverac, de pie a la izquierda, compositor muy conocido en la época junto a Debussy y Ravel, y amigo íntimo de los dos pintores, con los que compartió la estancia estival en Céret. Déodat es protagonista de un dibujo de Picasso (p.391).

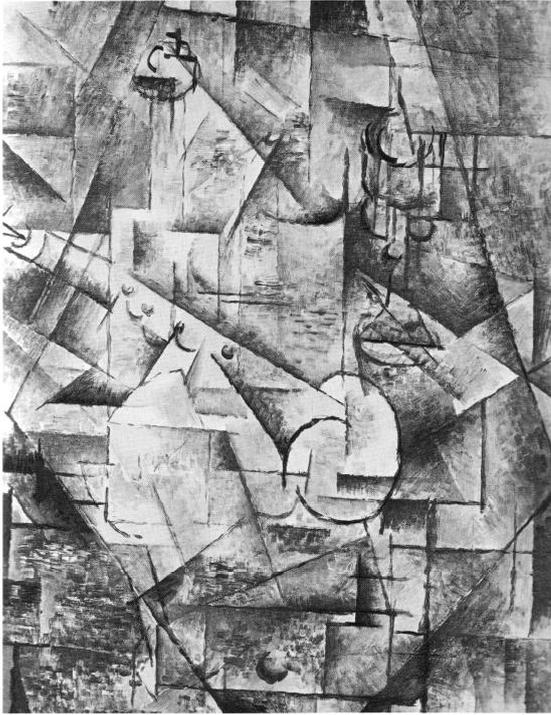


En la foto anterior vemos a una cobla, acompañando a un grupo bailando sardanas. Esta imagen la contemplarían varias veces nuestros pintores, y como grandes observadores, esas impresiones les dejaban huellas que plasmaban en sus pinturas.



*Braque, El portugués, Céret,
verano de 1911,
117 x 81 cm, óleo sobre tela,
Schenkung Raoul La Roche,
nº 80 en N. Worms,
nº 68 en M. Carrà.*

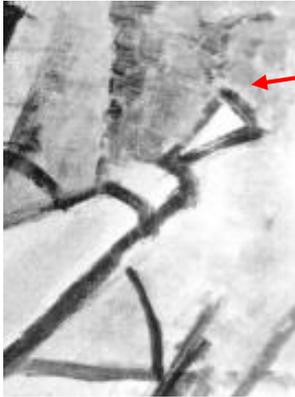
Este cuadro es el primero en el que se introducen letras impresas como elementos activos, innovación de G. Braque, que hacen más palpable la sensación de espacio diferenciándolo de la planitud del lienzo, y también introducen un toque realista pues esas letras reflejan su entorno. La introducción de “su realidad” fue un propósito constante en el cubismo, con las diversas técnicas no realistas que van innovando. Según se recogió en el catálogo de la exposición de Braque, celebrada en la Tate Gallery de Londres en 1956 (al parecer por indicación del propio artista), la figura del cuadro se inspira en un músico portugués que había visto Braque en un café de Marsella (al respecto había disparidad de criterios, sobre si era un emigrante italiano en el puente de un barco, con el puerto a fondo). Braque reprodujo las letras D BAL, SCO, & y las cifras 10,40. Estas letras y números parecen surgidos de algún cartel pegado a la puerta de algún bar, como anunciando un” GRAND BAL”, con el nombre de algún artista o el precio de la entrada, y el músico ambulante tocando delante de este cartel.



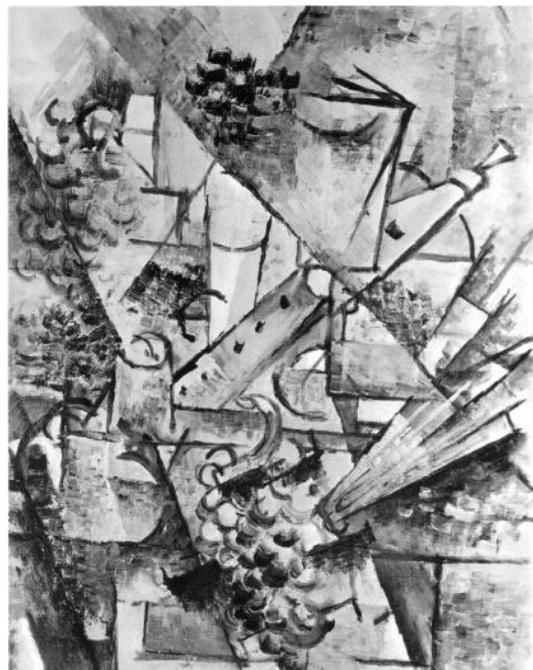
*Braque, Botella y clarinete,
1910/1911, 65 x 50 cm,
Óleo sobre tela,
Colección privada, Alemania,
Catálogo Nicole Worms n° 94.*

Este cuadro no aparece en la
catalogación de M. Carrà.

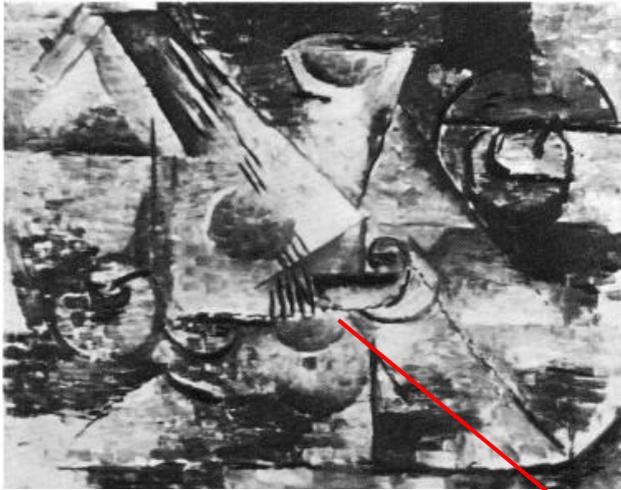
Estos dos cuadros nos recuerdan al cuadro anterior *Clarinete y botella de ron*, 1911. Tenemos la misma estructura vertical rota por una línea diagonal que representa el instrumento, en la parte central del cuadro. Al igual como hemos expuesto anteriormente, el nombre de clarinete es inapropiado, ya que se trata también de



tenoras, por sus características de embocadura, y por su familiaridad con este instrumento.



*Braque, Clarinete y abanico, 1911,
Óleo sobre tela, 41 x 33 cm,
Colección privada,
Nicole Worms, n° 103,
no aparece en M. Carrà.*

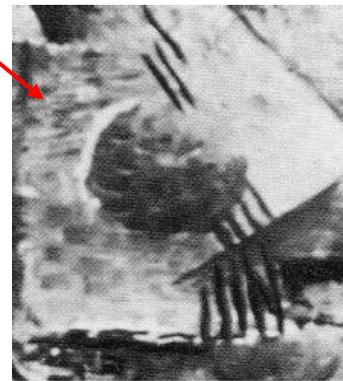


**Braque, Mandolina y vaso,
Vaso de absenta. 1911,
Óleo sobre tela, 33 x 41 cm,
Colección privada, U.S.A.
nº 111 en N. Worms.**

Este cuadro se asemeja en cuanto al fondo y en el trazo de las pinceladas a *Naturaleza con flauta* (p.226).

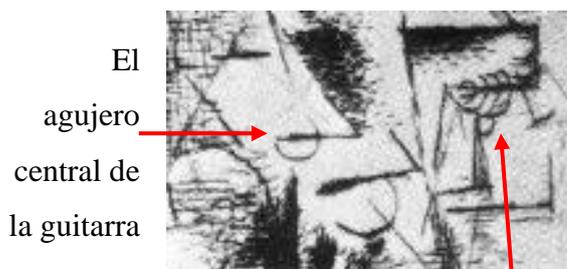
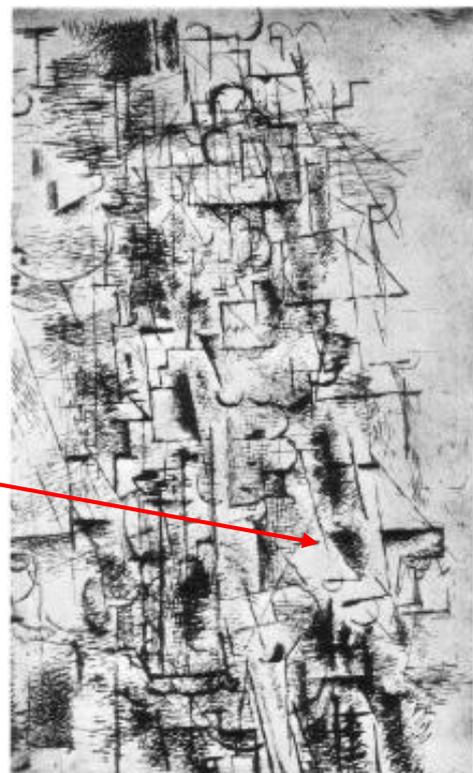


El agujero central de la guitarra con las cuerdas.



La pala del instrumento doblada hacia atrás, nos recuerda a las palas que hemos visto en el cubismo temprano.

**Personaje con guitarra, Céret,
Finales de 1911,
Aguafuerte y punta seca, 35 x 21,9 cm.
Museo de Arte Moderno de Nueva York,
Donación de M. y Mme. Aimé Maeght.**
La guitarra en la parte inferior del cuadro.



El agujero central de la guitarra

Los dedos del guitarrista

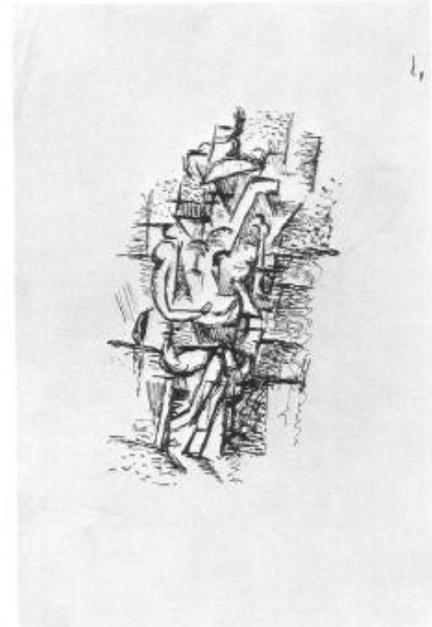
Con la misma estructura vertical de Instrumentista sujetando su instrumento:

Braque, Personaje e instrumentos de música,

Tinta, 29 x19 cm, 1911,

Catálogo Nicole Worms de Romilly.

No se menciona en el catálogo de Carrà.

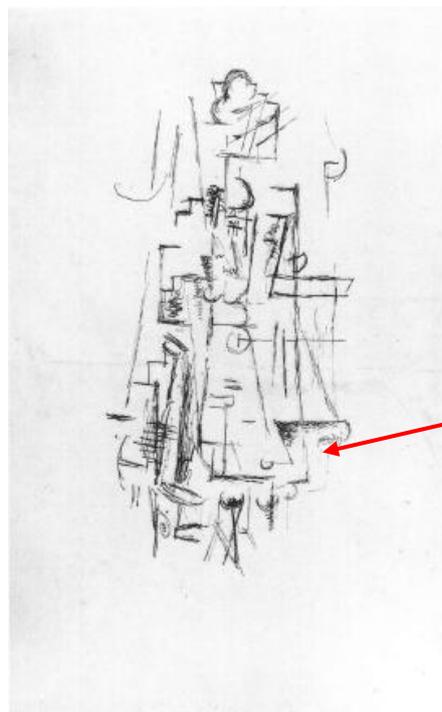
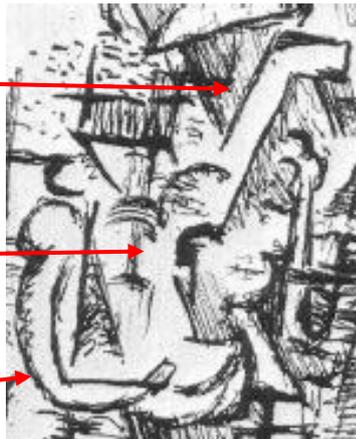


PERSONNAGE ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE 1910
FIGURE AND MUSICAL INSTRUMENTS
Encre - Ink
29 x 19 cm - 11 1/2" x 7 1/2"

El mango de la guitarra

El agujero central de la guitarra

El brazo



La guitarra

Braque, Personaje con guitarra, (Céret, fines de 1911),

Tinta, 50 x 32 cm, Romilly p.49, colección particular.

Braque, *Hombre con guitarra*, 1911,



116 x 80 cm,

Óleo sobre tela,

Museo de Arte Moderno, Nueva York,

n° 69 en M. Carrà, n° 99 en N. Worms.

Un fondo uniforme, en cuya atmósfera parecen diluirse juntos el instrumentista y el instrumento. Casi no podemos distinguir el espacio, el hombre y el objeto.

“Todo” forma parte de una unidad.



Las formas en espiral.

El agujero central, la forma circular del ojo sonoro de la guitarra.



*Braque, Soda, 1911/1912,
Óleo sobre tela, redondo 36 cm de diámetro,
Museo de Arte Moderno, Nueva York,
nº 136 en N. Worms, no aparece en M. Carrà.*

*(No está en
catálogo Noguera)*



Encontramos en la parte superior del cuadro, una partitura dibujada de color blanco y con las líneas horizontales del pentagrama.



Y también las formas de caracol, representando al violín, el cual está presente en este cuadro.



*Braque,
Hombre con violín,
Óleo sobre tela oval, 1911/1912,
en M. Carrà (98 x 72 cm) y
en N. Worms (100 x 73 cm),
Stiftung Sammlung E.G. Bührle,
Zurich,
nº 82 en M.Carrà,
nº 125 en N. Worms.*



Pintado durante el invierno de 1911, atestigua la cercanía de Braque (al igual que en otros lienzos de fines de 1911) a la pintura de Picasso, más interesada en la representación del hombre o de la mujer.

El único elemento entendible e inteligible de toda esta maraña de piezas es el violín. En este cuadro con una textura tan confusa y difícil, el instrumento es el punto de partida, un atisbo de intencionalidad, para así como espectadores podamos descifrar que hay un hombre sujetando un violín, dibujado en la parte inferior. Encontramos la disposición vertical de la figura humana, y en contraste jugando con la línea horizontal, el violín sostenido en una posición irreal, ya que los brazos no son tan largos ni está sujetado a esa altura. Esta estructura similar la veremos en los cuadros de Picasso y Braque donde plasmen un instrumentista con su instrumento.

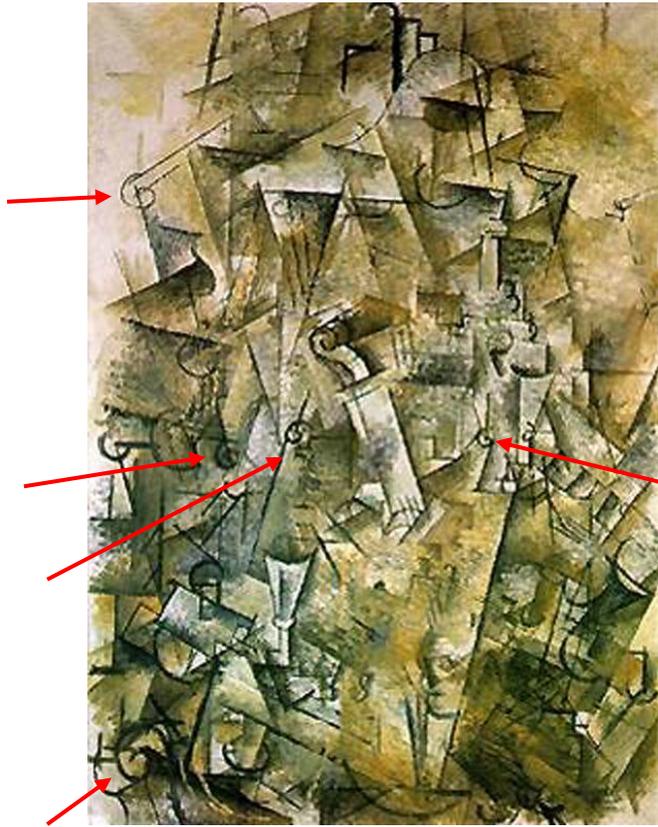
Las cuerdas

Las efes

Los dedos de la mano que hemos visto
con anterioridad exactamente igual.



Braque, Naturaleza muerta con arpa y violín, 1911/1912

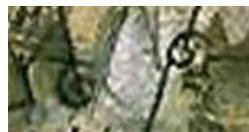


*Óleo sobre tela, 116 x 81 cm,
Kunstsammlung Nordrhein,
Westfalen, Düsseldorf,
n° 98 en M. Carrà,
n° 95 en N. Worms.*

Al igual que ocurría con el cuadro anterior, los elementos más entendibles son los componentes del violín, en este caso además en la parte central del cuadro. Está definida la parte robusta y sólida del mango, y la cabeza del violín. Después en la parte central del violín, por donde surge el sonido, esa zona está difusa, como si el cuerpo del violín desapareciese en el conjunto. ¿No revela Braque de esta forma que como objeto se transforma en etéreos sonidos que flotan en el aire?

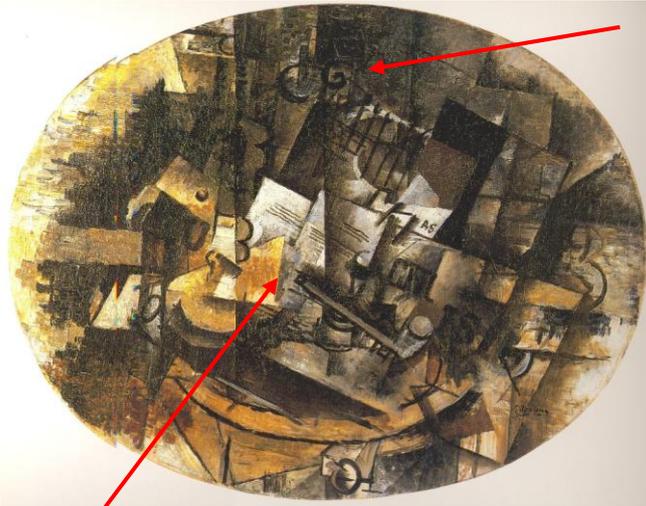


Hay muchas formas de caracol en este cuadro, aquí abajo tenemos una muestra y también en las indicadas por las flechas del cuadro.



Braque, Mesa, violín, partitura y pipa, 1912

*Óleo sobre tela,
formato oval, 60 x 73 cm.,
Galeria Rosengart, Lucerna.
Según Rubin empezada
en Paris, principios 1912,
y terminada en Sorgues
en otoño 1912,
nº 89 Catálogo M.Carrà,
nº 123 N.Worms.*



La partitura iluminada con luz blanca y en el centro del cuadro. Las líneas horizontales representando el pentagrama. Hay que señalar que siempre que representan el pentagrama, no lo hacen dibujando las cinco líneas como corresponden al pentagrama sino cuatro. Debe ser por un motivo estético o

simbólico porque ellos eran conocedores de la escritura musical, tanto Braque por ser músico e intérprete de varios instrumentos como la flauta, el bandoneón o la concertina, y también Picasso como hemos comprobado en los dibujos donde practicaba, haciendo pentagramas con 12 ó 18 años. Posiblemente de esta forma se asemeja a las cuatro cuerdas del violín, instrumento que en este periodo es el protagonista indiscutible de su obra, o que suponga un acercamiento a la mandolina que tiene ocho cuerdas (cuatro cuerdas dobles). Yo me inclino por pensar que el violín, como objeto y como sonido tenía cautivado a Braque (y Picasso pinta de esa forma los pentagramas influenciado por él). Prefería dibujar cuatro líneas del pentagrama en vez de cinco, y así no necesita dibujar el instrumento, ningún componente del mismo, ya que en su nuevo lenguaje o juego de signos, el pentagrama nos habla también del violín. Y con más motivo si comprobamos que el objeto se va reduciendo poco a poco a formas de caracol, representando la voluta o cabeza del violín.



Aquí vemos a Braque tocando el acordeón.



Arriba, en esta foto de 1912, vemos al Grabador Gonon y a Braque en el estudio de este último, en Impase de Guelma, 5. Contemplamos al pintor tocando el acordeón, al igual que en la foto de la derecha, de 1911, que ya hemos visto en la página 165, donde está tocando una concertina. Era un excelente acordeonista, decía Kahnweiler que tocaba sinfonías de Beethoven, (1991, p. 48). Es reveladora esta afirmación de su marchante, ya que ser capaz de tocar unas sinfonías supone una gran habilidad. Pues para que una partitura sinfónica sea tocada por un instrumento se deduce que hay que reducirla, y ello suele traducirse en una partitura más compleja.



A partir del verano de 1911 Braque introduce letras estarcidas, éstas reafirman la existencia bidimensional del lienzo como un objeto independiente, que sirve de soporte a otros objetos situados en el espacio, como hemos visto en la página 200. Estas letras igual que los objetos suponen un toque de realidad en los cuadros, se trataba de introducir piezas de un puzle que eran *cercanas a ellos*. Las letras cumplen una función similar a los signos anteriores, a los elementos de los instrumentos, ya que nos permiten reconstruir un tema con *connotaciones musicales*.

Braque, Naturaleza muerta con violín, 1912, 46 x 61 cm, Óleo sobre tela, colección privada, Basilea, n° 85 en M. Carrà, n° 121 en N. Worms.



En este cuadro vemos el protagonismo del violín, pero además con estas letras nos habla de Mozart, y de Kubelick. No se puede decir de una manera más clara que en su obra quiere transcender la música de Mozart, la que escuchó en alguna ocasión interpretada por el famoso (en su época) concertista de violín Kubelick. De qué manera puedes comunicar esa intención con medios pictóricos, sino es con todos los recursos innovados hasta ese momento: pues con distintos puntos de vista de un objeto para que no lo percibas sólo de perfil sino como contemplas todos los objetos, observándolo en todas sus caras y facetas, no como un objeto plano sino como un conocimiento conceptual del objeto; fragmentando los distintos elementos del objeto, y de esta forma creamos movimiento y dinamismo; con su preocupación por plasmar en la pintura el espacio cercano que rodea los objetos, al no utilizar perspectiva ni colores naturales e uniformar el fondo, modelando así la resonancia que nos envuelve al interpretar o escuchar música; e introduciendo letras como códigos que descifran su intención, su pensamiento en la música, en este caso en Mozart o Bach (como el cuadro siguiente). Durante el cubismo experimentan nuevas técnicas, nuevos lenguajes

para revelarnos en un medio bidimensional un arte temporal, la música. Es una búsqueda constante de realizar un imposible.



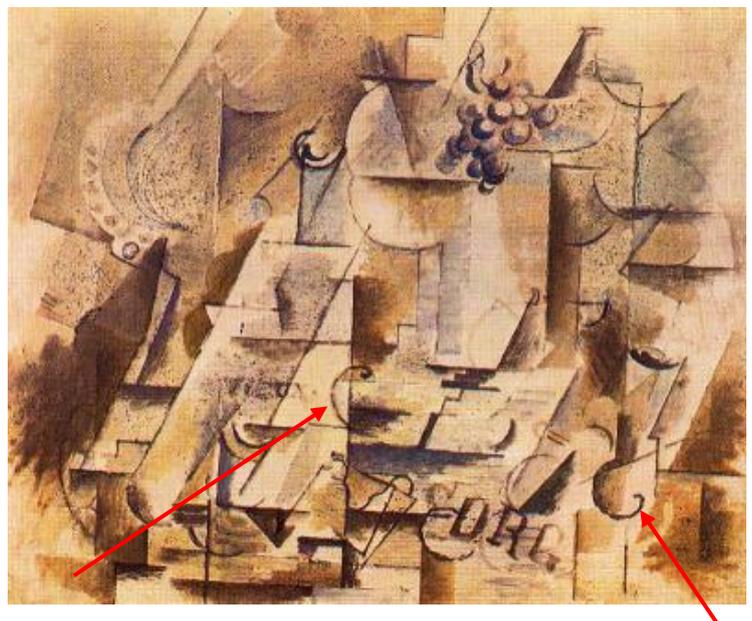
Braque,
Homenaje a J. S.
Bach, óleo y arena
sobre tela, finales
1912, 54 x 72 cm,
Sidney Janis Gallery,
Nueva York,
n° 91 en M. Carrà,
n° 122 en N. Worms.

Durante el verano de 1912 volvieron a estar juntos, esta vez en Sorgues donde prosiguieron sus conquistas. Anterior al *papier collé* del cubismo sintético, dibujan en el cuadro imitando la madera (como el cuadro de arriba). El padre de Braque era pintor decorador, experto en imitar materiales como el mármol, madera...trabajó con él siendo joven, conoció y practicó las distintas técnicas. Todos estos conocimientos técnicos de Braque fueron necesarios y providencialmente impulsores para sus búsquedas. Más adelante la imitación con pintura de la madera se transformará en papel que imita la madera en el cubismo sintético.

Braque, Bodegón con uva, 1912,
60 x 73 cm.,
Óleo sobre tela, Sorgues,
propiedad Kahnweiler,
n° 86 en M.Carrà,
n° 144 en N. Worms.



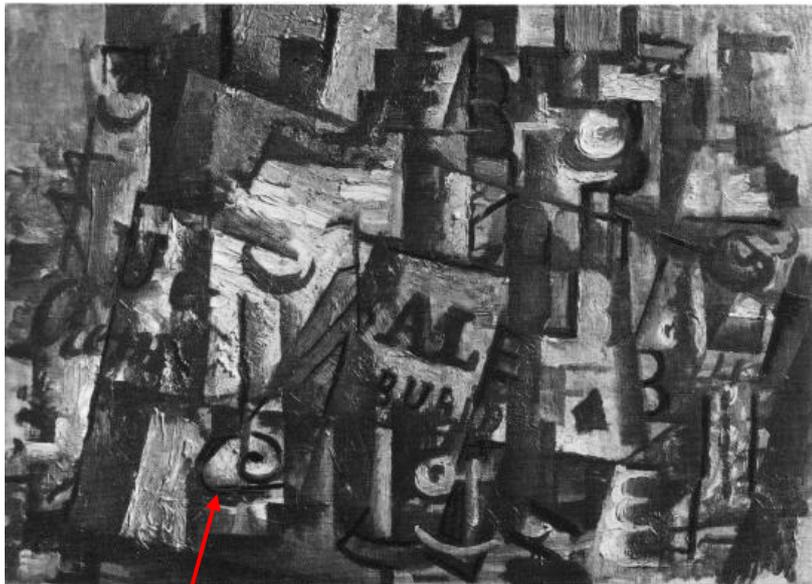
Formas de
caracol



El cuadro anterior es ejemplo de las nuevas técnicas, el uso de la arena para dar corporeidad al fondo. De esta manera añade un nuevo aspecto a la pintura, la materialidad. Consigue ese espacio pictórico táctil, tangible que él anhelaba. Durante el verano pasa un par de meses en Sorgues, junto a Aviñón. Siente la necesidad de una referencia más directa a la realidad, y para alcanzar ese objetivo introduce en el cuadro elementos no pictóricos, con elementos dispares. Braque decía: “He querido hacer de la pincelada una forma de materia. Así he introducido en el cuadro papeles, arena, serrín, limaduras de hierro. Veía claramente hasta qué punto el color depende de la materia”. (Carrà, p.84)

En ese verano de 1912, introduce arena en sus cuadros. Siguiendo su impulso y su intuición sobre la materia, le llevará a introducir papeles pegados en septiembre de 1912, en Sorgues. De ahí surgió el *papier collé*, que veremos en el cubismo sintético.

Braque,
Botellas y vasos,
1912,
Óleo sobre tela,
33 x 46 cm
Acquarella Gallery,
Nueva York,
nº 135 en catálogo
N. Worms,
no aparece en
M. Carrà.



Forma de caracol, por tanto estaba pensando en el violín también en este cuadro.

9. 2. ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL EN LAS OBRAS PICTÓRICAS DEL CUBISMO ANALÍTICO DE P. PICASSO.

OTOÑO DE 1909-PRIMAVERA DE 1910. Abandona el Bateau-Lavoir, del que hablará siempre con nostalgia, y se instala en el nuevo estudio del 11 del boulevard de Clichy, en octubre de 1909. Fernande describe la vida de Picasso en el estudio del boulevard de Clichy: “Trabaja en un estudio grande, bien ventilado, en el que no se entra sin su permiso, en el que no se debe tocar nada, en el que, como siempre, hay que respetar un desorden que no fue jamás, antes al contrario, uno de esos desórdenes sabios, atractivos y dulces. Toma sus comidas en un comedor con viejos muebles de caoba; le sirve una doncella con un delantal blanco. Detrás de la habitación, al fondo, hay un saloncito con un diván, un piano y un hermoso mueble italiano con incrustaciones de marfil, nácar y concha que le había enviado su padre al mismo tiempo que algunos otros bellos muebles antiguos”. (Daix, p. 247, capítulo 11)

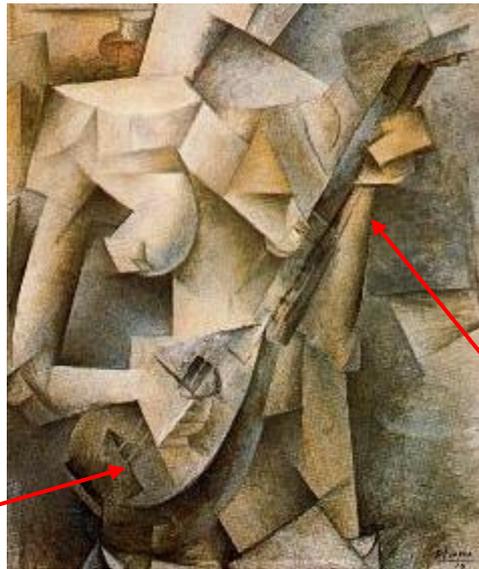
*Picasso,
Mujer con mandolina
(Fanny Tellier), París,
Principios - primavera
1910, óleo sobre tela,
100, 3 x 73,6 cm,
nº 346 en el catálogo de
P. Daix.*



Fanny Tellier, la modelo, abandonó el posado cuando aún no se había terminado el lienzo. Quizás las sesiones prolongadas de trabajo, le llevó al desánimo y ya no volvió por el estudio de Picasso. Pero él manifiesta: "tal vez es el lo mismo si lo deajo tal como está" (Pablo Picasso: Retrospective, 1980, p.121).

Es la primera tela donde los cortes en bloques aparecen precisos y bien dominados. Picasso provoca la primera ruptura de la forma homogénea. Aumenta el número de los planos, antes al ser menos parecían más voluminosos, ahora parece todo más microscópico, más segmentado, como elementos móviles de un todo.

A pesar del rompimiento que estamos presenciando en esta primera tela del cubismo analítico, el instrumento: la mandolina, aún no ha sido sacrificada a esa fragmentación, tiene aún un tratamiento más figurativo, cercano a la realidad que nos ayuda a analizar de qué instrumento se trata.



Cordal

Mango

Podemos fijarnos mejor en sus características, nos damos cuenta, al compararlo con una mandolina, de la diferencia de la longitud del mango del instrumento y de la posición del cordal (donde se apoyan las cuerdas en la parte inferior), que está situado mucho más abajo en la caja del instrumento pintado, como vemos en las flechas.

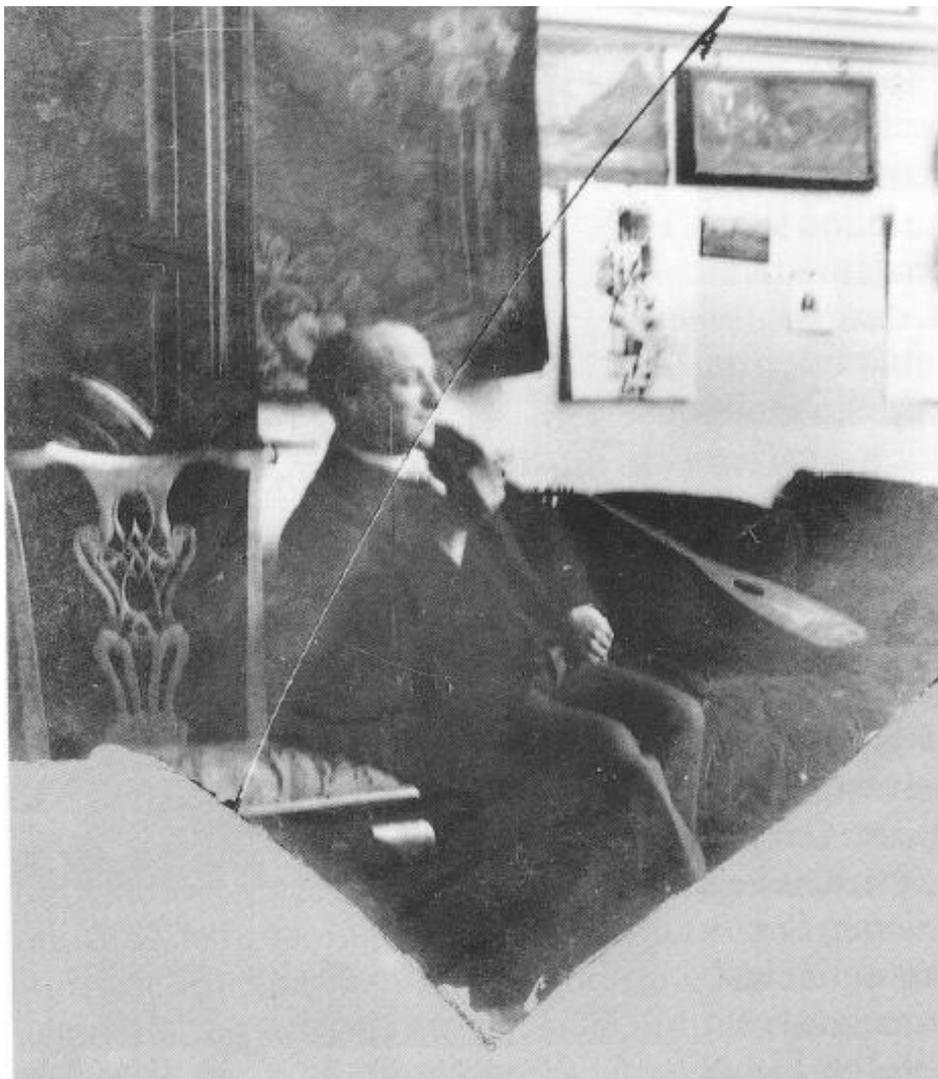


Analizando detenidamente el instrumento que acaricia la modelo Fanny Tellier en sus manos, nos damos cuenta de que **no se trata de una mandolina**, como la que vemos en la foto de la izquierda, fotografía de una naturaleza muerta realizada en 1911 por Picasso, en su estudio (Archivos Picasso).

Por ello vamos a investigar de qué instrumento se trata, ¿Cuál es el instrumento que tañe Fanny Tellier en este famoso cuadro? Para ello hay que ir a las fuentes más cercanas a él. Con esta idea observamos estas nuevas fotografías del estudio de Picasso, realizadas en su nuevo estudio del boulevard de Clichy num.11. Estas fotos son realizadas entre 1910-1911, coincidiendo con la época que pintó *Mujer con mandolina*, por este motivo son unas herramientas muy valiosas para descubrir el instrumento pintado. Y de esta forma hallamos en ellas un nuevo instrumento.

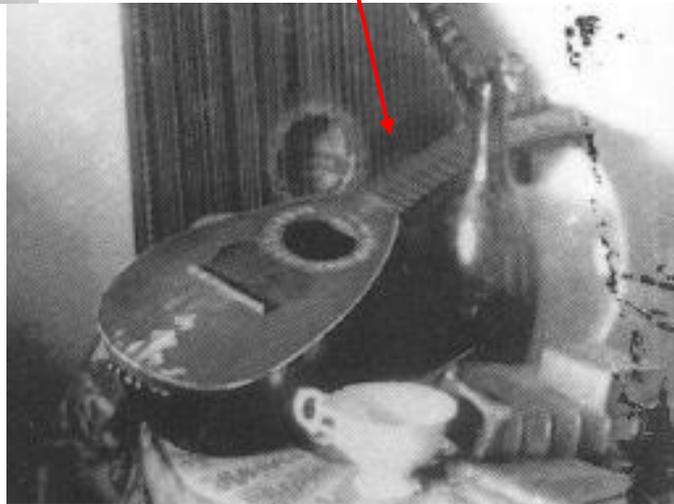


En la página anterior observamos la tapa posterior y cóncava de un instrumento, y en esta fotografía tenemos el mismo instrumento fotografiado por delante.





El instrumento que hemos encontrado en las páginas anteriores y en las fotos de arriba, y la mandolina que tenía Picasso en su estudio, como vemos en esta foto de abajo, no son el mismo.



Después de analizar muchos instrumentos y viendo las fotografías anteriores, el que más se asemeja al instrumento que tenía Picasso en su estudio, y por tanto el que utilizaría la modelo Fanny Tellier para posar para el cuadro, sería un *laouto griego*, una evolución del laúd oriental, y no una mandolina como afirma el título del cuadro.

Hay que fijarse en la forma de almendra de la tapa delantera, con la parte de abajo de la caja más horizontal, la longitud más larga del mango, la colocación del rosetón u orificio en el centro, y el cordal donde se sujetan las cuerdas está situado más hacia abajo que en la mandolina.

Sabemos, por sus fotos y escritos, que a Picasso y a Braque, les gustaba rodearse de instrumentos, esculturas u objetos exóticos. Hay que tener en cuenta las largas estancias de verano en la Costa de Marsella, cerca de Italia y de Oriente, donde a principios de siglo, la ciudad de Marsella era un puerto de entrada de todos los productos de las colonias de Francia, y abastecía a toda la metrópolis. En el marco histórico descrito en el capítulo 4, vemos cómo a principios de siglo se instaura el colonialismo y un nuevo mercado mundial. Marsella (L'Estaque está ubicada junto a ella), por este motivo, es una ciudad de gran pluralidad racial y cultural, donde los pintores tendrían acceso directo a artesanía e instrumentos africanos y orientales.



Vemos la similitud entre las fotos del estudio (páginas anteriores) y estas fotos más modernas (arriba). Observando la caja delantera, se trata del mismo instrumento: *un laouto griego*.

9. 2. Ανάλυση de las obras analíticas de Picasso.

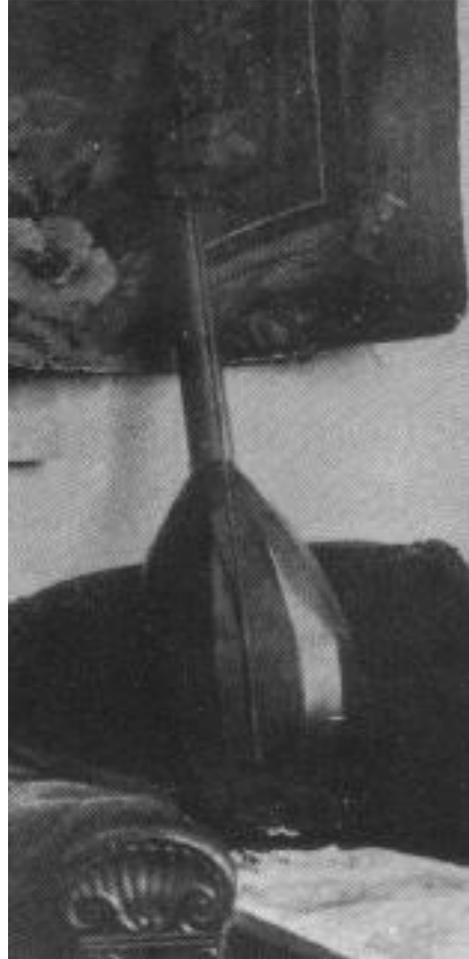


Aquí comprobamos la semejanza entre las fotos, fijándonos en la parte posterior de la caja del instrumento y en su forma cóncava.

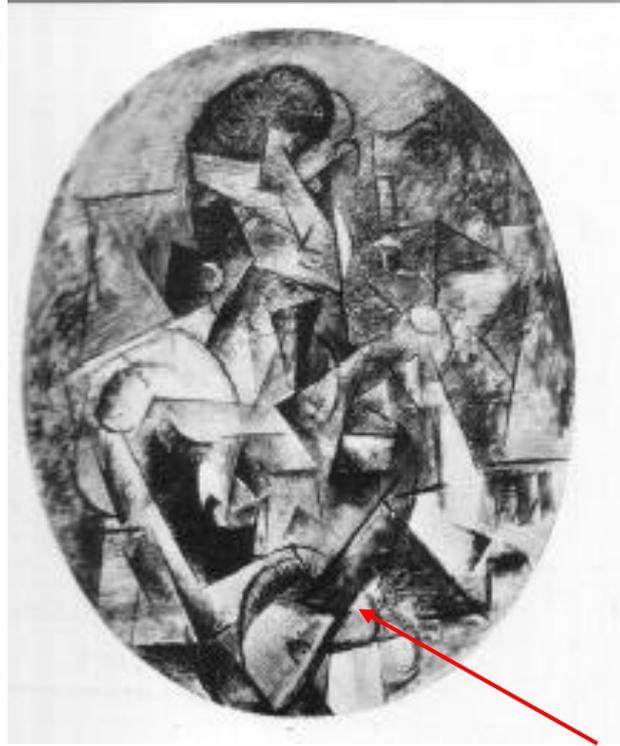
Al igual que tienen las mismas ocho cuerdas.

Después de haber buscado y analizado los distintos instrumentos, y encontrado las similitudes, podemos decir que la *Joven con mandolina*, no toca una mandolina sino un laúd griego. Hay que tener en cuenta que los títulos de los cuadros no los ponían los pintores, sino que solían ser sus marchantes o los ayudantes de éstos.

**Entonces,
para ser más fieles a la verdad,
el cuadro debería llamarse
*Joven con laúd griego.***



*Picasso, Mujer con mandolina, París, primavera 1910,
Óleo sobre tela oval, 80 x 64 cm, colección particular, Nueva Jersey,
nº 341 del catálogo de P. Daix.*



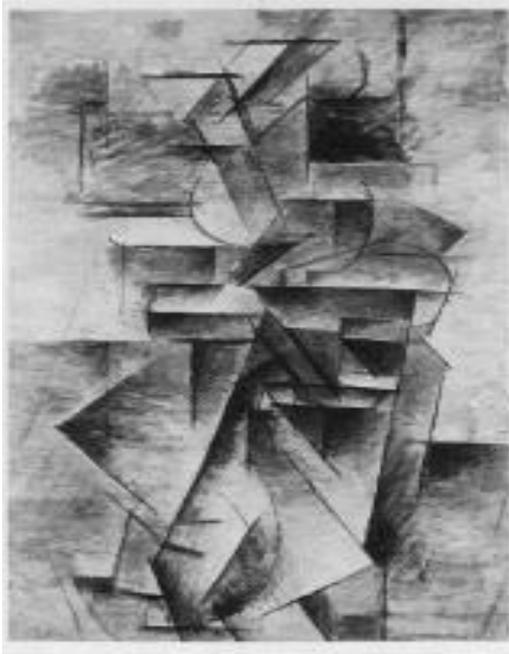
Una mandolina de formas simples y sólidas que también veremos,
después en otros cuadros.



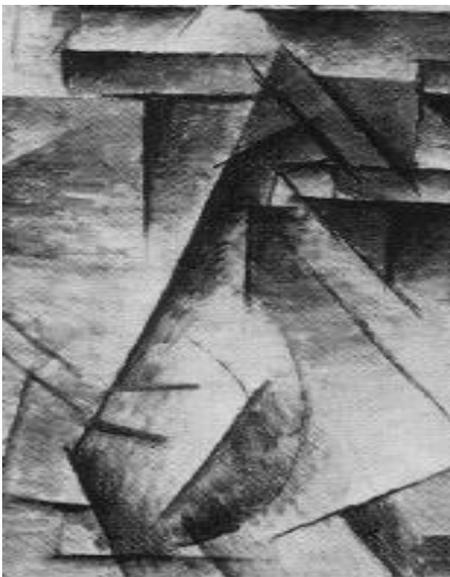
El teclado del piano aparece en la parte
inferior derecha.



Mujer con mandolina,
verano 1910, Cadaqués,
óleo sobre tela, 91,5 x 59 cm,
colección particular, Aquisgrán,
nº 361 del catálogo de P. Daix.



El guitarrista,
verano 1910, Cadaqués,
óleo sobre tela, 100 x 73 cm,
Museo Nacional de Arte Moderno, París,
nº 362 del catálogo de P. Daix.



Instrumentos de formas geométricas muy simplificadas, adquiriendo solidez y transformándolas en un objeto con mayor presencia material y corpórea. Y se convierten en un motivo importante, ya que es el único elemento reconocible en esta etapa de mayor abstracción del verano en Cadaqués. Nos ayudan a reconstruir el verdadero tema del lienzo: un hombre o una mujer con su instrumento.

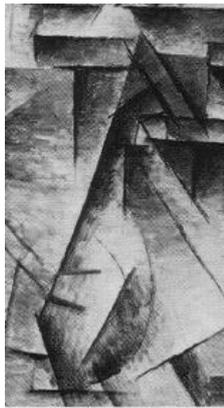
Mujer con mandolina, 1909



Mujer con mandolina, primavera 1910



Estos dos cuadros tienen una gran similitud: el instrumento es el mismo y también aparece el teclado del piano en los dos cuadros. Lo que cambia es el tratamiento de la figura femenina, el primero es del cubismo temprano y el segundo cuadro del cubismo analítico.



En cambio, estas obras (página anterior) que realiza en Cadaqués, son algunas de las más abstractas y herméticas pinturas cubistas. Trabajando a partir de apuntes, sigue las líneas básicas del cuerpo y utiliza sus extremidades como punto de partida en sus composiciones. Las mandolinas de abajo, son formas con mayor simplificación que las dos mandolinas de arriba; han evolucionado alejándose del realismo y se acercan más a la abstracción. Pero Picasso utiliza el objeto musical colocado en la parte central, como el único elemento que podemos identificar, y de esta forma el cuadro es legible y no abandona del todo la realidad.

El cuadro de la derecha, en la página 270, se titula *El guitarrista*, pero ocurre como hemos señalado otras tantas veces, que el instrumento no se corresponde con el título. La guitarra (porque el título es “guitarrista”) no es el instrumento que contemplamos en

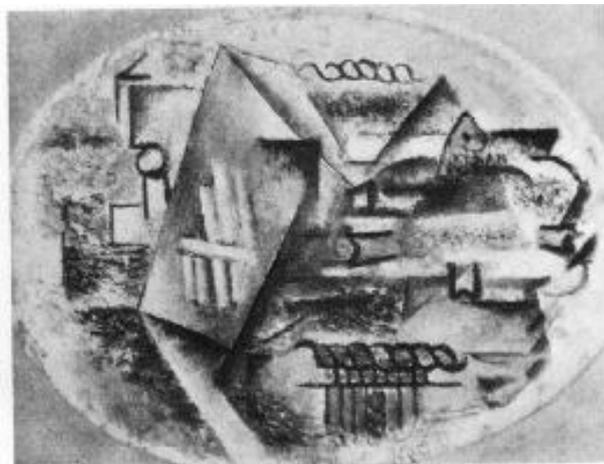
el cuadro, más se asemeja a una mandolina como en los cuadros anteriores, por su mango más corto y el cuerpo del instrumento más pequeño. También comprobamos que en los cuadros del verano de 1910, ya no dibuja siquiera el agujero circular del instrumento, va diluyendo los elementos y sólo contemplamos la pala de la mandolina torcida hacia atrás, como ya vimos en el cubismo temprano, o simplemente insinúa las formas circulares de las tapas.

Ha simplificado el objeto en unos pocos signos, suficientes para que podamos identificarlo. Las claves que introducen fomentan la única lectura posible, en esa maraña o armazón de planos cortados y ángulos en la que se ha convertido el cuadro. La fragmentación le conduce a un hermetismo difícil de romper, en esa época del verano de 1910 en Cadaqués. Pero Picasso no cree en el arte abstracto, pues así lo declaraba, por ello nos ofrece signos inteligibles para interpretar “el instrumento”. Podía haber utilizado cualquier otro tipo de objeto o motivo, pero no fue así, ni Braque ni él: significativamente introdujeron un mensaje musical. No adoptan con su nuevo lenguaje otro tipo de mensaje, eligen símbolos musicales. Como dijo Apollinaire, estos objetos estaban impregnados de humanidad, cada uno de ellos suponía una catarsis personal, ya que “su realidad” era la plasmada en el cubismo, no otra. Y en ella comprobamos que la música es una pieza clave.

También los instrumentistas que pintan tanto Picasso como Braque, tienen siempre el instrumento en la parte inferior del lienzo. Representando un hecho tangible, manual (como declaraba Braque), pinta al hombre o a la mujer en posición vertical como tocando las cuerdas del instrumento, y éste en la parte inferior, rompiendo la estructura vertical con una línea horizontal, ésta es su representación.

Aunque Picasso, a la vuelta de Cadaqués, se reuniese otra vez con Braque (que volvía de pasar el verano en L’Estaque); desde el otoño de 1910 hasta la próxima salida hacia Céret a principios del verano de 1911, sufre una de las épocas más solitarias de su trabajo. Su tensión está relacionada con la insatisfacción ante su trabajo y ante su vida personal, que le llevará a un cambio de pareja sentimental. Es significativa la partida de Picasso hacia Céret en 1911, sólo, sin Fernande Olivier, y que diese lugar a una liberación creadora, que iría aumentando con la presencia en su vida de Eva Gouel.

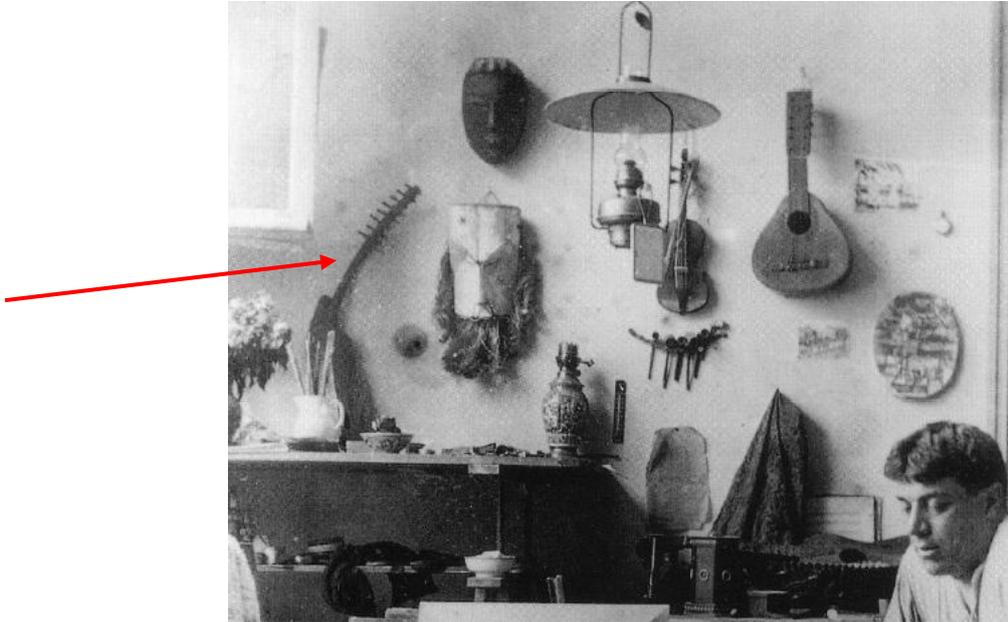
***Picasso, Pescados e instrumento negro, primavera 1911, París,
27 x 16 cm, óleo sobre tela, colección actual desconocida, n° 385 en P. Daix.***



P. Daix comenta en su catálogo (p. 262) sobre el título que puso Zervos a este cuadro: “...vemos claramente los pescados, pero ¿el instrumento negro?”. Es posible que se trate de algún instrumento, pues hay que tener en cuenta la afición de Braque y Picasso por los instrumentos de otras culturas. Por las fotografías y escritos de la época sabemos que les gustaba rodearse de “sus cosas”, toda clase de objetos extraños que por cualquier motivo les atraían e iban formando parte del espacio de sus estudios. Como cuenta Kahnweiler (1991, p.113) “Picasso compró algunos cuadros antiguos y sobre todo cuadros de los impresionistas y cuadros de Cézanne. Vlaminck no, en absoluto, Matisse sí, Braque tiene alguna cosilla, un Corot, Cézanne. Pero hay un arte que todos coleccionan: el arte negro”.

A principios de agosto de 1912, viajaron a Marsella. Lo sabemos por una tarjeta enviada desde Marsella por Braque al marchante Kahnweiler, y que llegó el 11 de agosto a Suiza, donde éste se encontraba. Braque escribe (Rubín, 1991, p.380): "Sorgues, domingo 11, del mes de agosto del año 1912 d.c. ¡Mi querido amigo, hace muchos días que no le he escrito, pero con Braque hemos dado tantos paseos y hemos hablado tanto de arte que el tiempo ha pasado. Hemos ido a pasar dos días a Marsella. Wilbourg Braque quería buscar una casa en L' Estaque o en otro sitio cerca de Marsella, pero ha vuelto a Sorgues y ha alquilado una casa. Hemos comprado (esculturas) negras en Marsella, yo he comprado una máscara que está muy bien y una mujer con grandes limones (pechos) y un joven negro. Ahora, aquí me tiene usted otra vez con el trabajo que había dejado durante al menos una semana, y lleno de savia nueva. (...) Uno de estos días te enviaré fotos de las (figuras) negras que he comprado". Esta foto de Braque

(abajo) en su estudio en 1911, junto al violín, la bandurria y un instrumento que se parece a una guitarra en la parte inferior derecha (ver también p.162), encontramos objetos de otras culturas, a los que tenían acceso con facilidad:



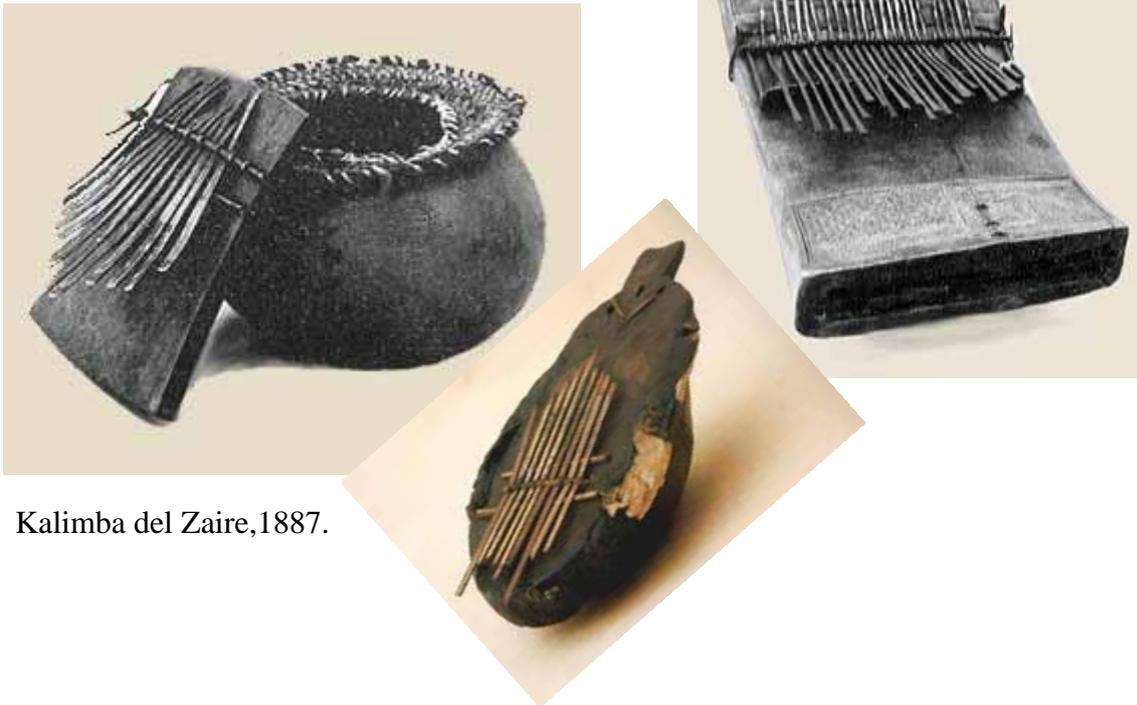
Este instrumento que poseía Braque era un arpa africana sin género de dudas:



Después de intentar descifrar de qué instrumento se trata, y de investigar si existe algún instrumento africano de formas afines. He encontrado este objeto como el más similar al del cuadro. Aquí tenemos fotografías de “Kalimbas”, un instrumento que suele construirse con calabaza y madera de algarrobo:

Kalimba, instrumento africano de 1947, Zaire
Museo Luigi Piganini, Roma.

Zambia, instrumento de 1895, Museo
Luigi Piganini, Roma.

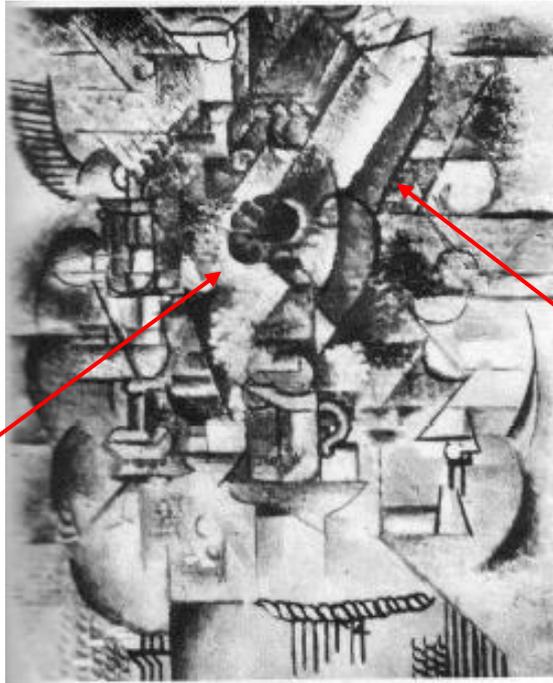


Kalimba del Zaire, 1887.

¿Esta forma geométrica podría ser un instrumento? ¿Podría ser una “Kalimba” esta figura cuadrada con unas láminas en el interior? ¿ese instrumento negro pintado por Picasso y que no reconoce P. Daix, el mayor estudioso de la obra de Picasso? Por supuesto que sí, la similitud de las formas es evidente, por supuesto después de ser tamizado por la visión cubista.



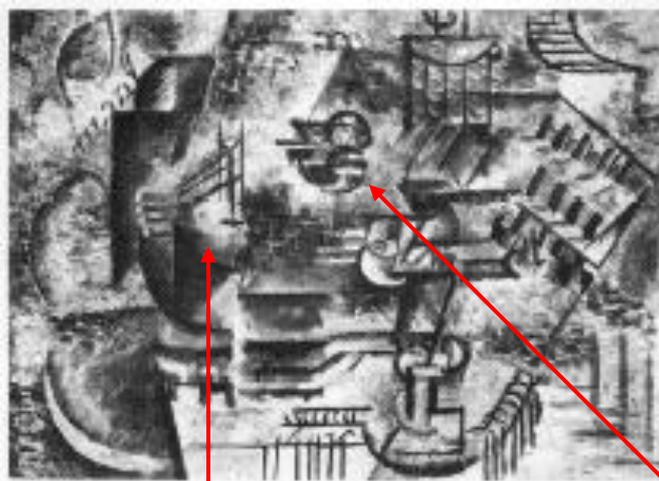
Picasso, Velador, copas, taza y mandolina, París, primavera de 1911, 61 x 50 cm, óleo sobre tela, colección particular, Londres, n° 386 en catálogo de P.Daix.



El agujero central de la mandolina.

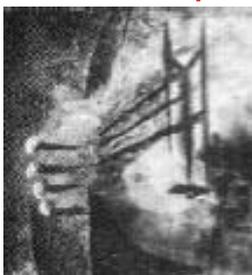


El mango robusto, cuadrado y sólido como forma rectangular añadida a la forma circular de la caja del instrumento donde está el agujero central, contrastando con él.

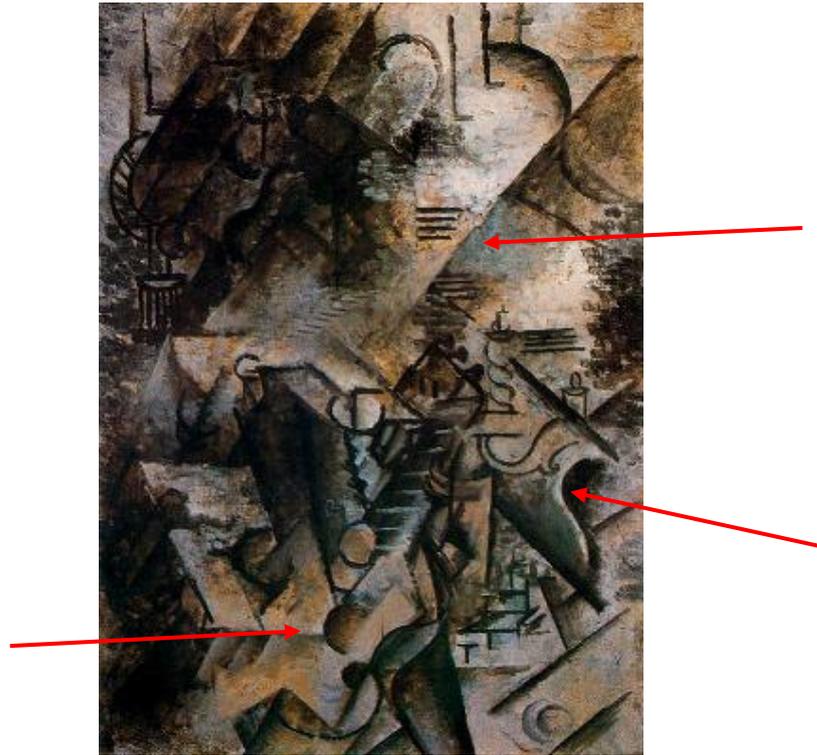


Picasso, Mandolina y copa de "Pernod", París, primavera de 1911, 33 x 46 cm, óleo sobre tela, colección particular, Praga, n° 387 en P. Daix.

El agujero central de la tapa.



Las cuatro cuerdas pasando por el final del cordal del instrumento.



*Picasso, Mujer con guitarra junto a un piano,
París, primavera de 1911,
57 x 41 cm, óleo sobre tela, Colección Národní Galerie, Praga,
nº 388 en P. Daix.*



La guitarra con el orificio
redondo central.



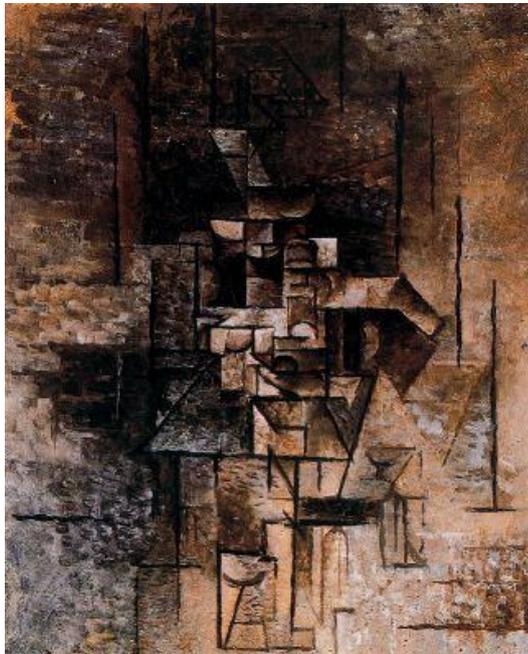
Las velas y
la tapa del piano.

Las líneas horizontales de la partitura
Iluminadas en tonos claros, como
hemos visto en otras obras de Braque.





*Picasso, Monje con mandolina, París, primavera de 1911,
100 x 81 cm, óleo sobre tela,
colección actual desconocida,
n° 398 en P. Daix.*



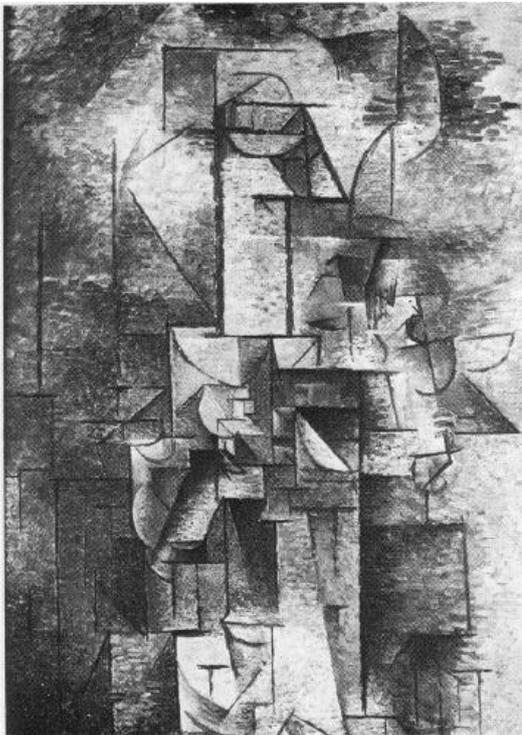
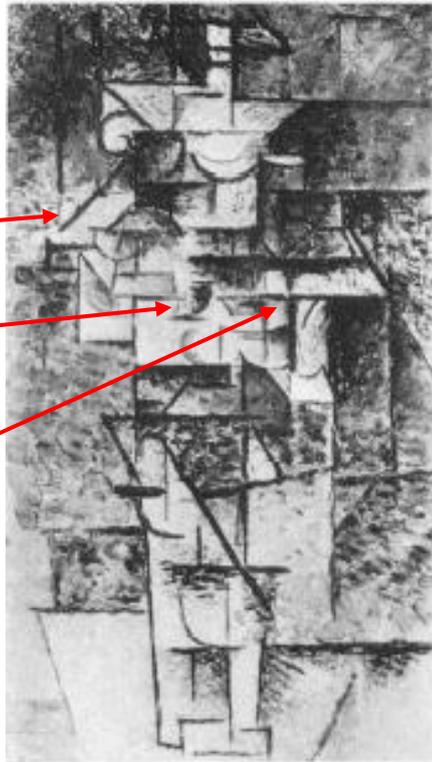
*Guitarrista (La mandolinista), París, primavera de 1911,
65 x 54 cm, óleo sobre tela,
Colección Národní Galerie, Praga,
n° 392 en Noguer (titulado "Torero tocando la guitarra"),
n° 390 en P. Daix.*

*Picasso, Guitarrista (Le torero),
París, primavera de 1911,
46 x 26 cm, óleo sobre tela,
Colección particular, Chicago,
nº 391 en el catálogo de P. Daix.*

Los brazos del guitarrista

El orificio central
de la guitarra

El mango de la guitarra
como una línea horizontal



*Picasso, La violinista, París,
Primavera de 1911,
92 x 65 cm, óleo sobre tela,
Colección particular, Krefeld,
nº 391 en Noguer, nº 393 en P.Daix.*

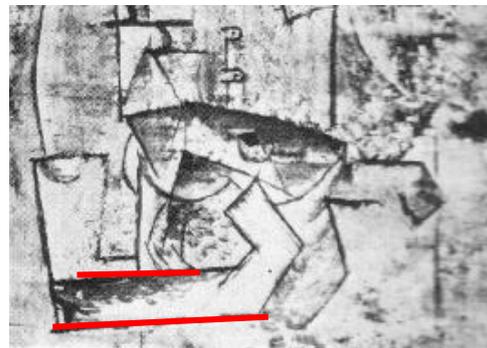
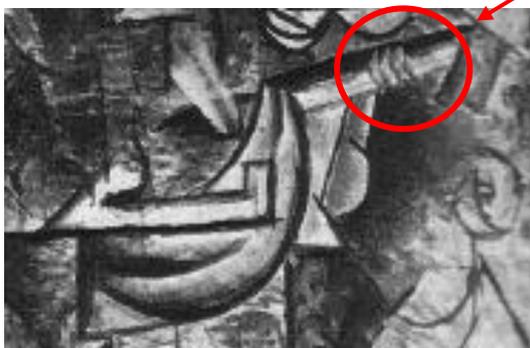
Picasso, Mandolinista sentada, primavera de 1911



**París, 38 x 24 cm., óleo sobre tela,
Colección Sidney Janis Gallery,
Nueva York,
nº 397 en el catálogo de P. Daix.**

Las formas curvas de la caja del instrumento nos recuerdan al *laouto griego* del estudio de Picasso. Contrasta la precisión en pintar los dedos de la mano izquierda que coge el mango, con la forma rectangular de la mano derecha que está acariciando el instrumento. Unos dedos colocados en el mango del instrumento que hemos visto antes, en los cuadros titulados *Mujer con mandolina, 1910* de Braque (p.

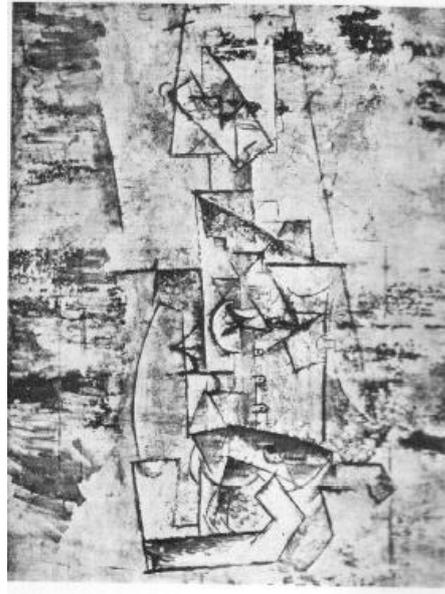
231), o en *Personaje con guitarra, 1911* de Braque (p. 249), o en *Hombre con violín, 1911* de Braque (p. 253).



El brazo rasgueador derecho colocado en ángulo de noventa grados con respecto al instrumento, como contraponiéndose a la verticalidad de la figura humana, una línea horizontal cortando la estructura vertical.

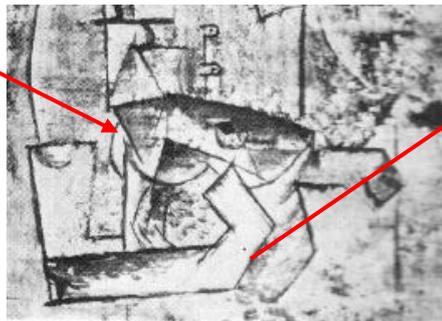
Picasso, Mujer con guitarra, primavera o verano de 1911

**100 x 81 cm, óleo sobre tela,
Herederos del artista,
nº 399 en el catálogo de P. Daix.**

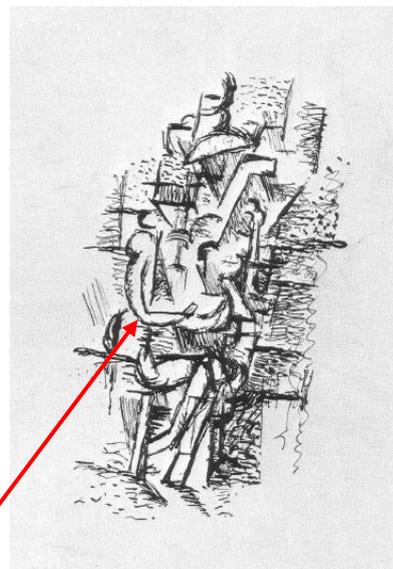


La guitarra

Los brazos de la guitarrista



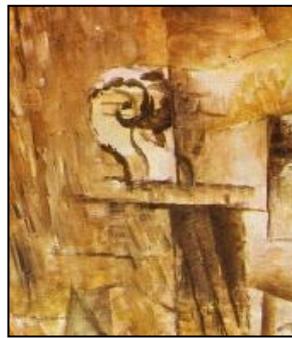
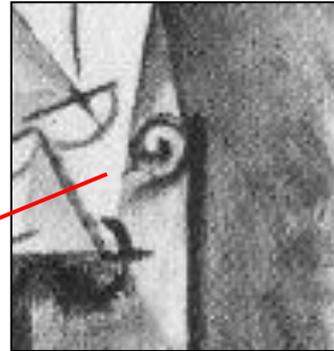
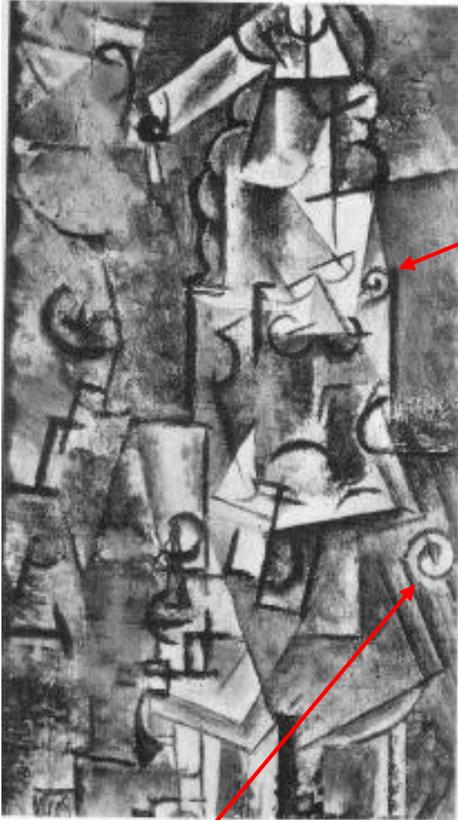
Este rasgo de colocar el brazo de la instrumentista en forma rectangular, no se aprecia en Braque de esta forma tan rotunda. En *El portugués* (abajo a la izquierda) se adivina esta forma de los brazos, pero está lejos de la geometrización del brazo que encontramos en Picasso.



Este dibujo de Braque (*Figura e instrumentos musicales, tinta, 1910*) es lo más cercano a Picasso, en cuanto a la colocación de los brazos.

LAS VOLUTAS EN PICASSO

Picasso, Mujer sentada, París, primavera de 1911, 41 x 24 cm, óleo sobre tela, colección actual desconocida, n° 398 en el catálogo de P. Daix.



Formas similares de caracol en Braque.

El violín, 1911

El velador, 1911



Las volutas de arriba a la derecha, las dibuja Picasso imitando lo que hace Braque, como reflejo de los signos que había introducido. Pero Picasso en algunas ocasiones introduce las formas de caracol de forma ambigua, utiliza el mismo signo para distintos significados y este cuadro es un ejemplo de ello. Picasso es más trasgresor, más juguetón, como lo demuestra en tantas ocasiones que introduce en sus cuadros las palabras JOU, JOUER, significando “jugar” que es lo mismo que “tocar un instrumento” (la misma palabra = dos significados). Él siempre va más allá. Es más probable que el símbolo de la forma de caracol de abajo significara la forma de caracol de un sillón antiguo, como el de la foto. Recordemos que el título es “mujer sentada”. La misma forma de caracol de Braque la hace visible en otros

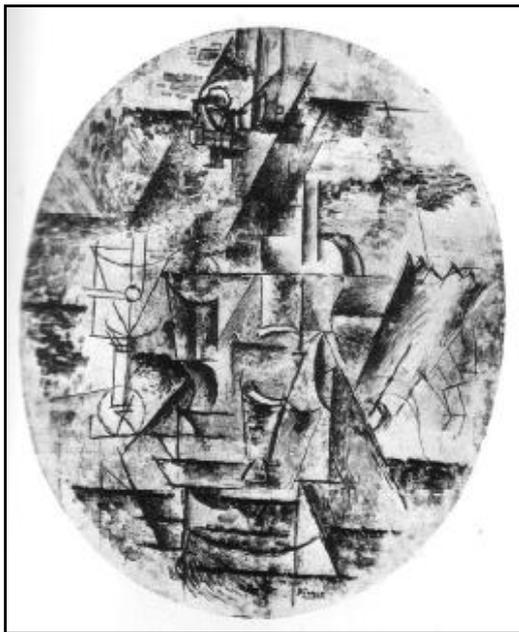


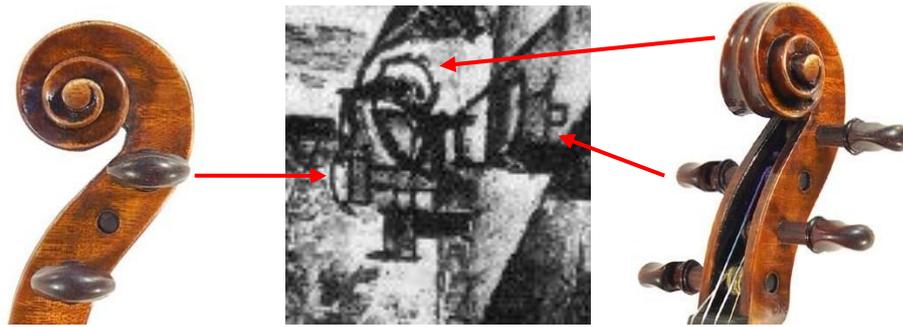
elementos. En su caso al interiorizarla, lo que le interesa es el signo en sí, como gráfico. En cambio a Braque más sensible y espiritual, le interesa como símbolo del violín.

Hacia el 10 de julio, Picasso parte en solitario hacia Céret. En una carta del 8 de agosto de Picasso a Fernande, revela que en aquella fecha ella aún estaba en París, lo mismo que Braque. Él y Picasso estuvieron juntos en Céret poco más de tres semanas.

La primera aparición del violín en la obra cubista de Picasso, la encontramos en el cuadro *Copa, violín y abanico, verano de 1911* (abajo); aunque después, en el cubismo sintético, esta presencia del violín se intensificará. A cada uno de los lados de la mesa, aunque ésta no es muy identificable, vemos una copa y un abanico, delante aparece el violín roto y diseccionado en distintos planos. Arriba, una clavija de violín utilizada como signo de referencia y en la parte central las formas contundentes de las piezas del violín. Su interés por las estructuras geométricas, y por las direcciones espaciales de horizontalidad y verticalidad le lleva a destacar y utilizar estos elementos de los instrumentos.

*Picasso, Copa, violín y abanico, Céret, verano de 1911, 64 x54 cm,
Óleo sobre tela oval, colección particular, París,
nº 411 en el catálogo de P. Daix.*

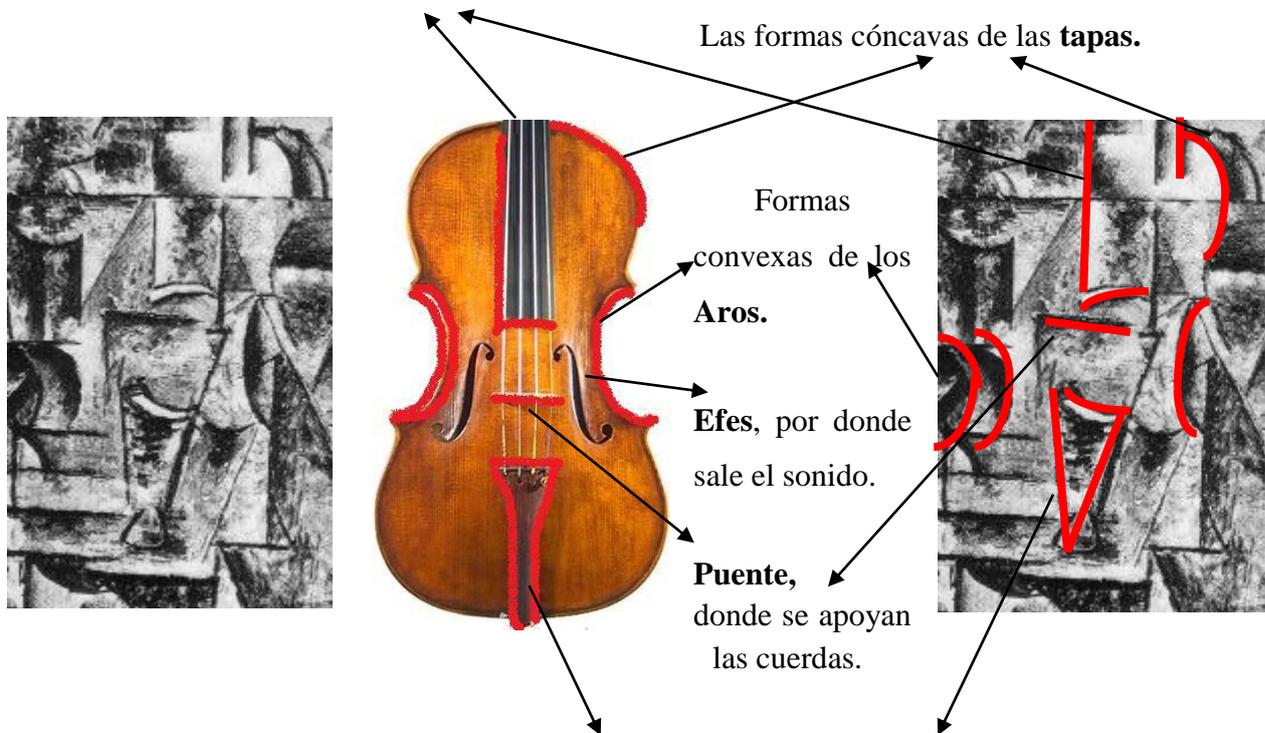




En este cuadro, Picasso ha pintado las clavijas de forma muy realista, se ven con claridad. En estas fotos vemos la voluta o cabeza del violín con su forma de caracol y también las clavijas, las piezas de ébano que se utilizan para tensar o destensar las cuerdas, insertadas en la voluta. La presencia de la “forma de caracol” es significativa y numerosa en muchos cuadros de G. Braque y de P. Picasso.

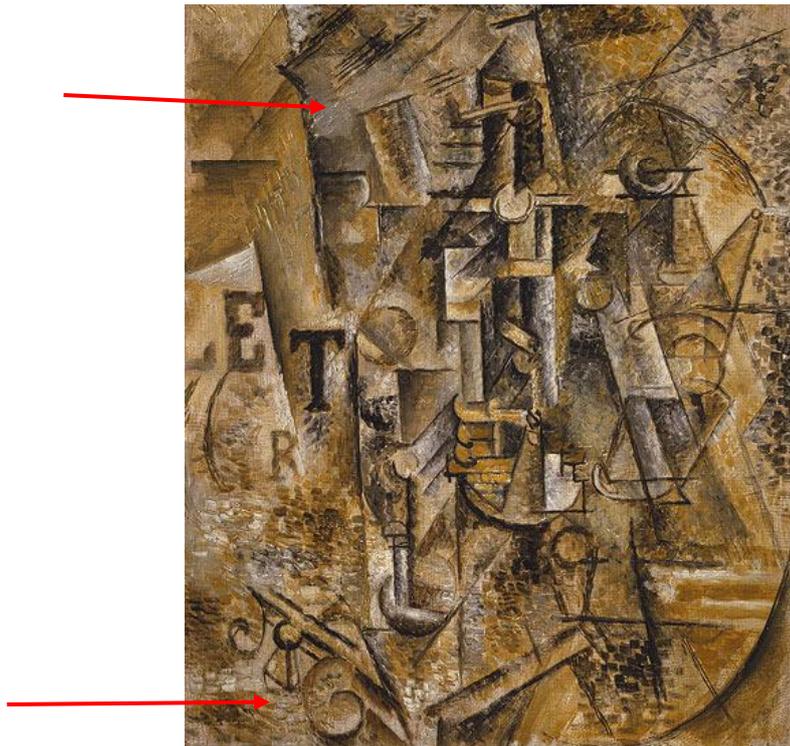
Abajo vemos la semejanza entre el instrumento y su representación en el cuadro: las formas cóncavas de las tapas del violín y las formas convexas de los aros del violín, la forma triangular del cordal, la línea horizontal del puente y la línea vertical del diapasón. Todo ello plasmado en el lienzo desde la visión cubista.

Diapasón de ébano con las cuatro cuerdas.



Cordal, donde se sujetan las cuerdas a la tapa del violín a través del botón, una pieza en la parte inferior.

Picasso siempre cercano a la figura del ejecutante: a la relación del instrumento y el hombre. No tanto a los objetos musicales como ocurre en Braque, obsesionado más con las naturalezas muertas. Pero como he comentado anteriormente, los dos pintores se copiaran e imitaran en sus búsquedas pictóricas: Picasso introduciendo violines en sus cuadros como hace Braque (Picasso suele pintar más cantidad de mandolinas o guitarras) y Braque realizando algún cuadro con instrumentistas como hace Picasso (en lugar de sus numerosas naturalezas muertas con instrumentos).

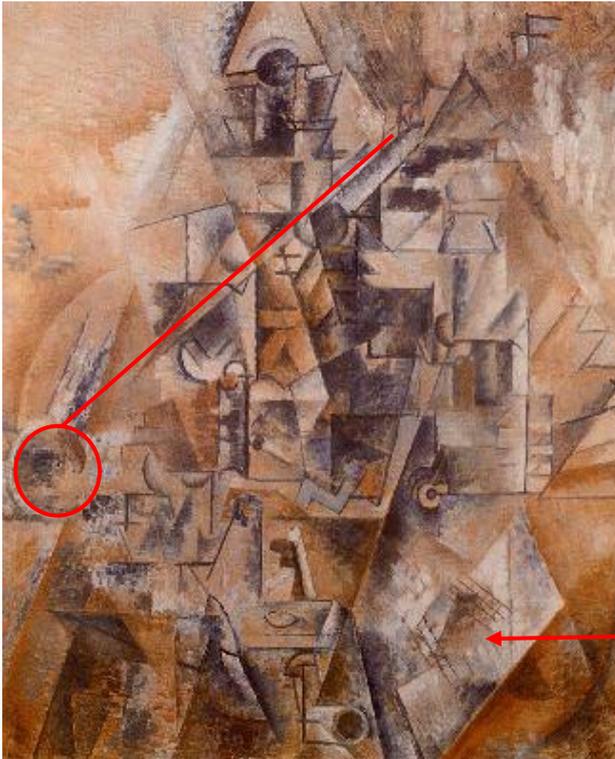


*Picasso, La botella de ron, Céret, verano de 1911,
61 x 50 cm, óleo sobre tela,
colección Jacques Gelman y señora, Méjico,
nº 414 en P. Daix.*

De nuevo la partitura, una forma de caracol, las letras disociadas, la botella y los vasos.



Picasso, *El clarinetista, verano de 1911*



**Céret, 61 x50 cm,
Óleo sobre tela,
Colección Národní Galerie, Praga,
n° 415 en el catálogo
de P. Daix.**

En esta estructura triangular, la figura del clarinete marca una línea en diagonal. Encontramos una partitura, abajo en la parte derecha.

El dinamismo estructural del cuadro plasma los continuos movimientos y

la danza del clarinetista interpretando. Representa la entelequia de la interpretación. La simbiosis en *uno solo*: Instrumento y hombre. Ésa es la preocupación de Picasso, como así lo atestigua el mayor número de cuadros con este tema: objeto y sujeto, y que llevará a Braque a alejarse en algunos cuadros de sus naturalezas muertas y pintar en alguna ocasión instrumentistas.

Con una uniformidad cromática en el cuadro, refleja la atmósfera musical como si intentara pintar *los sonidos que flotan en el aire*.



El intérprete no está inerte, se ladea, se inclina. Este es el movimiento del cuadro, y la posición del instrumentista que quiere reflejar, es la que condiciona el armazón del lienzo.

Varios cuadros de Picasso y de Braque tienen incluido en el título el nombre de clarinete, pero no se trata de un clarinete, si observamos en los lienzos su elemento más característico: la boquilla. Ésta aparece “de doble lengüeta” pintada de forma muy clara, y ello nos verifica, sin género de duda, que no es un clarinete. Ya hemos documentado en el caso del análisis de las obras de Braque, cómo en el momento de la creación de estos cuadros Picasso y Braque se encontraban en Céret, localidad del sur de Francia cercana a la frontera con Cataluña, con costumbres y lenguajes comunes. En esa zona se utiliza como instrumento popular “la tenora”, para acompañar la sardana, baile típico de la zona (p. 246).

Durante toda su obra, incluso desde joven, la mirada de Picasso se ha sentido más cercana al enigma del ser humano. Indaga en sus cuadros la relación del instrumento y el hombre, donde sujeto y objeto se *fusionan* en una danza ritual: *la ejecución musical*.

***Hombre de bigote con
tenora,
Verano 1911,
30,8 x 19,7 cm.,
Pluma con tinta china y
tiza negra sobre papel,
Museo Picasso, París.***



9. 2. Análisis de las obras analíticas de Picasso.

*Picasso, El poeta, verano de 1911, Céret,
130 x 89 cm, óleo sobre tela,
Fundación Peggy Guggenheim, Venecia,
nº 423 en P. Daix.*



Formas de “caracol”



Picasso, *El acordeonista, verano de 1911, Céret*



130 x 89,5 cm, óleo sobre tela
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York, n° 424 de P. Daix.

Fuelle del acordeón, que se asemeja a la misma forma que él utiliza en otros cuadros para pintar un abanico. Otra muestra más de la ambigüedad y de cómo le gusta *jugar* con su innovador lenguaje de signos. Utiliza un mismo signo para dos significados, como también ocurre con la “forma de caracol”: violín y sillón.

Las formas se contraen y dilatan como el fuelle del acordeón.

Una notable asimetría en la estructura y sensación de movimiento real. Posee mucha similitud este cuadro con *Hombre con guitarra, 1911* de Braque (p.251). Hasta 1939 se conocía este cuadro (arriba) como *Pierrot*.

En esta foto de la derecha comprobamos el movimiento del acordeonista que supone el dinamismo estructural del cuadro:

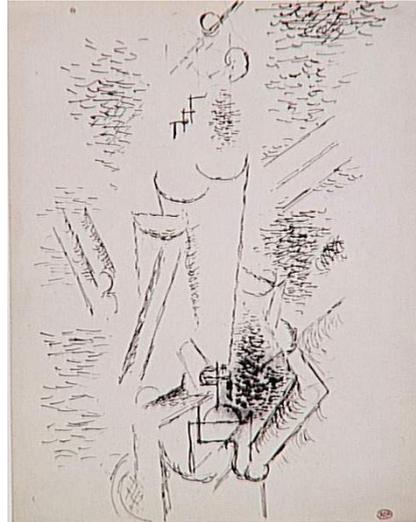


En estas formas

de caracol, me inclino por pensar que Picasso se apodera de los símbolos de Braque, pero que aquí no significan el violín sino las formas del sillón donde estaría sentado el acordeonista, como siempre recreándolo todo con una nuevo juego.



*Acordeonista, verano de 1911,
29 x 22,6 cm,
pluma, tinta negra sobre papel.*



Según P. Daix (1979, p. 270) la toma de posesión del nuevo espacio pictórico tiene lugar en París desde el otoño de 1911 a la primavera de 1912. En el invierno de 1911 hay una continuidad, pero no obstante, poco a poco la presencia de los objetos se impone y su abundancia aumenta, revelándose como una directriz en esta evolución. Como ocurre en la primavera de 1912, con el primer collage de la “Naturaleza muerta con silla de rejilla” y con la primera escultura abierta, la “guitarra de chapa”, que plasma en tres dimensiones la estructura inventada en la pintura a partir de los objetos.

*Picasso, La Mandolinista,
París, otoño de 1911, 100 x 65 cm,
Óleo, Galerie Beyeler, Basilea,
nº 425 en el catálogo de P. Daix.*



Construcción triangular del cuadro. La evidencia de los signos concretos:

Clavijero del instrumento.

Mano del ejecutante.

Agujero central de la mandolina.

Cordones, bolas y flecos,

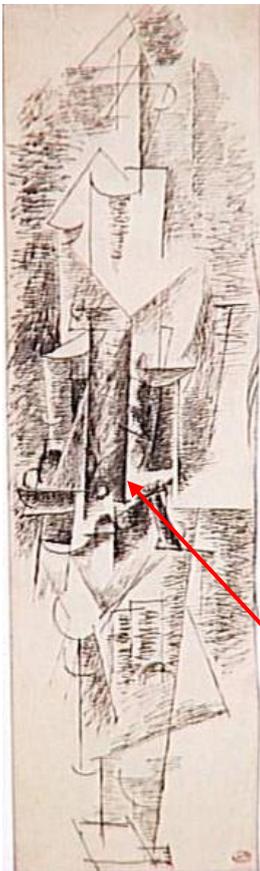
no aparecen en ninguna parte antes de la estancia en Céret. Situamos esta tela al regreso a París, como una especie de



réplica del “Portugués” de Braque que era un guitarrista.

**Picasso, *El clarinetista*,
(*Hombre con clarinete en P. Daix*),
París, otoño o invierno de 1911,
Óleo sobre tela, 105 x 69 cm,
Colección particular, Francia,
nº 426 en P. Daix.**

Según P. Daix (1979, pg. 271) Picasso dudó entre un ejecutante en posición frontal, y un tema abstracto y asimétrico. El tema adoptado es una fusión magistral.



**Picasso, *Guitarrista*, 1911,
pluma y tinta marrón sobre papel,
38,8 x 11,5 cm.**

Donde el orificio central de la guitarra es el único elemento reconocible.



Picasso,
Hombre con guitarra, óleo sobre tela,
París, otoño de 1911,
154 x 77,5 cm,
Herederos del artista,
n° 427 en el catálogo de P. Daix.

El sillón de abajo, la guitarra, la copa de arriba a la derecha son reconocibles. Si bien la cabeza con bigote lo es menos. Las letras de arriba, a la derecha, revelan según P. Daix la terraza de un café. Como en *El Portugués* de Braque.

Picasso, Hombre con mandolina, otoño 1911,
Óleo sobre tela, 162 x 71 cm,
Colección Herederos del artista,
n° 428 en el catálogo de P. Daix.

Las abstracciones triunfan aquí en las que apenas se puede reconstruir el sillón y el instrumento, pues incluso la estructura aparece dislocada. Aquí parece intuirse una forma de caracol.



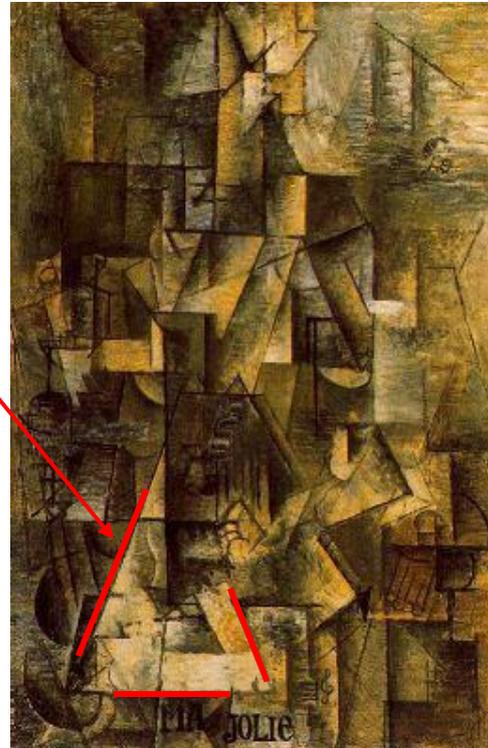


Picasso, Hombre con mandolina, París, otoño de 1911, Óleo sobre tela oval, 61 x 38 cm, Colección Gianni Mattioli, Milán, n° 429 en el catálogo de P.Daix, n° 445 en el catálogo de Minervino.

La estructura piramidal de gran simplificación es cercana al cuadro *El Clarinetista*.

Picasso, Ma jolie, Mujer con guitarra, París, otoño de 1911, óleo sobre tela, 100 x 65 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York, n° 430 en el catálogo de P. Daix.

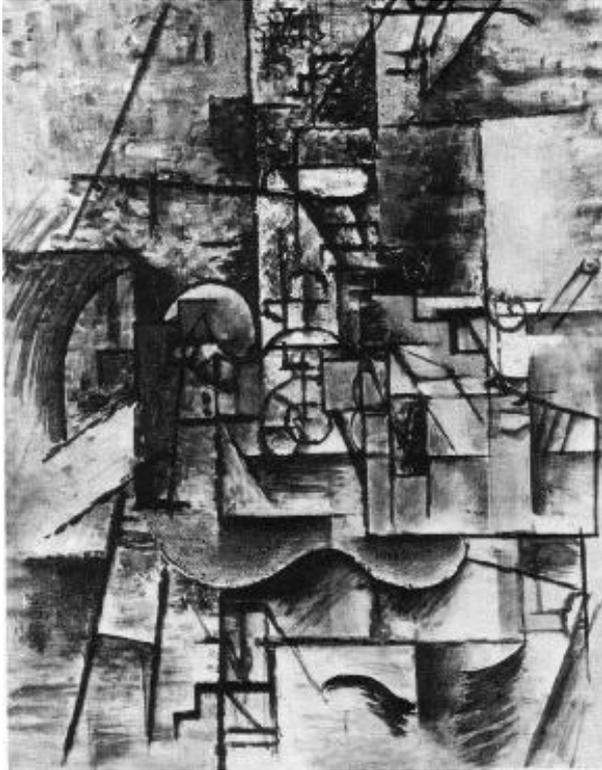
Encontramos muy marcadas las formas triangulares de los brazos, (como ya hemos visto con anterioridad en las páginas 280 y 281), una clave de sol, y la inscripción MA JOLIE. Sin duda, son la primera aparición de estas letras, testimonio musical de la entrada de Eva Gouel en la vida de Picasso. *Musical*, ya que estas palabras están sacadas del



estribillo de una canción de moda de la época, que simboliza el amor que sentía por su nueva compañera, de todo ello hablaremos en el Cubismo Sintético.



Una clave de sol muy bien dibujada, nada que ver con las primeras claves de sol que vimos con 18 años. Y al lado las líneas horizontales de un pentagrama musical.

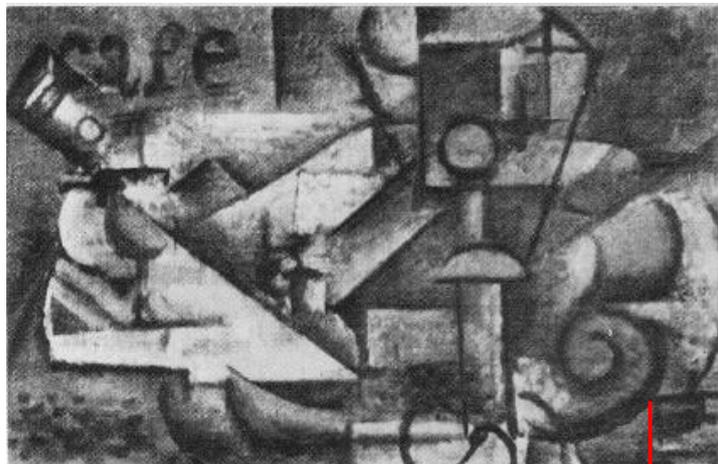


*Picasso,
Guitarra, vaso y pipa, París,
invierno de 1911/1912,
Óleo sobre tela, 53 x 42 cm,
Colección Nasjonalgalleriet, Oslo,
n° 445 en el catálogo de P. Daix.*

Vemos cómo se van reduciendo las formas dentro de un juego de líneas rectas y curvas, ya está lejos la etapa hermética del verano de Cadaques, en 1910. Este cuadro, anticipa lo que veremos después en el cubismo sintético, con el *collage* y con el

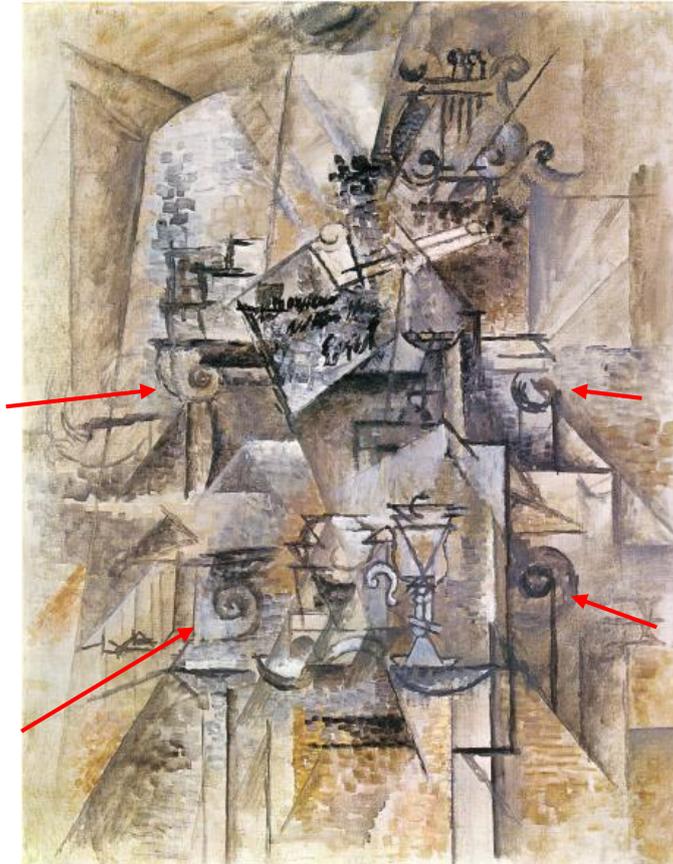
papier collé: distintas capas parecen otorgar densidad al lienzo, como dando relieve y añadiendo otra dimensión al lienzo, la sensación de que el instrumento sale hacia el espectador.

*Picasso, La Chuleta, París,
Principios de 1912,
Óleo sobre tela, 16 x 24 cm,
colección particular, Praga,
n° 452 de P. Daix.*



P. Daix habla aquí de una chuleta, de un cuchillo, de un vaso a la derecha y de las letras CAFÉ; pero algún elemento debió contemplar Picasso que le recordó las formas de caracol de Braque, y la introdujo de una forma tan clara. O quizás, estaría escuchando música en el café que le recordaba al violín y de esta forma lo simbolizaba.





*Picasso, El aparador,
París, invierno de 1911/1912,
Óleo sobre tela, 63,5 x 50 cm,
colección particular, Ginebra,
nº 448 Daix.*

Esto es lo que comenta P. Daix
(1979, p.275):

“Línea figurativa en cuanto
a la copa del primer término, del
frasco o del tintero a la derecha.
Arriba bajo la pipa, un sobre en
el que se puede leer
Monsieur...Céret”

El gran conocedor de la obra de
Picasso no añade nada sobre las

alusiones musicales: la lira, las formas de caracol y la partitura. Y eso, que es el cuadro que sin tener un instrumento o instrumentista posee mayor cantidad de signos que referencian la música.



La lira, atributo del
dios Apolo y símbolo
de la música y de la
poesía. A su sonido se
le atribuyeron efectos
mágicos como en el
mito de Orfeo. Es el
instrumento de cuerda



más difundido en la Antigüedad, cuyo origen se atribuye al dios Hermes o a la musa Polimnia. La partitura, clara influencia de Braque, iluminada al igual que hace él en sus cuadros con un color blanco, y en un lugar destacado de la composición pictórica.



**Encontramos también
Formas de caracol.**



**Picasso, *La mesa del arquitecto (Ma Jolie) París, primavera de 1912,*
Óleo sobre tela oval montada en tabla, 72,6 x 59,7 cm,
*n° 456 en el catálogo de P. Daix.***

Según P. Daix, la mesa está atravesada de izquierda a derecha, en oblicuo, por una regla de T, por esto el nombre de “la mesa del arquitecto” dado por Kahnweiler a esta tela. Dos vasos en el centro a la izquierda y encima una pipa; y abajo a la derecha una tarjeta de visita en la que Picasso escribió “Miss Gertrude Stein”. Arriba la abrazadera de la cortina y una borla, y abajo los flecos del bajo de la mesa. Aquí, estas referencias se tratan como meros signos y quedan fuera de todo contexto material. Asimismo, la inscripción MARC desborda la imagen de la botella.



También vemos la voluta y el mango de un violín, arriba a la derecha, pintado de forma muy figurativa. Y no es mencionado en el catálogo como en otras ocasiones.

Aquí vemos la inscripción de MA JOLIE,
Con unas alusivas líneas horizontales,
como representando el pentagrama que tampoco
es reconocido en el catálogo, o
la partitura de su canción de amor,
por cuyo motivo introduce estas palabras.



El violín se representa con la voluta,
la “forma de caracol”.



La partitura:
MA JOLIE



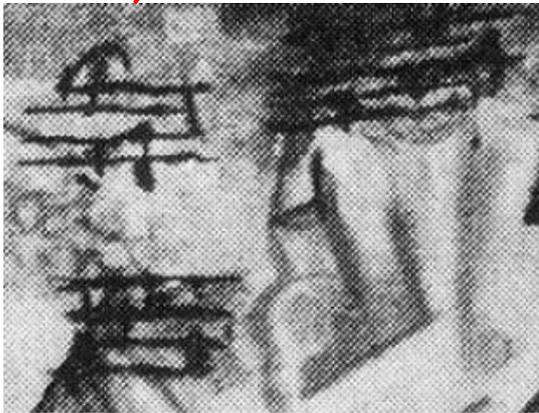
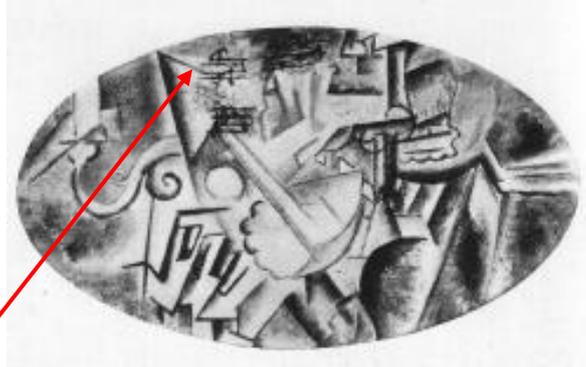
Las efes del violín



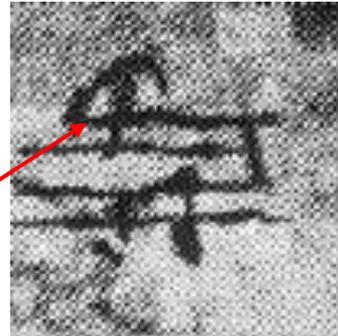
*Picasso, Violín, vasos, pipa y ancla,
París, primavera de 1912, óleo sobre tela oval,
81 x 54 cm, Národní Galerie, Praga,
nº 457 de P. Daix.*

El título y la punta del ancla son bien visibles, con ello recrea el ambiente mariner de Braque como asiduo de Le Havre, su tierra, ciudad a la que se traslada con 8 años y a la que volverá en muchas ocasiones. Como recuerdo también del viaje que realiza Braque en la primavera de 1912 a Le Havre, por ello las inscripciones a la derecha, (H)AVRE Y (HON)FLEUR, se refieren a ese viaje. Y el ancla como referencia al mar, al puerto de esa ciudad; donde acudía Braque a tocar el acordeón pasando largas veladas en los bares del puerto. El violín está claramente representado por la voluta y las efes, todos estos elementos nos muestran el cuadro como “homenaje” a su amigo. El color se empieza a introducir de nuevo, con mucha fuerza, mediante los números rojos estarcidos del 75, y el área azul vivo y amarillo arriba. En el centro, la partitura MA JOLIE, la unión de la música de Braque y la suya.

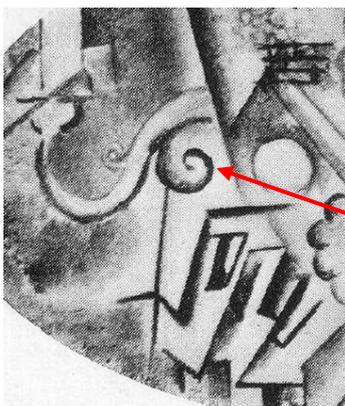
*Picasso, Conchas sobre un piano, París, primavera de 1912,
Óleo sobre tela oval, 24 x 41 cm, nº 461 en el catálogo de P. Daix.*



Encontramos arriba a la izquierda las líneas del pentagrama, con una línea divisoria de compás, unas corcheas unidas en una barra e incluso un calderón; desde luego la escritura de un conocedor del lenguaje musical, y ésta es la "prueba", pues no se trata de garabatos sino de alguien instruido en su conocimiento.



Calderón

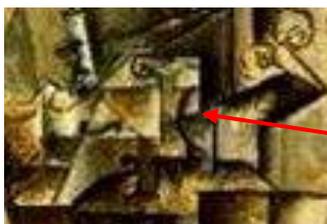


El teclado del piano quebrado y su aplique con la vela, su forma de caracol nos recuerda a la simplificación del signo de la voluta del violín de Braque.



Picasso, Vaso de absenta, botella, abanico, pipa e instrumentos musicales sobre piano, Céret, verano 1911-París, primavera 1912, óleo sobre tela, colección Heinz Berggruen, n° 462 en el catálogo de P. Daix.

Las letras estarcidas CORT aluden al famoso pianista y director de orquesta franco-suizo Alfred Denis CORTOT, nacido en Suiza en 1877 y falleció en Lausana en 1962. Fue uno de los músicos más populares de la primera mitad del s. XX y uno de los mejores pedagogos de piano. Desde los 9 años fue alumno del Conservatorio de París durante diez años. En 1905 formó un trío con Jacques Thibaud y Pablo Casals, un trío de música de cámara que se convertirá rápidamente en uno de los tríos más importantes de su tiempo. Fue asistente en el Festival de Bayreuth y un apasionado de la música de Wagner. En 1907 es nombrado profesor del Conservatorio de París, donde enseñó hasta 1923. Funda en 1919 “L’École Normale de Musique” de París que lleva su nombre. Es notable su aportación a la divulgación de sus coetáneos como Claude Debussy e Isaac Albéniz, con los que coincidiría Picasso en París a principios de siglo. Por ello este cuadro es un “tributo” a este pianista contemporáneo de Picasso, quizás como réplica del cuadro donde homenajea Braque al violinista Kubelick. Los dos, cada uno en su decisión interpretativa eligen a un intérprete conocido por ellos, a los que seguramente contemplarían en concierto.



El violín, las eses,
las volutas o la cabeza.



Aún utilizando las mismas formas de caracol, vemos la diferencia, viendo claramente qué significa cada una de ellas: el violín y el aplique del piano.



10. EL CUBISMO SINTÉTICO. ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL.

El cubismo sintético abarca desde 1912 hasta 1914, inicio de la Primera Guerra Mundial, cuando Georges Braque se incorpora a filas y es herido gravemente en el frente. Debido a ello, se interrumpe definitivamente la larga y estrecha colaboración de todos estos años de vínculo junto a Picasso. Podríamos concretar su inicio en mayo de 1912, cuando Picasso realiza su primer *collage*, y su final el 2 de agosto de 1914 cuando estalla la tan temida guerra. "¡Por fin el cubismo está bien acabado!" exclamó Frantz Jourdain, presidente del Salón de Otoño de París (Cabanne, 1982b, p.37).

En este periodo del cubismo, el objeto se sintetiza en su fisonomía esencial, y esta síntesis tiene lugar con todas o algunas partes del objeto. También hay un retorno al color, ya que antes no les interesaba el "color local", sólo el despliegue de luces y sombras. Ahora las obras vuelven a ser más legibles. Les interesa el color considerándolo como "materia", y en el sentido de profundidad, sometido a las formas que quieren expresar. Aunque realmente la introducción plena del color, sólo fue posible tras la invención del *papier collé*, cuando tanto Braque como Picasso adoptaron un nuevo método de composición que ya no estaba basado en el análisis y la fragmentación.

Se conciben nuevas técnicas en la pintura: como el *collage* innovado por Picasso en mayo de 1912, al introducir un pedazo de realidad en el cuadro, y establecer una comparación directa entre la consistencia del cuadro y la inmediatez de un objeto cualquiera, teniendo este objeto relación con la vida cotidiana. Y como el *papier collé* innovado por Braque en septiembre de 1912, al introducir en el lienzo fragmentos de papel que se transforman en otro objeto distinto, en la realidad del cuadro. Como profetizaba Apollinaire en 1911, hablando del cubismo hermético y su evolución: "arte depurado y sobrio, cuyas apariencias, a veces todavía rígidas, no tardarán en humanizarse" (Cabanne, 1982b, p. 18).

Le doute d'un Picasso alors déconcerté se produisait au moment d'affronter l'impossibilité de concilier les éléments descriptifs et structuraux. De ce doute, il ne s'en débarrassera complètement que l'été, après une forte crise, survint ce que

Kahnweiler appela d'une façon bien expressive :l'éclatement de la forme homogène (...) la forme ovale de la toile et l'incorporation de lettres constituent autant d'apports de cette époque, visant déjà à une meilleure consonance, plus accommodante, entre la structure picturale et le sujet (...) C'est à travers la couleur et la texture que la "matérialité" perdue sera recomposée, cela donnera naissance à une nouvelle phase, plus expressive. L'incorporation physique, d'éléments réels ajoutés au tableau, qui est à l'origine du cubisme synthétique. (Le siècle de Picasso, 1987, p. 44)

“La duda de un Picasso entonces desconcertado se producía en el momento de afrontar la imposibilidad de conciliar los elementos descriptivos y estructurales. De esta duda, no se deshará completamente hasta el verano, después de una fuerte crisis, sobreviene lo que Kahnweiler llama de una forma muy expresiva *el nacimiento de la forma homogénea* (...) la forma oval de la tela y la incorporación de letras constituyen una de tantas aportaciones de esta época, pretendiendo ya una mejor consonancia, más adecuada, entre la estructura pictórica y el sujeto (...) Es a través del color y la textura que la *materialidad* perdida será recompuesta, eso dará nacimiento a una nueva fase, más expresiva. La incorporación física, de elementos reales añadidos al lienzo, es el origen del cubismo sintético”. (Traducción C. García)

En Mayo de 1912, Picasso convirtió *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, una pequeña pintura ovalada (27 x 34 cm) en un *collage*, en un objeto artístico donde convivían distintos grados de realidad. Este hallazgo marca el inicio del Cubismo Sintético.

En ese cuadro se proponía representar el asiento de una silla en el lienzo, pero la rejilla no es pintada, sino recortada de un hule y pegada sobre el cuadro. Y por otra parte, Picasso juega con la realidad de un bodegón pintado siguiendo las ideas del cubismo analítico; pintándolo encima y alrededor de la rejilla. El hecho de introducir la silla de rejilla supondrá el punto de partida para la utilización de objetos y materiales diversos, directamente sobre el lienzo. También encontramos las letras JOU (RNAL) pintadas en el *collage* pertenecientes al mundo de la tipografía, tan cercano al cubismo, al igual que el uso del cordel como marco. Era *el primer collage de la Historia del Arte*.

Una vez más, sus logros eran expresión de paradojas, pues introducía un elemento “real” ya elaborado y con una connotación concreta junto a elementos dibujados. Con esta novedad lanzó el reto de cómo el cubismo recreaba la realidad, y dejó que el espectador decidiese acerca de una ilusión realista (la rejilla) que había asumido una falsa apariencia, debido a la simulación pictórica de los objetos pintados a su alrededor. Esos eran sus desafíos.



*Picasso, Primer collage,
Bodegón con silla de rejilla,
Mayo 1912.*

10. 1. LA CANCIÓN.

Como ya hemos comentado, en el otoño de 1911 aparece una nueva mujer en la vida de Picasso. Desde que Picasso y Fernande Olivier se mudaron al Boulevard de Clichy la pareja se llevaba mal. Picasso estaba triste en el invierno de 1911-12, y ni siquiera retenía a Fernande. Solían salir juntos Marcoussis y Eva Gouel conocida como Marcelle Humbert (su compañera), Picasso y Fernande. Hasta que un día Fernande le cedió el puesto a Eva, y fue probablemente a principios de la primavera de 1912.

En una carta de 1912 a su marchante desde Céret, le comenta: “(...) la quiero mucho y se lo escribo en mis cuadros” (Cabanne, 1982b, p. 333). Por eso a partir de este momento escribirá en sus cuadros *Ma Jolie* (mi bonita, mi linda). Las letras no son

sólo reflejo de un apelativo cariñoso, sino de una evocación permanente a una canción, a una melodía francesa de moda en esa época: “Oh, Manon, ma jolie...mon coeur te dit bonjour” (Oh, Manon, mi bonita, mi corazón te dice buenos días). Una canción que les evocaría su amor. Las letras se plasman en sus lienzos como declaración de amor, pero también después introduce la partitura musical.

Los signos que utilizaban los cubistas nos llenaban de referencias a la realidad. *Ma Jolie*, la melodía que los dos adoraban, es un testimonio de su vida íntima y personal. En esos años de enamoramiento, no aparece ninguna figura de mujer en su pintura, ni ningún retrato de Eva, en su lugar Picasso confiere a estas simples letras y a la partitura tanta carga afectiva como interés estético.

Por citar unos pocos ejemplos (que veremos en el Análisis) encontramos *Ma Jolie* en:

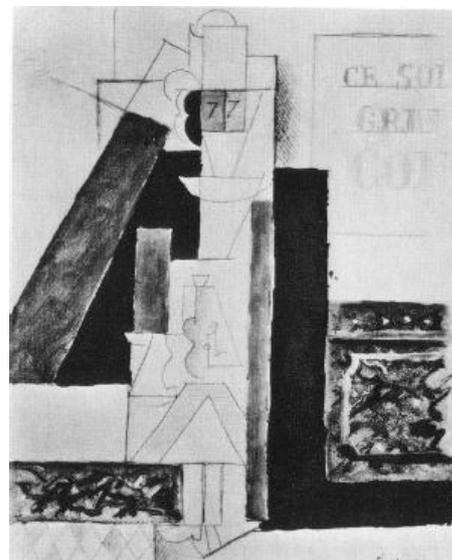
- Violín, Céret, primavera de 1912, Óleo sobre tela oval, 100 x 81. (p. 375 de esta tesis)
- *Ma Jolie*, violín y clarinete. París, finales de 1913. Papeles pegados y lápiz sobre papel montado sobre tela, 20 x 14 cm formato irregular. nº 627 en P.Daix. (p. 451 de esta tesis)
- Botella, diario e instrumentos musicales. París, otoño o invierno de 1913. Óleo sobre tela, 55,3 x 66,3 cm. Nº 622 en P. Daix (p. 448 de esta tesis)
- Botella de Bass, guitarra y naípe, Céret, primavera de 1912-París 1914, Óleo sobre tela, 108 x 65,5 cm, nº 484 en P. Daix (p. 387 de esta tesis).
- Una naturaleza muerta con una mandolina, una botella de Pernod y una partitura musical, con el título de *Ma jolie*, pintada en 1912 en la pared de una villa de Sorgues, donde veraneaba con Eva, pudo ser salvada. Kahnweiler la hizo levantar, con un trozo de pared y la trasladó a París, especialmente embalada. (p. 394 de esta tesis).

Como vemos en el siguiente lienzo, las palabras irán acompañadas de las líneas de un pentagrama, representando una partitura.



*Picasso, Violín "Jolie Eva",
Céret o Sorgues, primavera-verano de 1912,
Óleo sobre tela, 60 x 81 cm.*

En este momento hay que mirar atrás, y recordar cómo G. Braque introdujo *letras estarcidas* en su cuadro *El portugués* de 1911, letras como GRAND BAL (Gran Baile), letras de algún cartel publicitario que contemplaría al idear el lienzo. Introduce cierto tipo de realidad en el cuadro, un recurso iniciado ya en el cubismo analítico y que a partir de entonces está presente en los cuadros de los dos pintores. En Picasso lo vemos por ejemplo, en estas letras CE SOIR GRAN (D) CONC (ERT) en *Hombre con guitarra*, nº 562 del catálogo de P.Daix, París, principios de 1913. Gouache y mina de plomo sobre papel, 31 x 24 cm (p. 429 de esta tesis).



Braque siempre introduce letras con referencia a la música. Durante el cubismo analítico fue frecuente que Braque insertara letras en sus cuadros por ejemplo como MOZART, BACH o ARIA de BACH. En esta fase del cubismo sintético inserta las mismas letras añadiendo también DUO como en DÚO POUR FLÛTE, VALSE y ETUDE, etc.

ETUDE es una palabra que conlleva una connotación clara y dirigida desde el conocimiento de un instrumentista, y percibida sólo por un músico. Sólo entendida por la cantidad de libros de estudios que tiene que trabajar y estudiar cualquier persona que intenta dominar la técnica de un instrumento. Por ello, esta palabra es un ejemplo más de cómo Braque implica su visión de músico en la pintura.

Las palabras que introducían en los lienzos, no se limitaban a tratarlas como añadidos ornamentales. Elegían aquellas que guardaban relación con el objeto mental o con la entelequia que querían plasmar en el cuadro, de esta forma contribuían a lograr el realismo de su representación. Braque primero y después Picasso empleaban palabras, letras y figuras como un elemento pictórico activo y en ellas hay una clara alusión musical.

Según Gertrude Stein, mecenas y amiga de Picasso, los caracteres de imprenta, introducidos en los cuadros, estaban también destinados a establecer una significación diferente. Estaban destinados a establecer y subrayar una relación entre la superficie pintada, el soporte del hecho pictórico, y el elemento introducido: la letra de imprenta.

Los pintores de esa época también hablaban de “cuadros-objeto” (tableau-object). No sólo contribuyen a entender la planitud del lienzo, sino que gracias a estas letras somos conscientes del espacio pictórico que existe entre el objeto representado y el lienzo. Surge delante de nuestros ojos una conexión, somos conscientes de ella. Y en esta tarea tan decisiva durante el cubismo, son elegidas en mayor número las letras con connotaciones musicales.

Por ello tenemos que acogernos a estos elementos, necesarios para descifrar y entender sus cuadros. Estas letras son signos o claves que nos permiten reconstruir un tema.

Nos hablan de una realidad, de un conocimiento, de una alusión o de un pensamiento. Y el lenguaje de la pintura cubista es un continuo referente de una connotación musical.

10. 2. LA PARTITURA.

La partitura está presente ya desde el Cubismo Temprano, periodo que se delimita de 1906/1907 a 1909. Braque las pinta en todos sus cuadros con instrumentos musicales. Realzándola en un lugar importante del cuadro, siempre iluminada con un foco de luz, en tonos blancos, con una significación relevante consigue aunar todos los instrumentos fragmentados en el lienzo.

Al principio Picasso introduce la partitura influenciado por Braque, con las distintas técnicas a lo largo del cubismo; pero siempre está presente en sus cuadros. Son innumerables las ocasiones que aparecen las cinco líneas del pentagrama (representadas a veces con cuatro líneas). Y habrá que esperar a este periodo, al cubismo sintético, para que la partitura o las notas dibujadas invadan sus lienzos, incluso los de Picasso.

*Picasso, Instrumentos musicales,
Principios 1913, 98 x 80 cm,
Óleo sobre tela,
nº 577 en el catálogo de P. Daix.*



Después de la experiencia del cubismo analítico, es a través del color y la textura que Picasso y Braque recuperan la *materialidad* perdida. Pero como siempre, Picasso llevaba sus desafíos hasta límites inimaginables. En este momento de sus búsquedas, y viendo las posibilidades del *collage*, su siguiente paso será introducir en lugar de notas pintadas en el cuadro, un elemento real: *la partitura*. En lugar de simular y pintar, como hasta ahora, las notas musicales y el pentagrama, pegará directamente en el lienzo la partitura.

En otoño de 1912 hay una serie de cuatro cuadros, donde hayamos insertadas *partituras musicales enteras* junto a otros tres cuadros con *fragmentos de partituras*. En los lienzos encontramos partituras musicales auténticas, se trata de composiciones musicales editadas.

Estos cuadros son analizados como *papier colles* ya que el violín está representado con fragmentos de papel, pero se ignora que el lienzo contiene, al mismo nivel, el lenguaje del *collage*. Nunca han sido examinados de esta perspectiva, en ningún libro especializado o en ninguna investigación, ello nos conducirá a interesantes conclusiones que veremos a continuación.

Al hablar de una partitura musical, para aquel que conoce el lenguaje de la música, ésta es siempre referente de una carga emotiva y sensorial. Al igual que el artista cuando elige la partitura de una canción, porque supone una evocación personal a su vida y a sus sentimientos, y nos hace partícipes de esa parte de su vida. De una manera muy lúcida establece en su pintura un referente musical para significar algo muy íntimo.



Picasso,
Violín y partitura, papel pegado sobre
cartón, Otoño de 1912,
78 x 65 cm,
Nº 518 en P. Daix.

Al inventar Picasso el *collage* en la primavera de 1912, introduciendo un objeto real en el cuadro, como hemos comentado antes, estableció así una comparación directa entre la consistencia del cuadro y la inmediatez de un objeto. Pero eso sí, no cualquier objeto, sino aquel que tiene relación con su vida cotidiana. Por ello, en esta serie de collages donde introduce *partituras musicales auténticas*, desde la misma esencia de la

entelequia del cubismo hasta este momento de su evolución, nos confirma y corrobora que la Música es parte habitual en su “vida”.

En otoño cuando Picasso realiza estos cuadros, las indagaciones cubistas ya han descubierto el *collage* y el *papier collé* (inventado por Braque en septiembre de 1912). Picasso como siempre va más allá, produce un nuevo juego de lenguajes: Un trozo de papel pegado (la partitura) técnica del *papier collé* pero con una entidad propia, como objeto “real” sustraído del entorno del artista, técnica del *collage*.

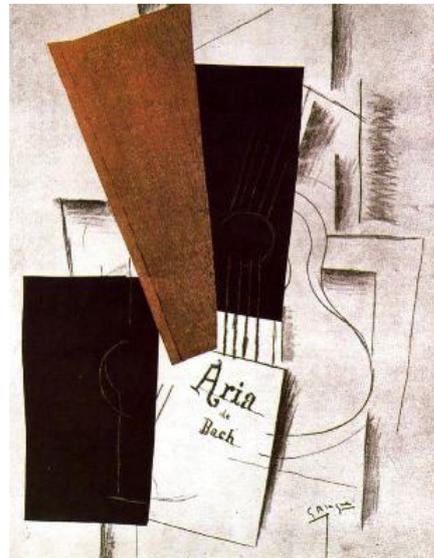
Durante el cubismo, no encontramos ninguna referencia a ningún otro arte que no sea la música. Picasso ha realizado el siguiente paso, el más lógico, después de descubrir el *collage* ¿por qué pintar las notas en el cuadro si puedo introducirlas directamente?, tal como las utilizamos de verdad al interpretar o tocar un instrumento. ¿Por qué no pegar la partitura? Pero además, en estos cuadros, encontramos juntos tanto el soporte de la música: la partitura, como el papel pegado que simboliza el instrumento: el violín.

También contemplamos estos cuadros desde una innovadora perspectiva, *la relación entre los dos lenguajes: la música y la pintura*. Y desde ese preciso momento, es necesario interpretarlos desde el enfoque de la *intertextualidad*, cuando una obra o texto nos remite a otra obra o texto desde formas diversas, en este caso aludiendo a estructuras o sistemas musicales. Un enfoque no mencionado hasta ahora.

Considerando el *lienzo* como un texto, como un conjunto de signos sistemáticamente articulados y relacionados entre ellos, donde hay coherencia de unidad y límites diferenciados. Éste, nos remite a otro texto que posee las mismas características, a la *partitura*. Y esta *intertextualidad* que descubrimos en este juego de “*papier collé* y *collage*” además es *interartística*: ya que el Arte pictórico a través del lienzo como texto, nos remite al Arte de la música a través de la partitura como texto. Gracias a interpretar este lienzo de esta manera, conocemos mejor el grado de complejidad que asume el lienzo, el grado de creación y lenguaje que Picasso nos legó. En este lienzo titulado *Violín y partitura* de 1912 (p. 308) encontramos insertada una partitura real: la cuarta página de la pieza “Trilles et Braisers” compuesta por Désiré Dihau en 1905, pieza musical de la “*chanson française*”. Se trata de música más popular, el tipo de música que le gustaba a Picasso, algo impensable en Braque.

Como menciona Federico Sopeña (1982, p.44), la única música no popular que le gustaba a Picasso, y que solía tararear, era la melodía principal de *Petrouska* de Stawinsky, estrenada en París en 1911. Entre el cubismo analítico y el cubismo sintético, en pleno desarrollo del cubismo, se estrena esta innovadora obra musical en París, y parece anticipar los revolucionarios hallazgos del cubismo sintético como los *collages* y los *papier collés*. En cambio, los referentes musicales de Braque son claramente otros, como nos desvelan a lo largo de sus obras todas las evocaciones a compositores como MOZART o BACH, pilares de la música culta. Estas letras son signos o claves que nos permiten reconstruir un tema. Nos hablan de una realidad, de un pensamiento con connotaciones musicales.

Braque, Aria de Bach, 1914.
62 x 46 cm, lápiz, carboncillo, tinta, papel
pegado de falsa madera sobre papel.



10. 3. EL INSTRUMENTISTA.

Picasso a lo largo de toda su obra, materializa en su pintura una mirada cercana a la persona. Le interesa y se conmueve con el drama humano. Entonces al introducir el instrumento musical, se vuelca y profundiza en el aspecto humano de esa visión musical, en la relación del instrumentista con su instrumento, del sujeto con el objeto. Mientras Braque, obsesionado más con plasmar ese espacio nuevo que sentía y experimentaba, en las naturalezas muertas, se volcaba con la investigación del espacio entre los instrumentos.

En ese caminar juntos, Picasso y Braque realizarán en un íntimo vínculo creativo incursiones en las exploraciones del otro. Picasso introduce numerosos violines en sus cuadros del cubismo sintético como hace Braque (Picasso suele pintar en los periodos

anteriores del cubismo más cantidad de mandolinas, guitarras y tenoras), y Braque realiza algún cuadro con instrumentistas como hace Picasso (en lugar de sus numerosas naturalezas muertas con instrumentos).

En este cuadro de mediados de 1912, cuando ya había inventado el collage, encontramos las desestructuraciones del periodo analítico, pero ya tiene la novedad del color, introducido después. El violín en la parte inferior se confunde con el espacio mismo del lienzo y lo identificamos a través de los signos o símbolos utilizados hasta ese momento. Los elementos característicos: como las efes, el cordal, la cabeza, el puente y las cuerdas, nos remiten al violín, a pesar de no haber contornos ni volúmenes.



*Picasso,
Hombre con violín, óleo sobre tela,
Finales de la primavera de 1912,
100 x 73 cm, n° 470 en P. Daix*

Durante el Cubismo Sintético es mucho más frecuente encontrar *el instrumento* en las obras de Picasso y está menos presente el instrumentista, a diferencia del resto de periodos. Vemos el cambio producido con el violinista arriba representado, aún en el cambio de periodo entre las visiones analítica y sintética, y en el cuadro siguiente, realizado entre el invierno de 1913-1914.

En *Mujer con guitarra*, 1913, 14, comprobamos la austeridad de la figura femenina, su simplificación a unas pocas líneas dibujadas, y la reducción conceptual del instrumento a un rectángulo, con un color que nos recuerda el material del mismo. En lugar de signos característicos que representan el instrumento, sólo incluye en el lienzo un trozo de material que imita la madera y una abertura circular, y con esta simplicidad en el lenguaje remite a nuestro subconsciente para identificarlo.

*Picasso, Mujer con guitarra,
1913/1914, Céret y París,
Óleo sobre tela, 130,5 x 90 cm,
Nº 647 en el catálogo de P. Daix.*



Como decía A. Archipenko, el cubismo ha impuesto un nuevo orden mental al situarnos frente al cuadro. El espectador interviene, reflexiona y crea un cuadro en su mente apoyándose en los objetos esbozados.

10. 4. EL INSTRUMENTO.

A principios de septiembre de 1912, durante una breve ausencia de Picasso de la localidad de Sorgues, donde ambos estaban pasando sus vacaciones; Braque inventa el primer papel pegado *Compotier et verre* (3 bandas de galón pegadas en el cuadro que imitan la madera). Supone la confirmación de que el cuadro es una superficie donde juntas funcionan y actúan materias óptimamente diferentes, y una nueva prueba de que la grandeza de la pintura no reside en los pigmentos.



*Braque, Frutero y vaso (Compotier et verre),
Primer Papier collé,
Sorgues, septiembre de 1912.*

Se trataba de pegar fragmentos de papel que se convertían en otro objeto, en la realidad de la pintura. Se empezó introduciendo papeles que imitaban la madera, (anteriormente imitaban la madera de forma artesanal, con las técnicas conocidas por

Braque como pintor-decorador), la materia con que se elabora el violín o la guitarra y después de introducir papeles que imitan la madera pasa a incorporar papeles de periódico que simplemente por su color marrón-amarillento, aluden a la madera. Y de ahí el siguiente paso fue utilizar cualquier tipo de papel, y con papeles recortados simbolizaban los contornos y la forma del instrumento. Con esta técnica se representa sobre todo el violín y la guitarra.

*Picasso, Guitarra en un velador,
Céret, primavera de 1913,
Tiza, papel pegado y sujeto con alfileres,
y tiza sobre papel,
61,5 x 39,5 cm,
Colección particular,
Joseph Pulitzer jr. St. Louis,
Nº 601 en el catálogo de P. Daix.*



El propio Braque (Rubin, 1991, p.24) confiesa que fue el primero en hacer esculturas o construcciones cubistas y no Picasso, también lo afirma Douglas Cooper (Ashton (et al.), p.138), y que la escultura de papel fue una experimentación anterior que le dirigió a la invención del *papier collé* y no al revés.

En el verano de 1912, Braque hizo modelos en papel y cartón de diversos objetos que posteriormente fueron perdidos, y Picasso "siguió su ejemplo". Braque explicó a Paulhan (Rubin, 1991, p. 24): "(...) yo hacía esculturas de papel (...) esto le hacía pensar (a Picasso) en aeroplanos. Después metí la escultura en la tela. Fueron mis primeros *papier collés*". Braque fue a Sorgues hacia principios de agosto de 1912, el día 24 escribe: "Aprovecho mi estancia en el campo para cosas que no puedo hacer en Paris, entre ellas esculturas de papel, lo que me ha proporcionado una gran satisfacción". Ocho días antes firmó una carta a Kahnweiler con "vuestro "Wilb(o) urg Braque", el nombre que le había puesto Picasso en alusión a Wilbur Wright (uno de los hermanos

Wright que realizaron el primer vuelo en avión). En ninguna carta manifestaba la necesidad de explicar qué es la escultura de papel, este hecho testimonia que Kahnweiler ya estaba perfectamente al corriente de las esculturas de papel, como también conocía el uso del nombre de Wilbourg en alusión a Braque.

La frecuencia del empleo del nombre de Wilbur en 1912, hace pensar que estuvo relacionado con las esculturas de papel ejecutadas aquel año por Braque. Éste había empezado a realizarlas, como más tarde a principios de la primavera de 1912, tal vez ya en 1911. Zervos sitúa esas primeras esculturas en 1911, subrayando que durante “todo este tiempo, Braque hace múltiples inventos, lo que le vale el sobrenombre de Wilbur, obra de Picasso” (Rubin, 1991, p.27). Braque dice exactamente que a Picasso los "andamiajes" de sus esculturas de papel le recordaban los biplanos de los hermanos Wright.

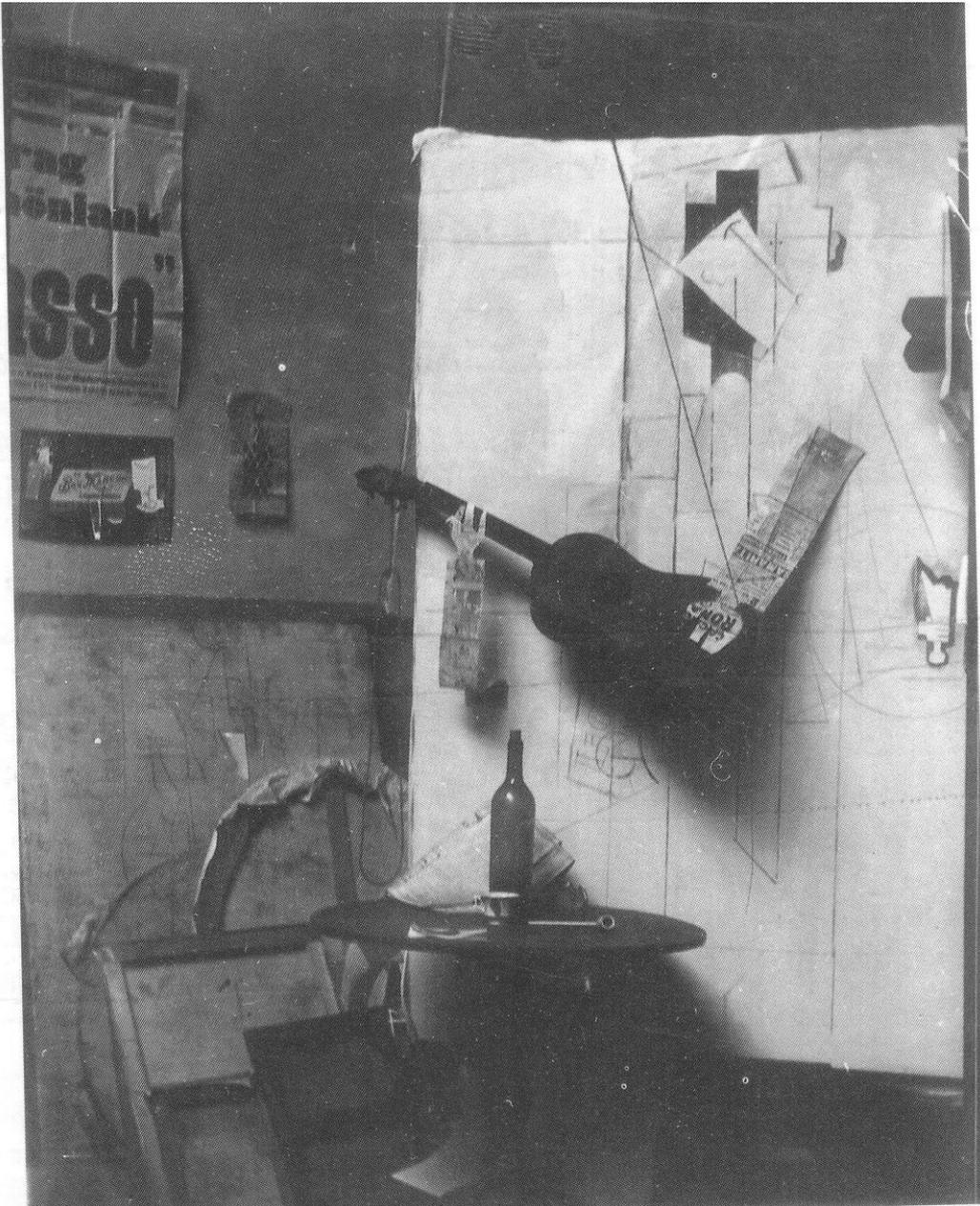
En la página siguiente vemos una escultura de papel de Braque, fotografiada en su estudio del Hotel Roma, después de febrero de 1914 (Archivos Laurens). Esculturas como ésta serían las que realizaría Braque en 1912. Todas ellas se han perdido, Braque no hizo nada por conservarlas ya que no les dio ningún valor ,y ninguna sobrevivió a la guerra; en tanto que Picasso metió las suyas en cajas y las salvaguardó.

La única prueba que tenemos para comprender cómo eran, es esta foto (página siguiente). Fueron estos experimentos en tres dimensiones los que dieron lugar al *collage* y al *papier collé*, y como en otras ocasiones fue Braque el que inició el impulso del descubrimiento.

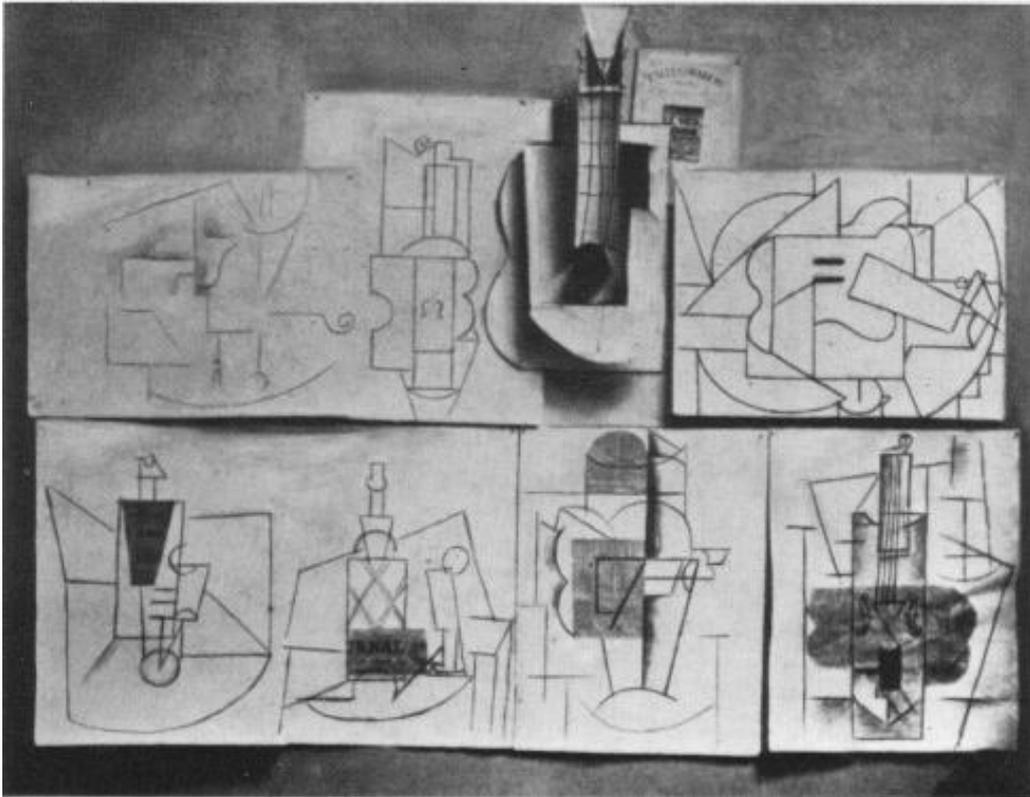


También los papier collés de Picasso son posteriores a las primeras esculturas de papel que realizó. Con toda seguridad, Braque realizó sus experimentos, meses antes de que Picasso realizara la versión en cartón de la guitarra. Como vemos, otra vez es Braque, el innovador, el que inicia nuevas fórmulas. Esos modelos de 1912 eran “primordialmente investigaciones sobre forma y volumen, objetos existentes en pintura y traspuestos para su estudio en tres dimensiones” (Ashton (et al.), 1981, p.138). La dinámica de las relaciones entre los dos artistas influyó enormemente en las innovaciones de este periodo, y suponen una eléctrica comunicación.

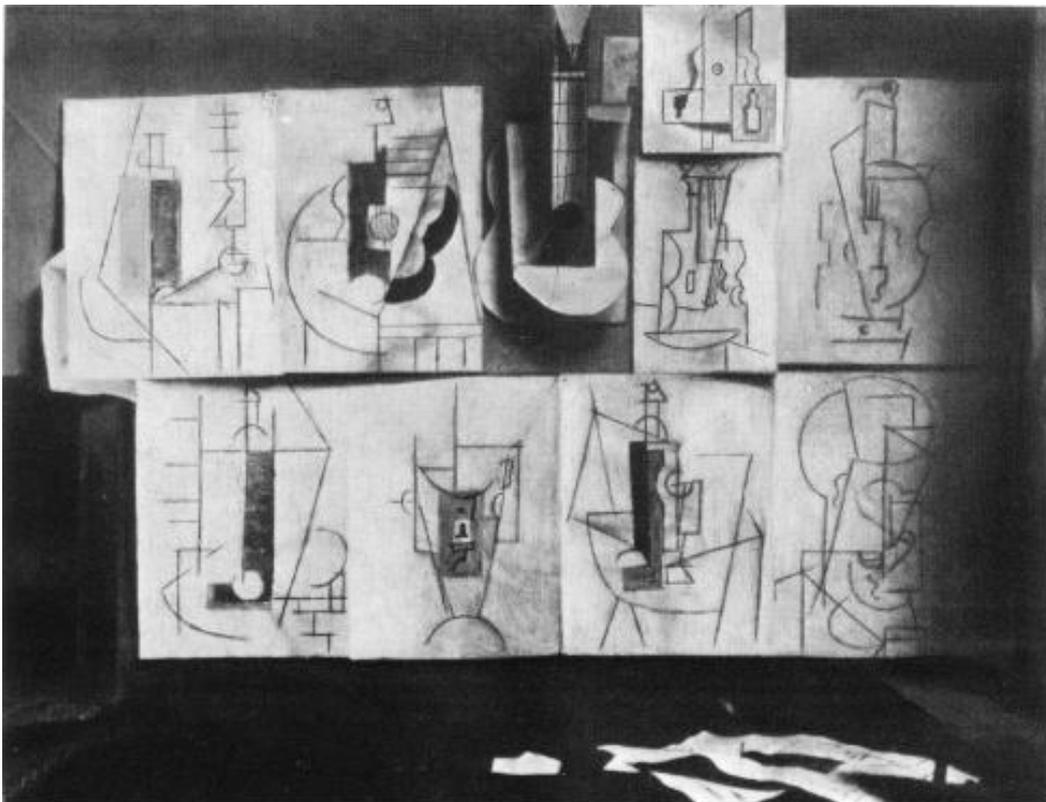
Aquí tenemos un ensamblaje de Picasso, *El Guitarrista* en su estudio del Boulevard Raspail, de 1913 (Archivos Picasso, colección privada). Como vemos el pintor se fija en lo que hace Braque, pero siempre avanza con una mentalidad más abierta, sin límites, con una libertad rompedora.



Por otro lado, que Picasso pensara en esos experimentos, con esculturas o ensamblajes de papel, como en una nueva forma de escultura es algo que se hace evidente, por la forma en que los trató y por lo que posteriormente desarrolló sobre ellos. En verdad, Braque hizo antes sus modelos sobre cartón, pero fue Picasso quien vio sus grandes posibilidades como escultura. Hacia 1913, sin embargo, el *ensamblaje* y el *collage* estaban en una relación recíproca.



Como contemplamos en estas fotos de finales de 1912, del estudio de Picasso en el Boulevard de Raspail, 242, en Paris. Objetos de la pintura, analizados, creados y transformados ya no en el lienzo, sino en su materialización en tres dimensiones.



A Picasso le interesaba más la posibilidad de “transformar” los elementos que aplicaba a sus pinturas, otorgándoles de esta forma nuevos significados. En los papeles pegados, los ensamblajes, las esculturas...Picasso siempre da pruebas de una fantasía inagotable, de un prodigioso don de invención. Se va a convertir en el hombre de las paradojas y de las piruetas, en el malabarista, en el virtuoso de recursos sin fin. Apenas comenzado el siglo y la cultura del periodismo impreso, la creciente circulación masiva de los diarios fue la que también alimentó las nuevas fantasías. El uso de elementos efímeros (periódicos, paquetes de cigarrillos, cajetillas de cerillas, etiquetas de botellas...) conectados a la fuente de cultura masiva, los utiliza como desafío. También los "faits-divers" (noticias locales varias), el lenguaje popular de lo cotidiano al alcance de todos, se convierte en protagonista de sus lienzos, encontrando su fuerza creadora.

Picasso explicaría:

Nosotros tratábamos de expresar la realidad (dice la y no una) con unos materiales que no sabíamos manejar pero que apreciábamos justamente porque sabíamos que no eran indispensables, que no eran ni los mejores ni los más adecuados. (Cabanne, 1982a, p.338)

El período de Sorgues, en el verano de 1912, fue muy enriquecedor, sus respectivos talleres fueron dos laboratorios donde se llevaron a cabo los experimentos más diversos. Picasso había comenzado a hacer papiers collés a finales de septiembre de 1912, siguiendo a Braque.

***Picasso, Violín,
París, otoño 1912,
62 x 47 cm, papeles pegados y
carbón sobre papel,
nº 524 de P. Daix.***



En la fragmentación de los objetos, utilizada en el cubismo analítico, donde el instrumento se representa con cierto grado de abstracción, identificamos en los lienzos una atmósfera lírica. Braque, como gran amante de la música, quiere plasmar en el lienzo una evocación musical. Ya no era pintar el objeto musical sólo como volumen o a través de un espacio pictórico táctil, sino ser capaz de evocar la transformación envolvente que el instrumento le produce al pintor, cuando suena o cuando lo toca.

Para William Rubin, el cubismo analítico todavía mantiene muchas de las claves del ilusionismo (en el sentido escultórico de los planos y el claroscuro), en contra los *papiers collés* del cubismo sintético solucionarían inteligentemente la representación de objetos tridimensionales sobre una superficie bidimensional. Los papeles, que por un lado sugieren sensación de planitud, también sugieren superposiciones, volumen y una cierta iluminación según sea el papel claro u oscuro. La riqueza de la obra se elabora con la ambigüedad y el juego de los distintos niveles de densidad y profundidad.

El collage supondrá en el cubismo, un "retorno" a la realidad y por tanto un repliegue respecto al propósito de la abstracción anterior. Se ha pasado del lirismo del anterior cubismo analítico a representar en el cubismo sintético su corporeidad, con fragmentos de un material cotidiano y cercano. Un material vulgar como el periódico, que es dignificado en la pintura cubista en una auténtica metamorfosis.

La evocación musical y la corporeidad de los objetos se reflejan en este periodo a través de la incorporación de diversos materiales. Como ocurre en las esculturas como *La guitarra de chapa* de Picasso. El pintor disfruta con estas mezclas de materiales, formas y colores. En ellos, reduce el objeto al signo y a su esencia, sin que el material elegido pierda su carácter. Le confiere un poder mágico.

La actividad de Kahnweiler, su marchante, es incansable; su red de relaciones se extiende por la mayor parte de Europa occidental. El público británico opina que el Cubismo es indigesto. Y en París, Picasso y Braque siguen manteniéndose al margen de los Salones, de las controversias y de los escándalos... Nunca pretenderán alzarse como guías o iniciadores del Cubismo, los dos rechazan cualquier etiqueta.

En la primavera de 1913, Picasso y Eva dejan el Boulevard de Raspail para trasladarse, no lejos de allí, a un amplio piso-taller del número 5 bis, de la calle Schoelcher. Al instalarse en Montparnasse, Picasso ha tenido que modificar su vida: frecuenta ahora los cafés del cruce Vavin, la Coupole y la Rotonde, ya no va al circo, porque está lejos de donde vive; sale poco de noche y va distanciando su presencia en las tradicionales veladas del sábado en casa de Gertrude Stein. Enamorado de Eva, el color y la alegría vuelven a sus cuadros.

Un segundo periodo en la utilización de papeles pegados se sitúa en Céret, cuando el pintor viaja a mediados de marzo de 1913. Y el tercer periodo se desarrollará entre la primavera de 1914 y los comienzos de verano. A partir de 1913, las telas experimentales, generalmente austeras y monocromas, van a desaparecer en provecho de un brillante juego plástico que permitirá a Picasso entregarse a todas las variaciones. Vuelve el color en todo su esplendor.

10. 5. LA MÚSICA DE I. STRAVINSKY, DE E. VARÈSE Y DE E. SATIE.

Durante el siglo XIX, la música se había considerado como reina de las artes debido a su carácter no imitativo. Con la aparición de la pintura abstracta se crearon analogías entre las dos artes. Canudo, amigo de Apollinaire (íntimo de Picasso), fundó una revista llamada *Montjoie* en 1913. Como portavoz del orfismo, al escribir sobre Stravinsky dijo: “Él participa de nuestra estética, del cubismo, del sincronismo, de la simultaneidad de unos y del ritmo onírico nervioso y espontáneo de otros”. (Golding, 1993, p. 97)

Como muy bien retrataba Kahnweiler:

(...) Creo, de hecho, que lo que sucedió en aquella época, no sólo en la pintura, sino también en literatura y en música, revela un fenómeno muy curioso. Se quiso tomar conciencia de la verdadera naturaleza de cada arte. Se quiso tomar conciencia de la música, por ejemplo, de lo que era verdaderamente fundamental y de lo que no era más que un hábito de época. Se llegó, creo yo, a descubrir que, por ejemplo, la tonalidad no era más que un hábito de época y que podía haber una música, como se dice ahora, atonal. En pintura, igualmente, se planteó la pregunta ¿qué es realmente la pintura?. (Kahnweiler, 1991, p.64)

Como vemos todos tratan de buscar lo “verdaderamente fundamental”, la música y la pintura, aunque para ello había que encontrar un nuevo lenguaje en la pintura.

Conocedores de la obra de Igor Stravinsky, no podemos dejar de ver la similitud de su música con estos cuadros del Cubismo Sintético. Aunque este artículo fue escrito en 1913, hay que tener en cuenta que Igor Stravinsky nació en Rusia en 1882, estrenó su obra *El pájaro de fuego* en 1910. Llegó a París en 1911 y estrenó en ese año su obra *Petrushka*, y el 29 de mayo de 1913 estrenó en París *La Consagración de la primavera*. Este último estreno provocó un gran escándalo en París, fue uno de los momentos claves en la Historia de la Música. Una auténtica revolución que marcó el rumbo de la música del s. XX.

Las anteriores obras a *La Consagración de la primavera*, son también de una gran novedad musical y ya eran escuchadas en París. Con *El pájaro de fuego* tuvo la oportunidad de expresar en términos musicales, los gestos y movimientos físicos característicos de cada uno de los protagonistas. La acogida en París con Debussy y otros famosos entre el auditorio, fue suficiente entusiasta como para catapultar a Stravinsky. En ese momento, París era el centro internacional del mundo del arte y los Ballets Rusos, una de sus mayores sensaciones, y Stravinsky se dio a conocer como el compositor ruso de más talento de la joven generación. Durante los años siguientes, su música llegó a ser mejor conocida y apreciada en Europa Occidental que en su Rusia natal. En el verano de 1910 estaba trabajando en una pieza orquestal y Diaghilev convenció a Stravinsky para que la convirtiera en la partitura del ballet *Petrouska*, fue representada en el “Théâtre du Châtelet” de París, en junio de 1911 y recibió una respuesta entusiasta.

Picasso,
Violín colgado en el muro,
principios de 1913,
óleo y arena sobre tela,
65 x 46 cm,
nº 573 en P. Daix.



En ese momento histórico en París, confluyen la revolución cubista y la rebelión sonora de Stravinsky, a través de la ruptura de la métrica, de sus innovaciones en la esfera rítmica, de la utilización de las disonancias, la supresión de la tonalidad, las nuevas posibilidades del timbre y el ruido, y un dinamismo subrayado regularmente por episodios de asimetría y síncopas calculadas.

Dado que esta catarsis sonora tuvo lugar precisamente al mismo tiempo que Picasso y Braque estaban experimentando con sus collages visuales, no dejas de pensar que existe una conexión artística. Como en la *Consagración de la primavera* de Stravinsky, en la que se mezclan elementos violentos para el público de esa época creando asimetría sin perder la estructura. Encontramos también en la pintura del cubismo sintético, que cada uno de los planos pintados del violín son una entidad disociada y definida con claridad, por su color y textura. Era posible tratar el color como un elemento independiente de la composición pictórica, separando la forma del color, con el mismo planteamiento concurren los elementos dispares y frenéticos de la música de Stravinsky en ese momento, en París.

De esta forma, la línea y el color podían servir a funciones distintas. La línea recrea las formas, así como integra los planos de color y los elementos en la estructura pictórica. Provocando diálogos basados en materiales o formas de orígenes y de contenidos diferentes o antagónicos.

El estreno de la *Consagración de la Primavera*, el 29 de mayo de 1913, provocó un enorme escándalo, no menos violento que el de las salas cubistas del Salón de los Independientes, dos meses antes. Un giro radical, como profecía de la misma guerra, encontramos a *La Consagración* de Stravinsky, en medio de un gran escándalo. Lo asombroso es que aquellos que protestaban no eran los mismos. “¿Cómo puede ser, se preguntaba Cocteau, que los violentos detractores de *La Consagración* no sean los adversarios del cubismo y viceversa? ¿Ya que en ambos casos se trata de un solo y mismo desafío: el de la modernidad?”. (Cabanne, 1982b, p. 52) Hay pues dos públicos diferentes uno del otro, cuando en realidad el escándalo no es más que uno, el arte moderno. Aunque al poco tiempo del escándalo de *La Consagración* en formato de ballet, se aceptaba con éxito al oírlo en versión concierto.

Como lo narra Alex Ross (2009, p.103): “El 29 de mayo de 1913 hizo un calor inusual para un día de primavera en París. La temperatura alcanzó los treinta grados. A media tarde una multitud se había congregado delante del Théâtre des Champs-Élysées, en la avenida Montaigne, donde los ballets rusos de Serge Diaghilev iban a celebrar su gala inaugural. De los palcos, donde estaban sentados los espectadores más adinerados, salieron alaridos de descontento. Inmediatamente, los estetas del anfiteatro y el público en pie respondieron a su vez con bramidos.

En la velada salieron a la luz connotaciones de lucha de clases. Al combativo compositor Florent Schmitt se le oyó gritar: "¡Callaos, zorras del seizième!" O "¡abajo las putas del seizième!", una provocación a las grandes damas del decimosexto distrito de París. La anfitriona literaria Jeanne Mühlfeld, para que nadie se adelantara, prorrumpió a reír despectivamente. A partir de entonces apenas se oyó nada más de la partitura. "Era literalmente imposible, durante toda la interpretación, oír el sonido de la música"- recordó Gertrude Stein, sin duda exagerando para llamar la atención- "nuestra atención se veía constantemente distraída por un hombre en el palco al lado del nuestro que agitaba su bastón y, finalmente, en un violento altercado con un entusiasta sentado en el palco al lado suyo, su bastón aterrizó y destrozó el sombrero de copa que el otro acababa de ponerse a modo de desafío. Todo era increíblemente violento."

Todo ellos profetizaba un nuevo tipo de arte popular: primitivo pero sofisticado, elegantemente salvaje, el estilo y el músculo entrelazados. Durante gran parte del siglo XIX la música había sido un teatro de la mente; ahora los compositores habrían de crear una música del cuerpo, los ritmos habrían de corresponderse con la energía de la danza, las sonoridades habrían de tener la crudeza de la vida tal como se vive realmente. Carl van Vechten, novelista y crítico social estadounidense, asistió al escándalo de la consagración de la primavera en compañía de Gertrude Stein”.

Éste último detalle nos da la absoluta seguridad que Picasso supo del estreno de *La Consagración de la primavera* a través de su gran amiga G. Stein, y que sería tema de conversación en sus veladas de los sábados, en su casa de la calle Fleurus. Picasso tomó conciencia de la revolución sonora de Stravinsky.

Revolución que se describe por los testigos como un auténtico cataclismo, y nos hacen recordar la expresión de Baque cuando vio la obra de Picasso *Les Demoiselles d' Avignon*. Carl van Vechten escribía: “rechiflas y silbidos se produjeron tras la interpretación de los primeros compases, y después siguieron una serie de gritos, contestados por débiles aplausos (...) unos cuarenta de los que protestaban fueron obligados a salir del teatro, pero eso no sofocó el tumulto. Las luces de la sala estaban completamente apagadas, pero el ruido continuaba, y recuerdo...el delirio frenético de una turba de hombres y mujeres furiosos”. Y la artista Valentine Gross Hugo decía: “Era como si el teatro estuviera siendo sacudido por un terremoto. Parecía tambalearse con el alboroto. Gritos, insultos, bocinazos, silbidos prolongados ahogaban la música, y también golpes e incluso pateos”. (Gardner, 1993, p. 222)

Stravinsky tuvo una visión: *Una escena de rito pagano y observaban la danza de una muchacha a la que estaban ofreciendo como sacrificio al dios de la primavera, a fin de ganar su benevolencia*. Esto se convirtió en el tema de La Consagración. Plasmó su visión con el disonante acorde de mi bemol mayor con séptima aumentada menor y fa bemol mayor. La Consagración estaba fuera del esquema habitual a través de la combinación de varios factores: un sacrificio primitivo, amoral, el disonante acorde repetido 35 compases y un total de 280 veces en una sola sección.

Fragmentos de dos y tres notas que se reiteraban de forma monótona e incesante. Cambios frecuentes de ritmos, casi cada compás difiere del anterior, con ritmos que cambian del 9/8 al 5/8, 3/8, 2/4, 7/4, 3/8, 2/4, 7/8. La música no era simplemente fuerte sino fortísimo, sin atenuación, largas secciones de percusión hasta cesar repentinamente. Los pasajes melódicos aparecían con desesperante brevedad, escalas exóticas. El desarrollo melódico disgustaba a los oídos habituados a las formas sinfónicas del siglo diecinueve, era difícil de asimilar.

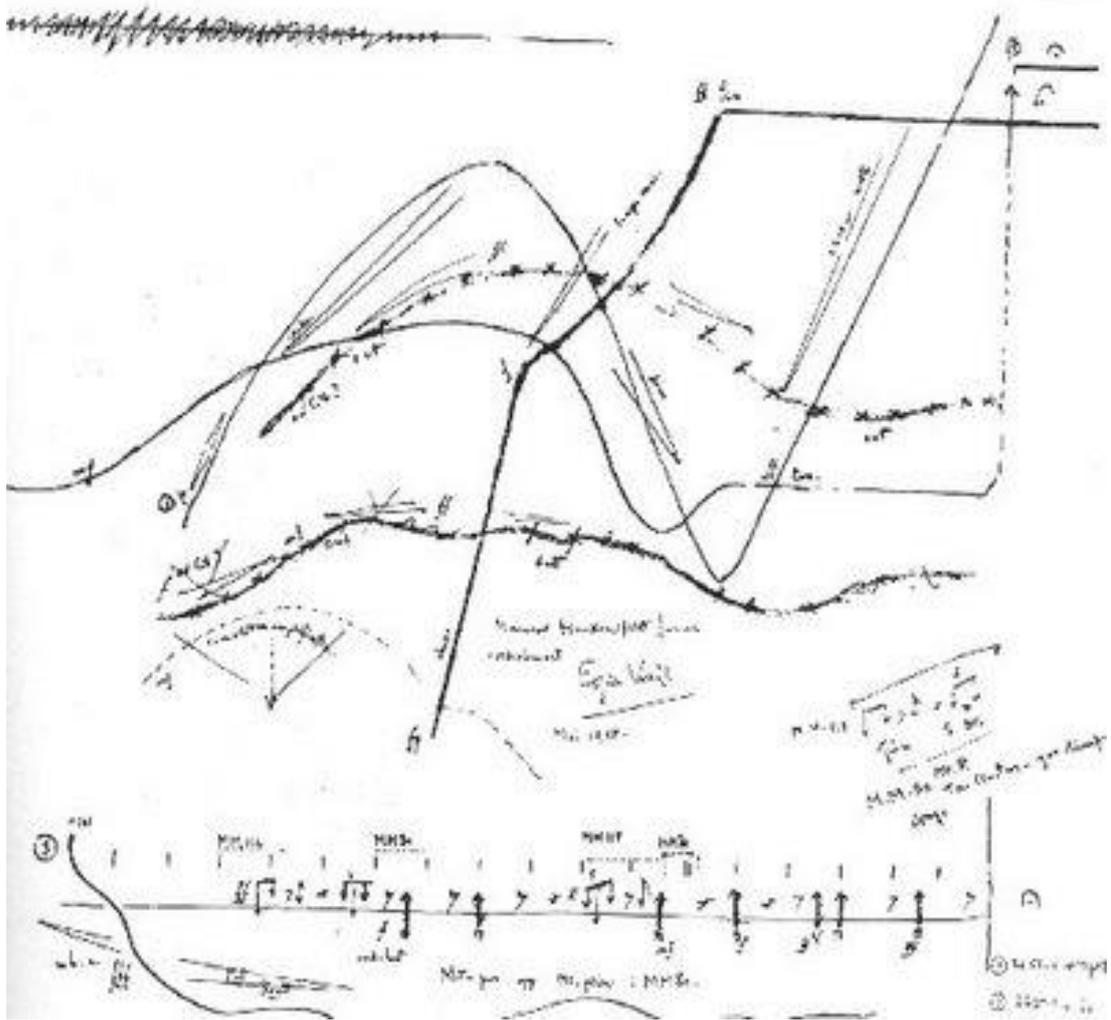
Fue un gran impacto musical y la coreografía de V. Nijinsky tenía poco sentido para el público de la época. Ravel declaraba que la novedad de la pieza no estribaba en la orquestación sino en la entidad musical misma. La orquesta tenía que ser vista como un instrumento de múltiples registros. Stravinsky mismo iba a negar más adelante que la pieza fuera revolucionaria: “lo que estaba intentando transmitir era el súbito acontecer

de la primavera, la magnífica eclosión del renacimiento de la naturaleza”. (Gardner, p. 225, 1993). Por su supuesto, más adelante es el ámbito y no la obra lo que cambió.

El estreno en París, con un montaje ostentoso de riqueza y dirigido hacia la sensualidad (recuérdese *Prélude à l'après midi d'un faune* de Claude Debussy en la versión de Nijinsky), hacía más llamativo lo que parecía insulto y rechazo desde el público. Pero la agresividad en *La Consagración de la Primavera* parece anticipada por seis años de cubismo. Son distintos mundos, pero ese volcán rítmico, y ese básico anti sentimentalismo, con los violines utilizados como instrumentos de percusión. Ese predominio del ritmo, de la vitalidad sobre la belleza y esa ruptura del uso normal de los instrumentos... Son revoluciones que el cubismo había planteado antes.

El compositor francés Edgar Varèse (París 1883- Nueva York 1965) conoce a Picasso y a todo su círculo en 1905, con Apollinaire a la cabeza y también al músico Erik Satie. Ya en esa época buscaba lo que Picasso y Braque podían entender: *la música espacial*, apartándose de las nociones tradicionales de armonía y melodía. Su obsesivo e innovador estudio de la percusión (es el primer compositor que compone obras para percusión sola), del sonido puro (un nuevo sonido que la orquesta no le podía dar), y de la introducción del ruido en la música; todo ello no está muy lejos de la esfera del cubismo.

Aunque Varèse se inclinará más en su primera selección de “ruidos” por la también obra maquinista de Leger. Para él, los sonidos, por el mero hecho de serlos, ya eran naturales, hermosos, cualquier sonido era fundamental, necesario y vital. Él no necesitaba armonía, melodía o ritmo, sólo entendía de duraciones, intensidades, timbres y tonos, de unidades, conjuntos y masas, de aglomeraciones de ritmos, de sus relaciones espaciales y temporales, y de sus movimientos dinámicos. Un sonido que se desplegaba, distribuía y extendía. Claramente lo entendemos viendo esta partitura:



E. Varèse, Partitura de Poème Electronique, 1957

El compositor E. Varèse afirmaba: "Gran aventura del collage: una afirmación de realismo tan en choque que impide la evasión y por eso mismo irrita tanto cuando se aplica a la música". (Sopeña, 1982, p.46) Sus obras, cuyas partes eran reducidas a lo esencial, nos hacen pensar en los dibujos de Picasso, como diría su amigo, el crítico y periodista musical Alejo Carpentier: "Tres notas de más bastarían para romper el equilibrio". O cómo sus ideas musicales están basadas en el timbre y en los volúmenes sonoros (convirtiéndose en el precursor de la música electroacústica y de la música concreta), al igual que acontece en la plástica cubista primero con formas, volúmenes, luces y distintos puntos de vista, y ahora con materiales trasgresores dentro de la obra y con un diferente tratamiento del color y de la línea.

Afirmaciones como ésta de Varèse, recogidas por Fernande Oullete, nos parecen semblantes a un manifiesto cubista:

Yo sueño los instrumentos obedientes al pensamiento y que con la aportación de grupos de sonidos insospechados se presten a las combinaciones que me plazca imponer, plegándome a las exigencias de mi ritmo interior. (Sopeña, 1982, p.50, nota 33)

Varèse introduciendo sus ruidos en sus obras, “sus collages” (introduciendo en sus piezas: sirenas, tambores, yunques, campanas, escalas de glissandos), se siente realista a la manera picassiana, nada abstracto. Busca al igual que Picasso “la música visual”. Como Cocteau había dicho en 1918:

“Basta ya de nubes, olas, acuarios, ondinas y fragancias nocturnas. Necesitamos una música con los pies en la tierra, una música cotidiana (...), un arte objetivo, desligado del individuo, que exija del oyente una plena conciencia (...), acabada, pura, sin adornos superfluos”.

En la misma línea encontramos al compositor Erik Satie, que durante una época fue pianista del mítico *Le Chat Noir*, y en *L'Auberge du clou*; también conoce a Miguel Utrillo, Ramón Casas, Santiago Rusiñol e Ignacio Zuloaga, entonces instalados en el Moulin de la Galette; todos ellos pintan su retrato. En 1898, Satie deja su cuchitril de Montmartre por una habitación más amplia en Arcueil-Cachan, en el extrarradio de París. Seguro que Picasso sabría de él por sus amigos catalanes, hablarían de sus veladas en *Le Chat Noir*, con la música de Satie.

Como recuerda Kahnweiler en sus conversaciones con Francis Crémieux (1991, p. 62):

(...) el querido Erik Satie, nuestro buen maestro como le llamábamos, que era mayor y cuyo encuentro no perjudicó en absoluto a Picasso, al contrario. Era un hombre admirable. También en él se despertó un cierto clasicismo por entonces. Satie era un gran amigo de Braque. Se hicieron amigos en aquel momento. ¿En qué año sitúa usted todo eso? Cuando Braque volvió de la guerra. Antes no conocíamos a Satie. Satie era otro mundo. Era un músico que había conocido primero a la gente de la Rose-croix, y sólo después a la gente de Montmartre. Había estado enamorado de Suzanne Valadon. Nuestros

mundos no tenían nada que ver. Y el encuentro con él se produjo realmente gracias a Parade.

Como afirma Kahnweiler, se encuentra con Picasso en mayo de 1916. Pero en abril de 1915, Cocteau había oído tocar a Erik Satie a cuatro manos, en compañía del pianista español Ricardo Viñes, sus *Morceaux en forme de poire*. Los escritos de Satie lo descubren como defensor del cubismo y admirador de Picasso. A Braque le gustaba la música de E. Satie, aunque lo conoció en 1921.

Satie introducía en los pentagramas de su música, indicaciones de carácter que jamás tenían como objetivo la técnica del virtuoso, sino que trataban más bien de influir en el estado de ánimo del intérprete, por medio de expresiones desconcertantes ("sobre terciopelo amarillecido", "sin que el dedo se ponga colorado", "como un ruiseñor con dolor de muelas"...). Él buscaba intuitivamente la música que veía no sólo en las canciones populares, sino en la vitalidad divertida de las Varietés, en la fanfarria del Circo, en el violín del Arlequín o en la atmósfera del café; rompiendo con el sinfonismo beethoveniano y la ópera wagneriana imperante en el panorama musical. Estos detalles nos recuerdan el arte de Picasso y su gusto musical.

***Picasso, Violín, final de diciembre 1913,
Principio 1914, 51,5 x 30,4 cm,
Caja de cartón, papel pegado, gouache,
carboncillo, yeso sobre cartón.***



Durante el cubismo, los dos pintores nos transmiten su búsqueda por plasmar lo sonoro en la realidad de la pintura, lo sensitivo en lo material, y lo temporal en lo táctil. Un desvelo por traspasar el plano meramente bidimensional del lienzo hacia una nueva sensibilidad del arte. Y así, quebrantando lo tangible de la tela y la corporeidad de los objetos plasmados crean un nuevo espacio pictórico. Transforman la pintura en algo espiritual e íntimo, en su verdadera esencia.

Como hemos comprobado, los dos pintores estaban imbuidos de música a lo largo de sus revolucionarios hallazgos pictóricos. Y la música siempre presente en sus obras y en su mente, supone un claro impulso en su búsqueda. Un *impulso creativo* que les arrastra a conquistar, paso a paso, el espacio pictórico, las formas desestructuradas y fragmentadas, la textura, la corporeidad, el movimiento, los signos... y todo un nuevo lenguaje plástico.

Como dijo Juan Gris:

Para mí el cubismo no es un procedimiento, sino una estética, cuando no incluso una condición del espíritu (...) Y si es así, el cubismo debe tener una relación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se puede inventar aisladamente una técnica o un procedimiento, pero no una condición espiritual
(De Micheli, 2006, p.188).

Y qué mejor alimento para el espíritu que la música.

La sociedad "La peau de l'ours" organiza la venta de sus cuadros en subasta pública, el 2 de marzo de 1914. Por fin se va a poder ver si la pintura moderna se mantiene o no. ¡Ahí están los Picasso! *Les Bateleurs* se vende por 11.500 francos, el cuadro más caro pagado en aquella venta. Los artistas tradicionales habían acudido para asistir a lo que creían sería la derrota de la pintura moderna, y ante los hechos de esas ventas millonarias, cedían a un pánico irresistible comentando: "Nos vamos a tener que dedicar a hacer Picassos"

El 2 de agosto de 1914 estalla la tan temida guerra. El mismo día acompañaba Pablo a Derain y a Braque a la estación de Avignon, donde se incorporaba al ejército. La muchedumbre, la gente ríe, llora, se abraza, y grita ¡Viva Francia! ¡A Berlín!, agitan las

banderas francesas. Refiriéndose a ellos, confiará melancólicamente Picasso a Kahnweiler, años después: "No volvimos a vernos".

El 11 de mayo de 1915, Braque cae gravemente herido en Carency, en el frente de Artois. Trepanado, irá de hospital en hospital sin recibir, pretende A. Salmon, ni una línea de su amigo Picasso. Claro que los amigos volvieron a verse, 2 años más tarde, pero su amistad ya no fue la misma, tal como el pintor comentaba. El vínculo creativo del que surgió el cubismo se rompió en 1914. Y en diciembre de 1915 fallece Eva, su compañera desde 1912, cerrando una decisiva etapa de la vida artística de Picasso.

Los hermanos Leo y Gertrude Stein riñen, rompen su relación profesional y se reparten la colección adquirida entre los dos, a principios de 1913. Gertrude se queda con las obras de Cézanne y Picasso, y Leo con las obras de Matisse y Renoir. Al iniciarse la guerra Gertrude Stein está en Inglaterra. Casi todos los amigos franceses de Picasso, han sido movilizados y los americanos han abandonado Francia. "La antigua vida había muerto" escribirá Picasso con melancolía (Cabanne, 1982b, p.38).

La relación intensa, desde 1907, entre Georges Braque y Pablo Picasso, había sido el estímulo que inspiró al cubismo y a sus continuas innovaciones. El cubismo fue, sin duda, un trabajo en equipo. Picasso en el inicio de la guerra trabaja mucho menos que antes; ha abandonado los experimentos, la búsqueda que habían marcado los años fecundos. Sin Braque, llamado "el verificador" por muchos investigadores, su yo regulador, más artesano que pretencioso, cuyas aplicaciones táctiles completaban sus especulaciones, parece que Picasso había perdido una parte de su vitalidad creadora.

La vuelta al clasicismo y la adhesión al teatro se explican, en gran parte, por el aislamiento y la soledad sin Braque. Ante los primeros dibujos realistas que realiza en la primavera de 1914, Pablo le confiesa a Kahnweiler: "Bien mirado, esto está mejor que lo de antes, ¿no?". Pero para Kahnweiler, Picasso "No ha abandonado nunca verdaderamente el cubismo, sino que ha hecho ambas cosas paralelamente" (Cabanne, 1982b, p. 53). Y así lo vemos en sus obras de los años posteriores, donde seguimos encontrando instrumentos musicales e instrumentistas con formas, volúmenes y estructuras cubistas.

Ha llegado la hora de encontrar una nueva vida, unos meses más tarde, con el teatro y la unión de la música con la danza, en una visión más global. El primer proyecto en esta nueva etapa: Picasso se encarga, en 1917, de los decorados y el vestuario del ballet "Parade", obra de Jean Cocteau y con música de Erik Satie, producido por Serge de Diaghilev y sus ballets rusos, encabezados por el mítico bailarín Nijinsky. También participará, en 1921, en el estreno del ballet del *Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, en Londres.

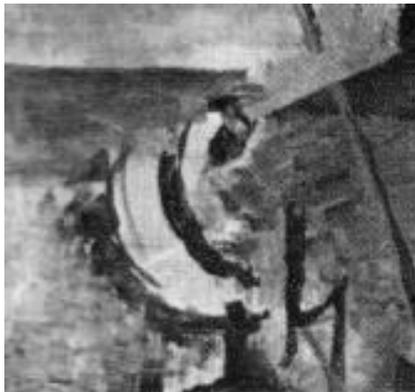
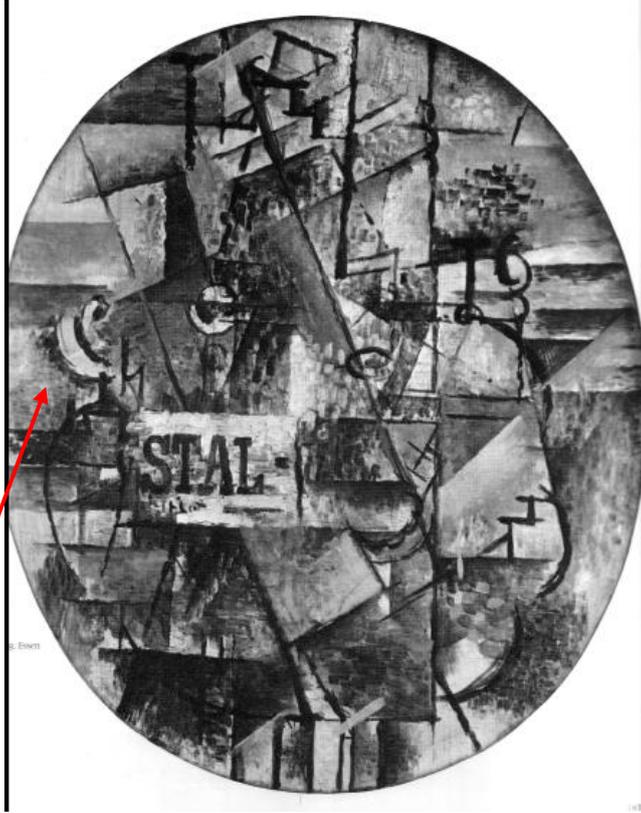
Cocteau sentiría durante toda su vida una intensa admiración por Picasso:

Picasso es más que un prodigio, es un milagro, da vida a todo cuanto toca(...) Picasso y Braque son los grandes machos de la pintura de esta época fabulosa. El cubismo ha sido una encrucijada parecida a la que representa Stravinsky en música (...) Venía de una época femenina cuyo atractivo había que combatir". "Ante la pregunta ¿Qué le aportó a usted la amistad de Picasso?, contestó Cocteau: Una descarga eléctrica. (Cabanne, 1982b, p. 51)

Según Cocteau, la mirada de Picasso "con pies y manos encantadoras, con ojos terribles que taladran interior y exteriormente" (Cabanne, 1982b, p. 50) da vida al cubismo como lenguaje del futuro. Pero se engaña, pues a finales de 1915, el cubismo ya pertenece al pasado, y la nueva etapa se transformará en un estilo más legible, más accesible a la escena internacional.

10. 6. ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL EN LAS OBRAS PICTÓRICAS DEL CUBISMO SINTÉTICO DE G. BRAQUE.

Braque, El Velador Stal, óleo sobre tela, 1912, 73 x 60 cm, Museum Folkwang, Essen N° 132 en catálogo de N. Worms

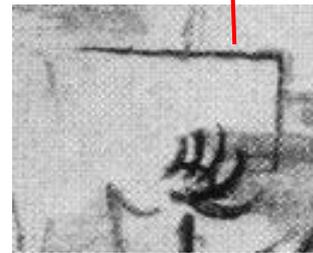
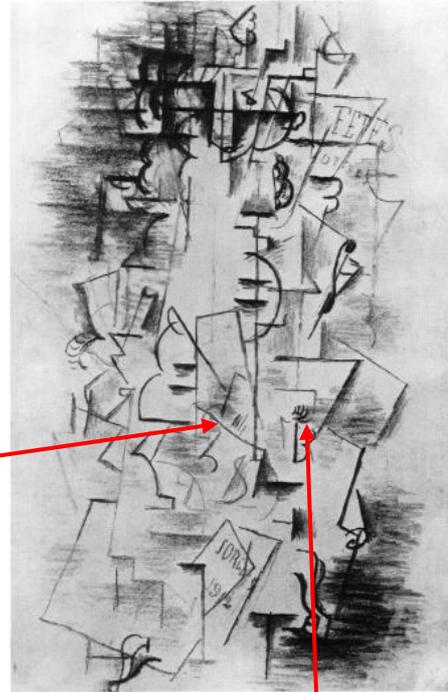


En este velador, encontramos una forma de voluta, indicándonos que seguramente estaría apoyado un violín.

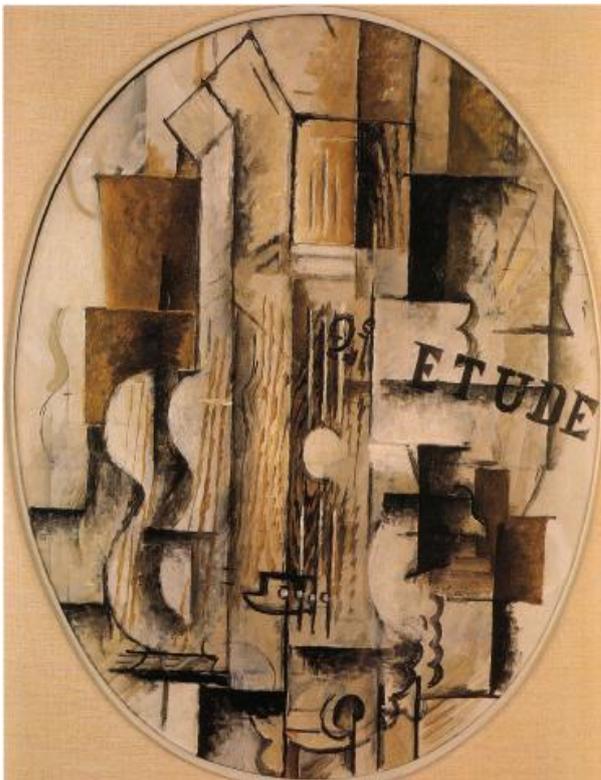
Encontramos en el cuadro una estructura vertical rota por una diagonal de izquierda a derecha, indicando el mástil de un instrumento como la guitarra o el violín.

**Braque, Fiestas, Sorgues 1912,
Lápiz, 34 x 22 cm**

Es el retrato de un guitarrista; el tema del cuadro son las fiestas de Sorgues, y se trata de una referencia a la música popular de la ciudad, escuchada en algún momento de las celebraciones. Encontramos estas líneas de pentagrama, tan frecuentes en sus cuadros.



La mano en el mástil de la guitarra, un nuevo cuadro musical descubierto por sus signos musicales , hasta ahora desconocidos.



**Braque, Etude, 1912/1913,
Óleo sobre tela, 73 x 60 cm,
Carey Walker Foundation,
Nueva York,
n° 93 en M.Carrà (fechado en final
de 1912), n° 183 en
N. Worms fechado en 1913.**



Como hemos dicho anteriormente, con la palabra “9º ETUDE” invoca a la música no como pudiera hacerlo un pintor aficionado a ella, sino que conlleva la clara connotación de un instrumentista, percibida sólo por un músico. Su verdadero significado se entiende gracias a la cantidad de libros de estudios que tiene que trabajar y estudiar cualquier persona que intenta dominar la técnica de un instrumento. Por ello esta palabra, es un ejemplo más de cómo Braque manifiesta en la pintura su visión de músico.

No se limitaban a tratar las palabras que introducían en los lienzos como añadidos ornamentales. Elegían aquellas que guardaban relación con el objeto mental o la entelequia que quieren plasmar en el cuadro; de esta forma contribuían a lograr el realismo de su representación. Braque primero y después Picasso empleaban palabras, letras y figuras como un elemento pictórico activo.



A la izquierda, examinamos cómo se imita el veteado de la madera, para transmitirnos la materialidad del objeto musical. Vemos las cuerdas, el círculo central de la guitarra y el cordal donde se sujetan las cuerdas con sus tensores. Sólo vemos el lado



izquierdo de la caja de la guitarra, pero recalcada, como dando relieve, realzándola con las dos formas curvas. Como queriendo crear un objeto tridimensional en el lienzo.



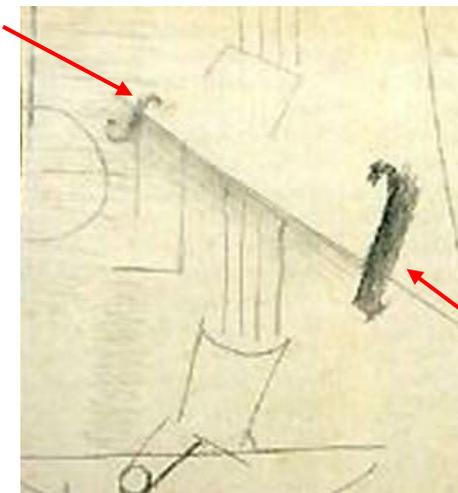
Braque, Violín Bach, 1912, 63 x 48 cm, Carboncillo y papel pegado de falsa madera sobre papel, Schenkung Raoul La Roche, Oeffentliche Kunstsammlung, Basilea n° 165 de N. Worms.

Braque introduce en el lienzo BACH, impensable en Picasso. Con la palabra BACH invoca, con toda su fuerza, el rigor de construcción del compositor alemán. Una semblanza a la estructura pictórica desde la arquitectura musical de Bach, desde la armonía

densa del contrapunto y la fuga del compositor. Como decía Braque: *Dans leurs tableaux, la lumière s'éparpille, tandis que, pour ma part, au contraire, je cherche à atteindre une densité maximale, je concentre.* “En sus cuadros (hablando de Bonnard), la luz se esparce mientras que por mi parte, al contrario, yo busco alcanzar una densidad máxima, yo concentro”. (Bosseur, 2006, p. 139)

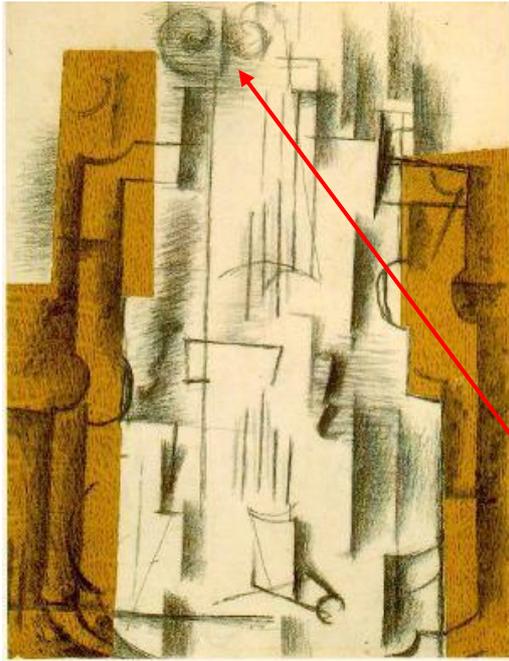


También encontramos los papeles pegados imitando la madera del violín, pero aunque están colocados de forma que no coinciden con las zonas donde ha dibujado el instrumento; pero su sola presencia en el lienzo nos referencia su materialidad.

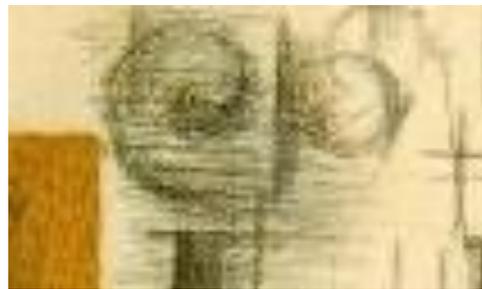


Encontramos también un recurso que utilizarán con frecuencia en el Cubismo Sintético: dibujar las dos eses del violín no sólo con diferente trazo, con diferente estilo, sino que añade un complemento más al diferenciar el tamaño de las mismas, ya que nos aporta la oblicuidad del instrumento. Como si estuviera doblándose, con la efe de la derecha más cerca del espectador y la del fondo más alejada, dándole profundidad

al instrumento. Como si el violín estuviera doblado hacia la izquierda, un intento más de darle tridimensionalidad.



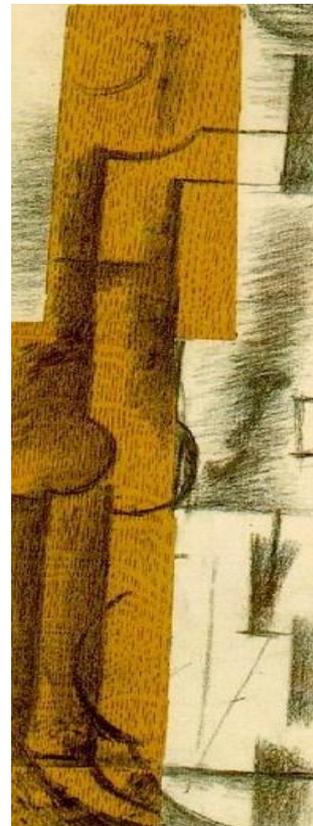
Naturaleza muerta, Violín, 1912 / 1913
62,1 x 47,8 cm, carboncillo y papel pegado
de falsa madera sobre papel
Yale University Art Gallery, New Haven,
Conecticut
Nº 117 en M.Carrà fechado en 1913
Nº 171 en N. Worms.



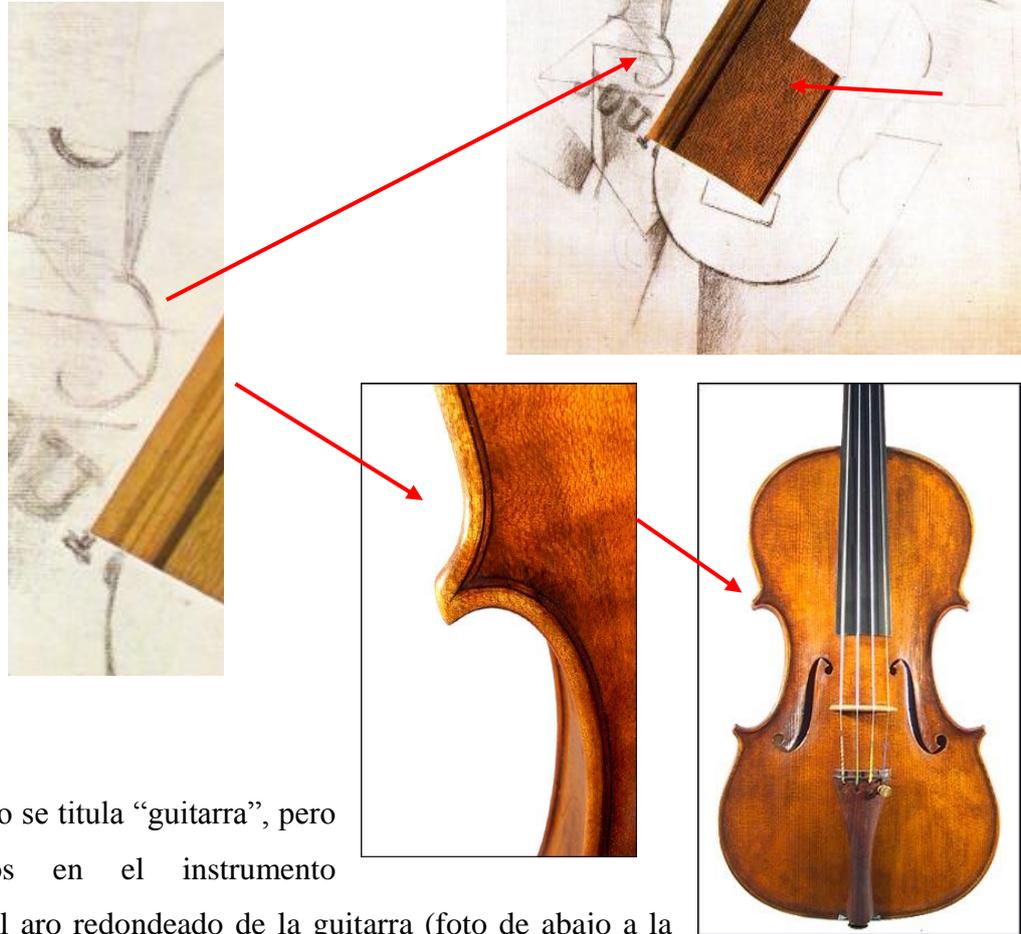
Siguen presentes las formas de caracol; que durante mucho tiempo han permanecido invisibles a los ojos que observaban el

Cubismo Analítico. Y son un testimonio constante de la sensibilidad de Braque hacia este signo del violín, hacia este instrumento. Como vemos no era algo pasajero, algo endeble, era una mirada incansable hacia esta forma, descubierta gracias a esta investigación.

Hemos dejado la fragmentación, la ruptura del c. analítico, para dar paso a la densidad, al ensamblaje de capas, de piezas que encajadas parecen formar una escultura en el lienzo. Por ello, es muy fácil entender estos hallazgos en la pintura, al conocer que las esculturas y ensamblajes de papel fueron anteriores al papier collé e incluso al collage, y éstos son consecuencia de aquellos. Eso parecen transmitirnos los cuadros, quieren componer un objeto, no analizándolo en fragmentos como en el cubismo analítico sino elaborando un armazón más sólido, con menos piezas pero esenciales. Un objeto que sobresale del cuadro otorgándole concentración y corporeidad.

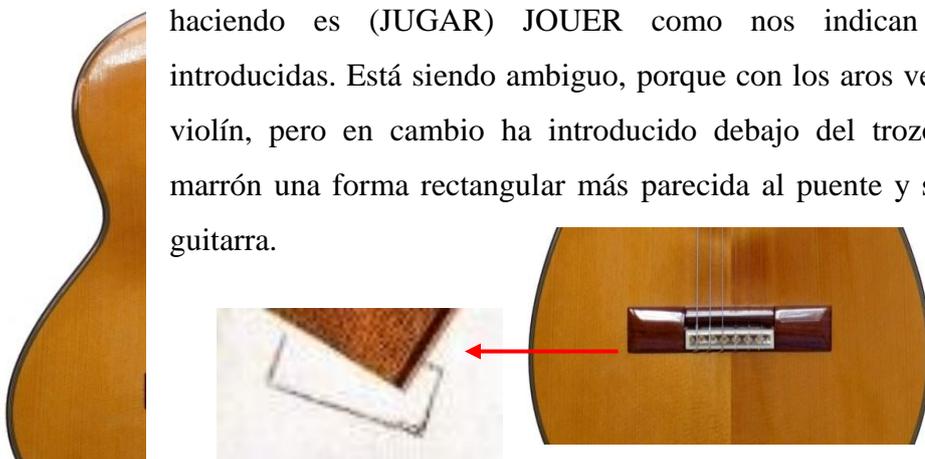


**Braque, *La Guitarra*, 1912, papier collé,
70,2 x 60,7 cm, colección particular,
No aparece en de catálogo de M. Carrà.**

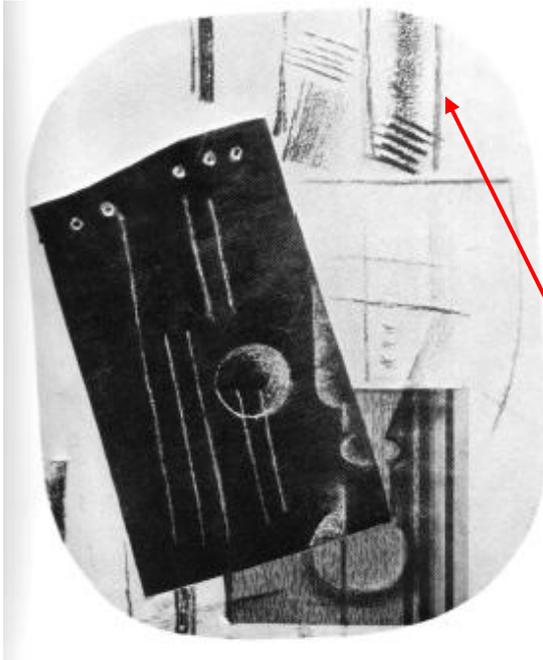


Este cuadro se titula “guitarra”, pero no vemos en el instrumento dibujado el aro redondeado de la guitarra (foto de abajo a la izquierda), sino aros con vértice como tiene el violín, y aquí podemos comparar la diferencia en las fotos de los aros de los dos instrumentos. Pero seguramente lo que está

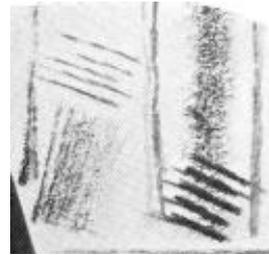
haciendo es (JUGAR) JOUER como nos indican las letras introducidas. Está siendo ambiguo, porque con los aros vemos que es violín, pero en cambio ha introducido debajo del trozo del papel marrón una forma rectangular más parecida al puente y selleta de la guitarra.



10. 6. Análisis de las obras sintéticas de Braque.



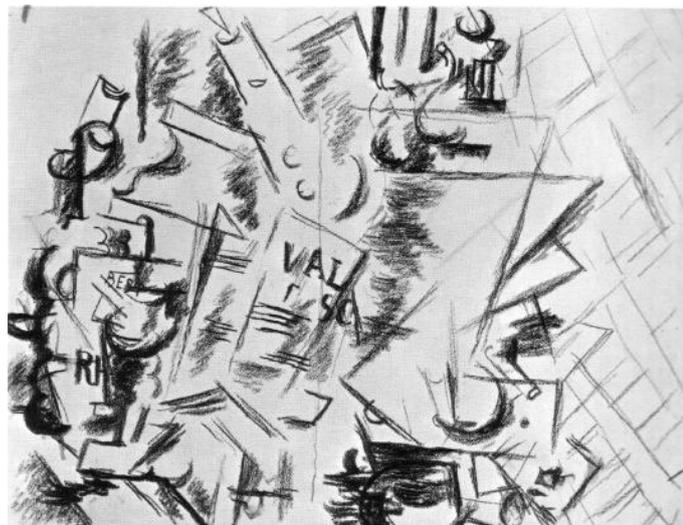
Braque, Vaso y guitarra, 1912,
Ovalado 38 x 30 cm, carboncillo y
papel pegado de falsa madera sobre
cartón. N° 211 en el catálogo de
Nicole Worms, no aparece en
M. Carrà.



Las cinco líneas
del pentagrama
musical.
Con un escudo
rectángulo nos

referencia un instrumento de formas
redondeadas.

Flauta, partitura y botella de
Rhun (VALSE), 1912,
Carboncillo sobre papel Ingres,
48 x 63 cm,
Schenkung Raoul La Roche,
Oeffentliche Kunstsammlung,
Basilea, N° 129 en N. Worms.

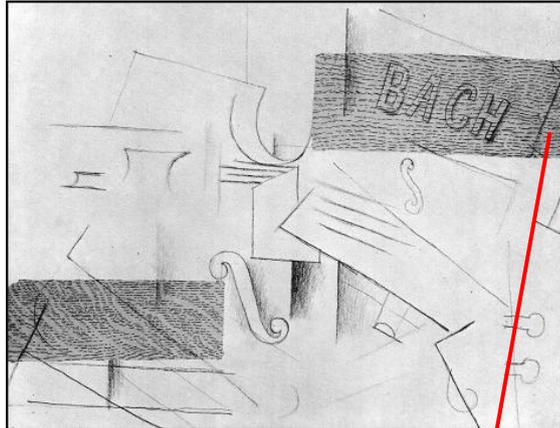


Partitura con la palabra VALSE

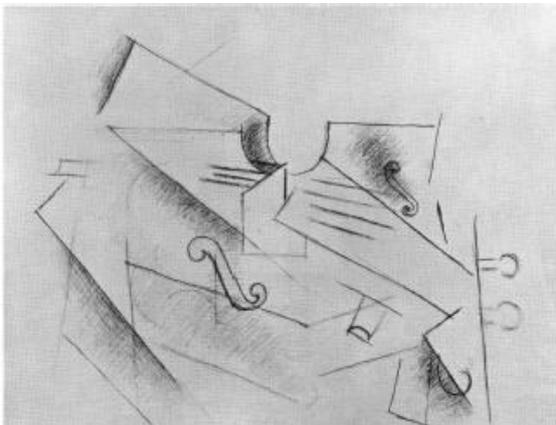
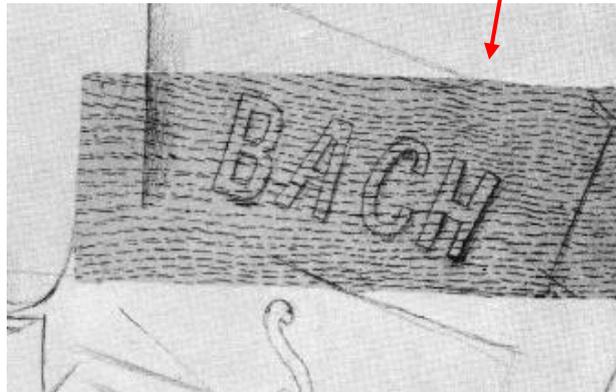
Se trata de una embocadura de Tenora (abajo a la derecha),
no de una flauta, como comprobamos al ver las
embocaduras de la izquierda. Por tanto el título es
inadecuado.



***Violín Bach, 1912/1913,
47 x 62 cm,
Carboncillo y papel pegado de
falsa madera sobre papel Ingres,
Colección particular,
Nº 161 en N. Worms,
Según W. Rubin, otoño de
1912 en Sorgues.***



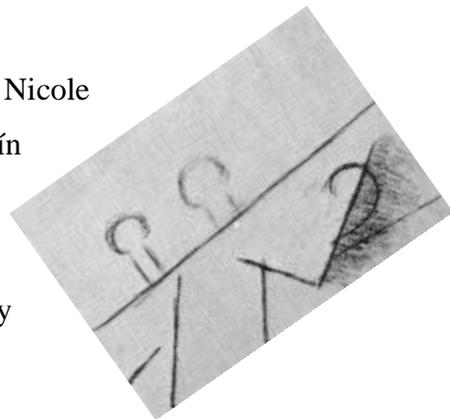
Las bandas de papel imitándola
madera con el nombre de
su compositor favorito.



***Braque, Violín, otoño de 1912, lápiz,
48 x 62 cm, colección Katz, Milwaukee,
Nº 160 N. Worms.***

Representada de forma horizontal en el catálogo de Nicole
Worms, parece como un borrador o ensayo del violín
BACH anterior.

La cabeza se ve claramente con dos clavijas
del violín. Al igual que las cuerdas, el puente y
las efes del mismo.

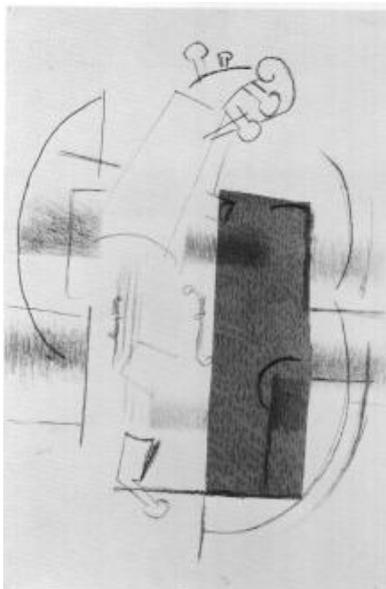
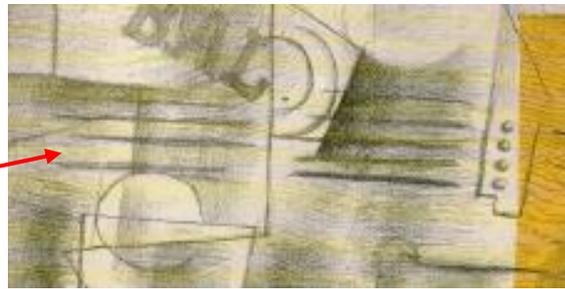


**Braque, Bal, (Sorgues, otoño de 1912
en W. Rubin), papier collé,
47,5 x 61,6 cm
Colección particular
Schenkung Raoul La Roche,
Oeffentliche Kunstsammlung, Basel.**



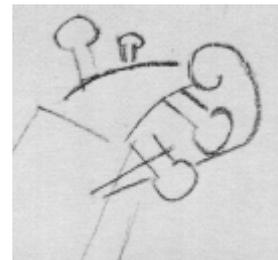
La presencia y tributo al compositor J.S.Bach.

La roseta central de la guitarra,
vemos cuatro o cinco cuerdas
de la guitarra. También la palabra
BAL (Balade) un tiempo de baile.

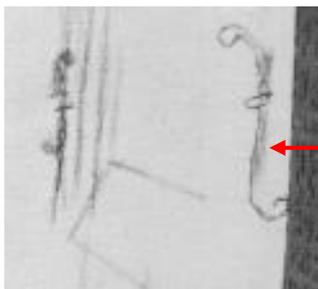
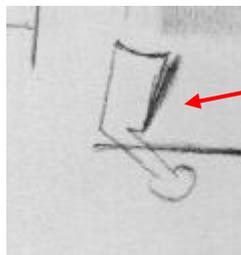


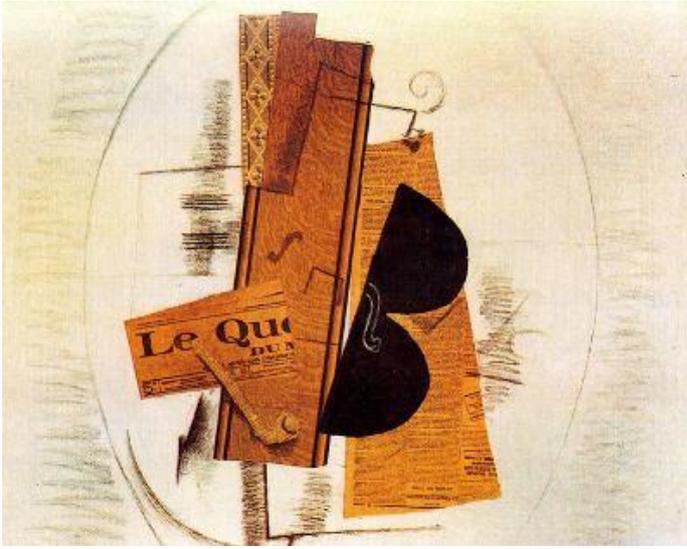
**Braque, Violín 1912//1913,
48 x 31 cm, carboncillo y papel pegado de falsa
madera sobre papel, colección particular,
nº 168 en Nicole Worms de Romily.**

La cabeza del violín hacia
atrás como las palas del
cubismo temprano.



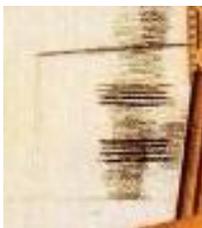
El cordal con el botón,
la pieza inferior, vista de forma
clara. Y la oblicuidad de las eses
que nos revelan el violín desde
una perspectiva como si tuviéramos el lienzo en vertical,
doblado hacia la izquierda., y el lado derecho del violín
saliera, hacia el exterior del lienzo.





Braque, Le Quotidien, 1912/ 1913, 72 x 104 cm, Lápiz, carboncillo, papel pegado de falsa madera y periódico sobre papel, Museo Nacional de Arte Moderno, París, N° 96 en M. Carrà, n° 196 en N.Worms (con medidas 74 x 116 cm).

La forma de caracol, representando de forma aislada la cabeza del violín, con un sencillo y escueto trazo. Anteriormente hemos visto en otros cuadros una representación más detallada, incluso con las clavijas. Pero Braque está conectado interiormente con el violín, y trabaja con cualquiera de las variadas formas en las que lo ha plasmado a lo largo del cubismo.

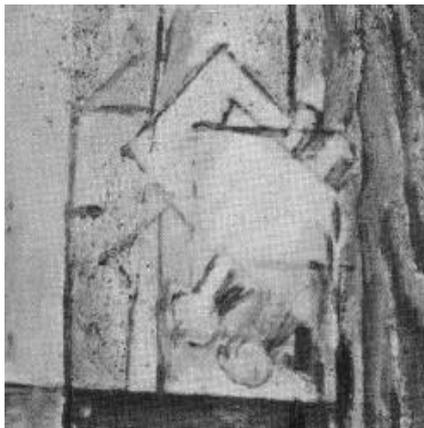
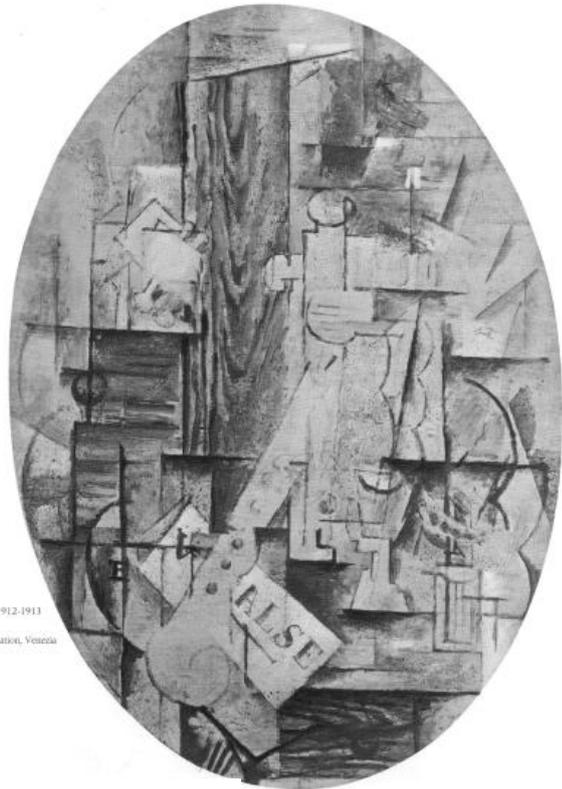


Su querida partitura, su sello, su identidad.

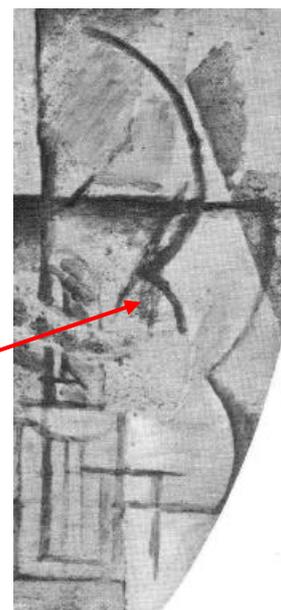
En este cuadro contemplamos de forma clara que es un violín por la forma de caracol, por las efes y por el puente, pero sólo pinta un lado de la caja del violín con un trozo de papel negro, y además con los aros como si fuera una guitarra, sin punta. Igual este juego de pintar dos instrumentos en uno simbolizaba la unión e intercambio creativo entre los dos pintores a través de sus instrumentos, la guitarra como Picasso y el violín como Braque. Este es el entretenimiento o la ambigüedad que también experimentaban con estos papiers collés. Porque sus talleres eran auténticos laboratorios de expresión artística.



Braque, Clarinete, Valse, 1912/1913,
Óleo sobre tela,
92 x 65 cm, The Peggy Guggenheim
Foundation, Venezia
n° 157 en catálogo de N. Worms,
n° 88 de M. Carrà.



Es muy probable que en este cuadro no se trate de un clarinete como hemos comprobado en otros cuadros, pero aquí no podemos ver la embocadura tan clara como en otros cuadros. Pero en este cuadro encontramos otro instrumento, como nos lo indica la foto de arriba a la izquierda con un cabezal de un instrumento de cuerda con forma cuadrada y cuatro clavijas, y unas formas de aros redondeadas que se asemejan a las formas de papel negro del cuadro anterior. Se trataría de un bodegón con varios instrumentos. Y la partitura con la palabra VALSE, que introduce en otros cuadros.



Braque, *El violín*, 1912/1913
Óleo sobre tela,
81 x 60 cm, Württembergische
Staatgalerie, Stuttgart,
n° 201 en el catálogo de Nicole Worms
N° 106 en M. Carrà.



Las clavijas del violín que en este periodo del cubismo sintético están frecuentemente pintadas.



Y la partitura presente.



El dinamismo en este periodo en lugar de fragmentar y dividir en partes pequeñas cada motivo, lo encontramos en una perspectiva tridimensional, como la que practican los dos pintores en sus experimentos de las esculturas de papel. Distintos tamaños de efes, distintas capas de materiales o de líneas superpuestas que dan profundidad o alejamiento en algunas partes del instrumento.



Braque, Violín, Petit Oiseau, 1912/1913,
Oleo, lápiz y carboncillo sobre tela,
71 x 51 cm, Colección particular,
Nueva York, N° 175 en N. Worms, N° 112 en
M. Carrà con los únicos datos de 1913.

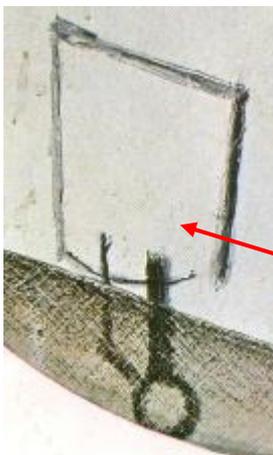
En este cuadro no hay papeles pegados, el rectángulo que imita la madera es una técnica que utilizaron en sus cuadros antes del *papier collé*. Antes de introducir papeles que imitaban la madera, ellos la copiaban con la pintura. Esta técnica fue introducida por Braque, que conocía las técnicas de la pintura decorativa del

falso mármol, falsa madera, etc. Aprendidas de su padre, pintor-decorador, y por su práctica y aprendizaje de joven, en 1899 en la empresa de decoración mural Roney de Le Havre, y en 1900 en París donde perfecciona sus habilidades en decoración con el amigo de su padre Labarthe.

La primera partitura en los cuadros de Braque que podríamos definir como “real”, la encontramos en este cuadro. Escribe él mismo un fragmento de música, con el compás de 3/4, con blancas y negras, y dos alteraciones (sostenidos) en la armadura. Correctamente escrita. Esto tiene lugar después, o al mismo tiempo, que la serie de varios cuadros de Picasso que introduce partituras auténticas, editadas, en el otoño de 1912. En este caso Braque no ha querido pegar un fragmento de una pieza de otro autor, sino que él mismo ha escrito en pentagrama y con figuras musicales, una melodía popular *Petit Oiseau* (pequeño pájaro) de su propia mano. Por lo tanto sí se podría considerarse un *collage* ya que incorpora un elemento exterior, “real”, ya elaborado con una connotación especial y concreta: la música.



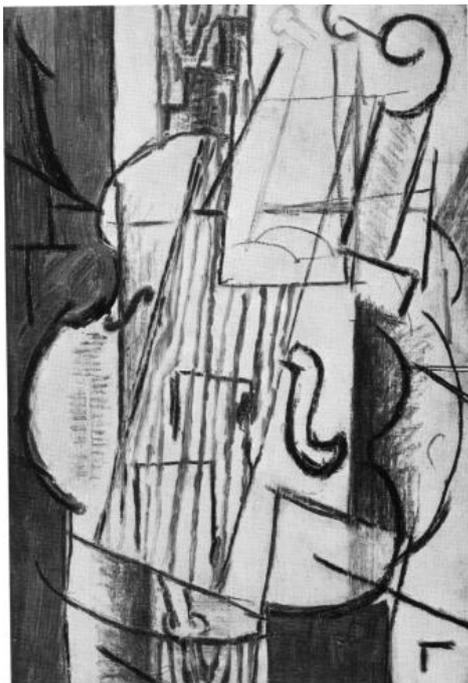
Braque, Violín, 1913,
35 x 27 cm, óleo, carboncillo, lápiz, y
papel pegado sobre papel,
Museo de Arte Filadelfia,
The Louise and Walter Arensberg
Collection,
Nº 217 en N.Worms,
Nº 104 en M. Carrà con el título de
Guitarra. Como comprobamos al ver las



distintas partes
del instrumento
no se trata de una
guitarra como la titula M.Carrà, sino de un violín.

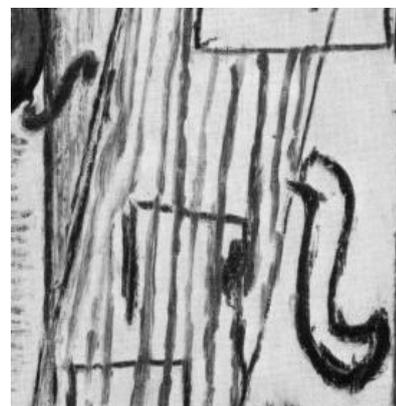
El cordal

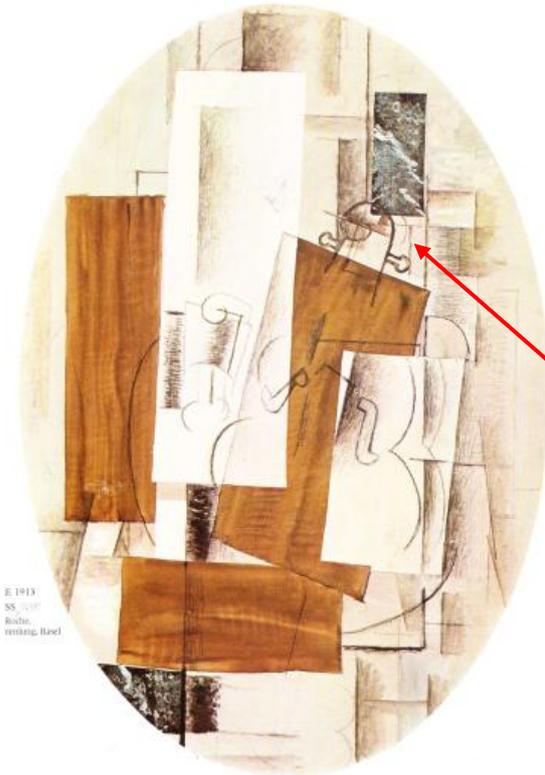
La sencilla forma de
caracol de la cabeza
del violín



Braque, El violín, 1913, óleo y carboncillo
sobre lienzo, 35 x 24 cm, última referencia en
la Galería Schmela, Düsseldorf,
nº 186 en Nicole Worms de Romily.

La imitación
de la madera,
sus vetas
atravesan el
violín, como
clara alusión a
su apariencia y
materialidad.



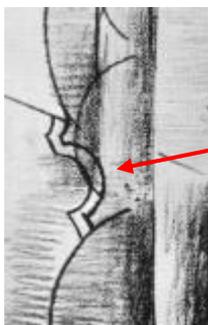


E 1913
55. 100
Busto,
reting, Basel

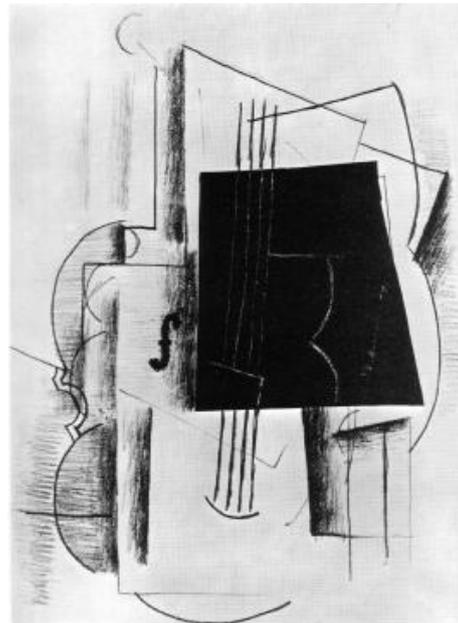
**Braque, Violín y vaso, 1913,
Ovalado 116 x 81 cm,
Óleo, carboncillo y papel pegado sobre
lienzo, Schenkung Raoul La Roche,
Oeffentliche Kunstsammlung, Basilea,
nº 188 en Nicole Worms,
nº 125 en M. Carrà.**



**Braque, Violín, 1913,
62 x 46 cm, carboncillo, lápiz y papel pegado
sobre papel,
Museo de Arte Moderno de Filadelfia,
The Louise and Walter Arensberg
Collection, nº 205 en Nicole Worms
nº 113 en M. Carrà.**

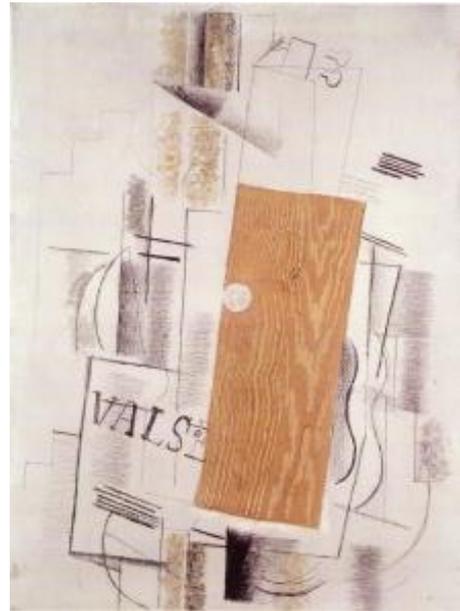


Las puntas de los aros del
violín remarcadas con el
fileteado real de
marquetería que posee el
instrumento, de una forma que
no habíamos visto antes.



Exagera los vértices de la izquierda para contrastarlos con el lado derecho del instrumento, en el que los aros son redondeados como la guitarra, al igual que en el fragmento oscuro de papel, que así los esboza con el lápiz. No es la primera vez que encontramos esta dualidad de aros en un instrumento. Experimentar, ambigüedad, jugar...

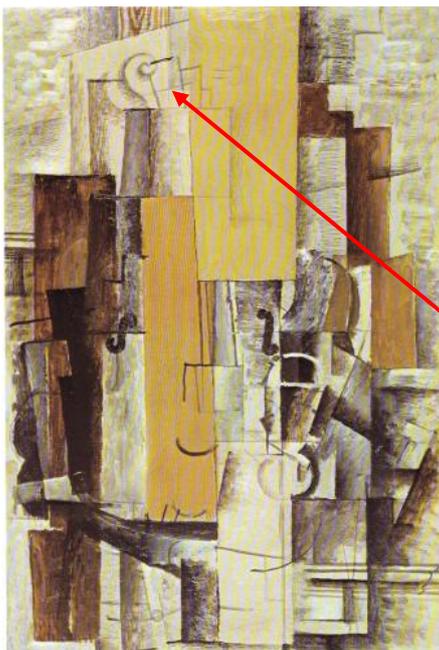
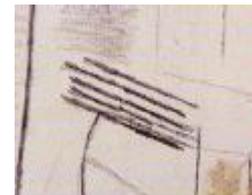
Braque, Guitarra Valse, 1913,
71 x 55,2 cm, óleo y carboncillo sobre lienzo,
colección particular, Roma,
Nº 174 en N. Worms,
Nº 110 en M. Carrà titulada Violín.



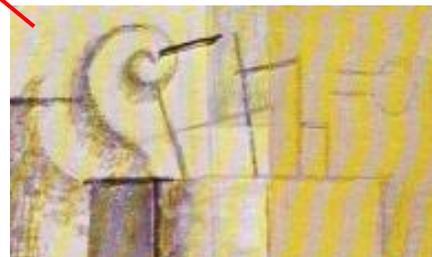
Con la simplificación característica de los instrumentos de este periodo, vemos que se trata de una guitarra gracias a la roseta central de la guitarra, contrastada y diferenciada en el fragmento de imitación a la madera, y los aros redondeados,

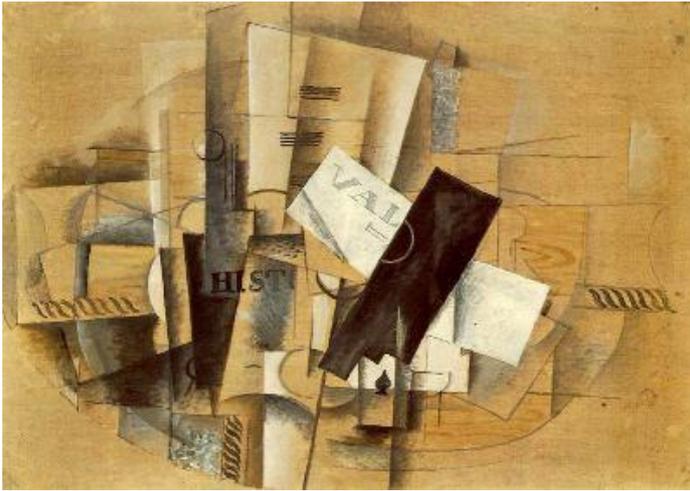


Es de las pocas ocasiones que refiriéndose a la partitura dibujan exactamente las cinco líneas del pentagrama, ya que suelen dibujar cuatro.



Braque, Violín y Vaso, 1913,
81 x 60 cm,
Óleo, carboncillo y lápiz sobre lienzo,
Museo de Arte Moderno de Nueva York
nº 172 en Nicole Worms,
no aparece en M. Carrà





Braque, *La Mesa del músico o Velador*, 1913,
65 x 92 cm, óleo y
carboncillo sobre lienzo,
Schenkung Raoul
La Roche, Oeffentliche
Kunstsammlung, Basilea,
nº 173 en N. Worms,
nº 102 en M. Carrà.

La partitura y la palabra *Valse* que significa un aire de danza, un elegante baile musical a ritmo lento, originario de Austria, caracterizada por el compás de 3/4. Parece que alguna pieza que él interpretaba y con la que se identificaba sería un vals.

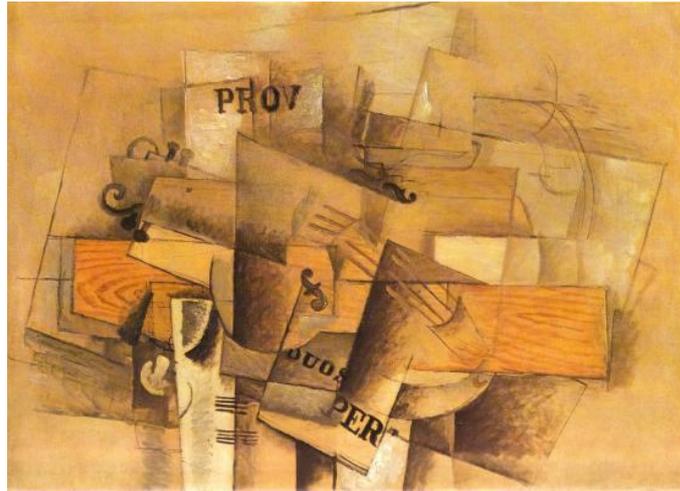


Como hemos visto en el cuadro de la página anterior, con un simple círculo, una forma geométrica, sumergidos ya en su mundo, en su lenguaje conceptual, ya no hacen falta más instrucciones, entendemos que nos habla de la guitarra.

A pesar de formas tan austeras y al mismo tiempo tan elaboradas intelectualmente, desciframos “su lenguaje de símbolos”.

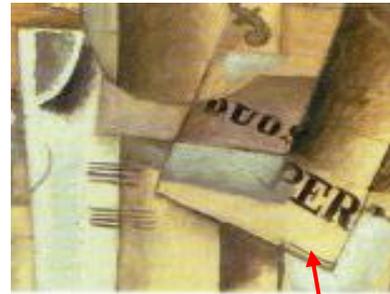
En el Cubismo Sintético elaboraban ensamblajes, esculturas de papel (a las que Picasso llamaba piezas de aeroplanos), recortaban trozos de papel y cartón, y con ellos hacían patrones de objetos (guitarras, violines) que posteriormente pintaban. Añadidos perfectamente controlados, siguiendo un símil musical serían como las estructuras de la fuga o el contrapunto. Superposiciones que experimentaban con papeles pero que después fueron capaces de trasladar al óleo, y transmitir esa compleja y densa arquitectura en una superficie bidimensional como comprobamos en este cuadro.

Braque, Violín y vaso,
1913/1914,
65 x 92 cm, Óleo y
carbocillo sobre lienzo,
Colección privada,
Nº 202 en Nicole Worms,
Nº 139 en M. Carrà



Encontramos luces, sombras, color, densidad y relieve. La cabeza del violín, sigue representada con la forma de caracol y la partitura indicada con las letras “Duos per” (dúos por) o en el siguiente cuadro “Duo pour” (dúo para). Seguramente estaba

interpretando o preparando unos dúos con otro instrumento, o simbolizaban con su lenguaje, el duetto



que bailaban los dos pintores durante el cubismo. Cada instrumento tiene su característica pero deben acoplarse para interpretar una armonía perfecta.



Braque, Violín, 1913/1914

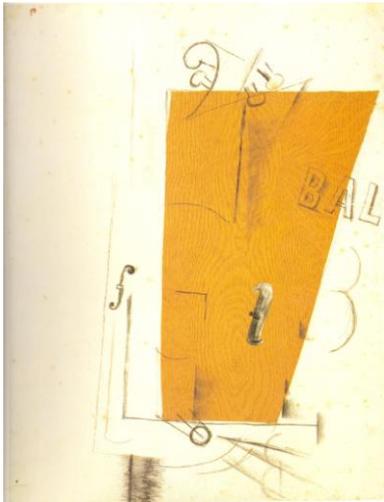
Óleo, carbocillo y
papel pegado sobre
lienzo, Ovalado,
92 x 65 cm, Museo
de Arte Moderno,
Nueva York, Nº
181 en N. Worms,
Nº 129 en M. Carrà.



Ya no sólo utilizan papeles que nos recuerdan a la madera sino que utilizan otros materiales, o estampados que nos indicarían otras realidades del entorno.

Braque comprendió: *Hasta qué punto el color guarda relación con la sustancia...de ahí que me encantase el carácter material que podía dar a mis cuadros mediante la introducción de tan extraños elementos* (Cooper, 1984, p. 67)

Esta afirmación es una prueba de las intenciones de su búsqueda de la esencia que animaban a Braque y Picasso, en el proceso de creación del cubismo. No son casualidad tantas referencias musicales, por lo que su realidad era cercana a la música.

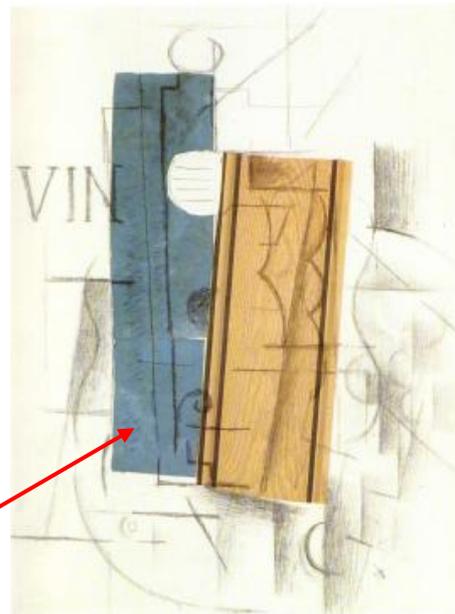


***Braque, Naturaleza muerta con violín,
Aparece en 1912 en Zurcher (1988)
En 1912/1913 en N. Worms, 62 x 48 cm, carboncillo
y papel pegado falsa madera sobre papel, Schenkung
Raoul La Roche,
Oeffentliche Kunstsammlung, Basilea,
El N° 167 en Nicole Worms, no aparece en
M. Carrà.***

***Braque, Bodegón con guitarra, carboncillo,
papel pegado y mina de plomo sobre papel
encolado sobre tabla.***

***París, diciembre de 1912, con 63,5 x 48,3
cm. en W. Rubin (1991).***

***En 1913, con 56 x 44 cm, en N.Worms con
n° 192. En 1912/1913, con 58 x 43 cm,
en M.Carrà con n° 100, Museo de Arte de
Filadelfia. Colección Louise y Walter
Arensberg.***





Braque, Violín y periódico (Formas musicales), París, invierno de 1912/1913 en W. Rubin, Fechado en 1913 (B. Zurcher, N. Worms (nº 190) y M. Carrà (Nº 111), Óleo, carboncillo y lápiz sobre tela, 92 x 60 cm, Museo de Arte de Filadelfia, colección Louise y Waler Arensberg.

La sencilla forma de caracol, que con tanta frecuencia aparece en este periodo del cubismo, la encontramos con el mismo diseño y grafía como la descubrimos, por primera vez, en el cubismo analítico.



Este cuadro nos confirma que estamos en lo cierto, que las anteriores formas de caracol descubiertas en tantos cuadros del periodo más hermético del cubismo analítico, aluden a la cabeza del violín.



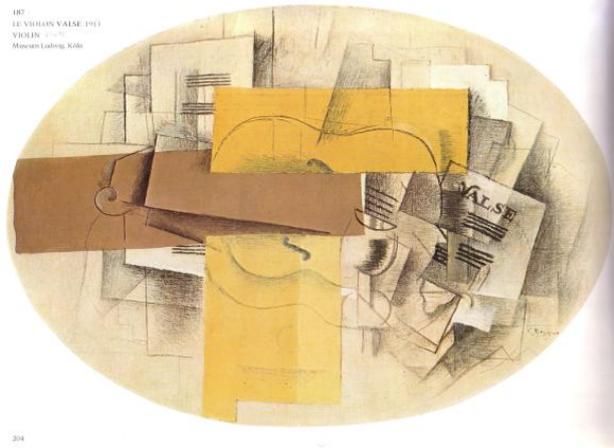
Encontramos un claro contraste conceptual en la descripción del cuerpo del violín: el lado izquierdo, como en una caricatura, subtrae los rasgos principales y característicos, con la efe como imitando el negativo de una foto y en la

derecha un violín figurativo, tradicional, pintado al óleo imitando la madera de forma realista. Sus habilidades no tienen límites.



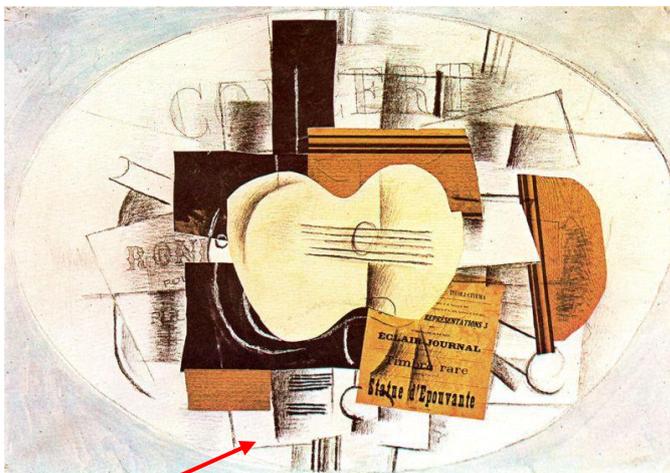
10. 6. Análisis de las obras sintéticas de Braque.

Braque, Violín Valse, 1913,
65 x 92 cm, óleo y carboncillo sobre
lienzo, Museo Ludwig, Köln,
n° 187 en Nicole Worms de Romily,
N° 109 en M. Carrà.



Con la palabra
VALSE, tan
estimada por
Braque.

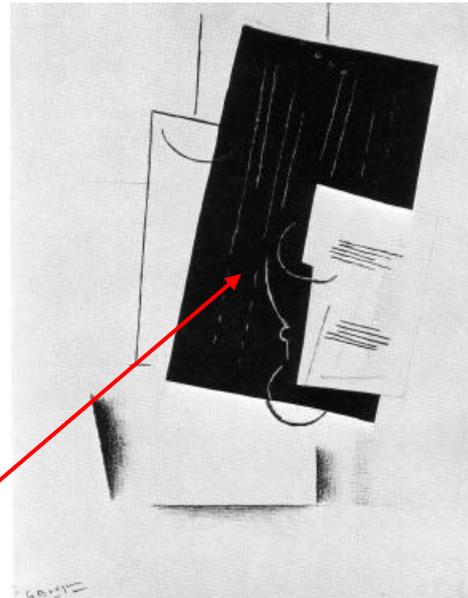
En la evolución de sus experimentos, han llegado a este punto donde no consideran importante, representar fielmente la forma de los aros de cada instrumento, por ello vemos un violín (arriba) y una guitarra (abajo) con los mismos aros redondeados. Sólo los diferencia la presencia de las eses o la voluta en el violín, o de la roseta central en la guitarra.



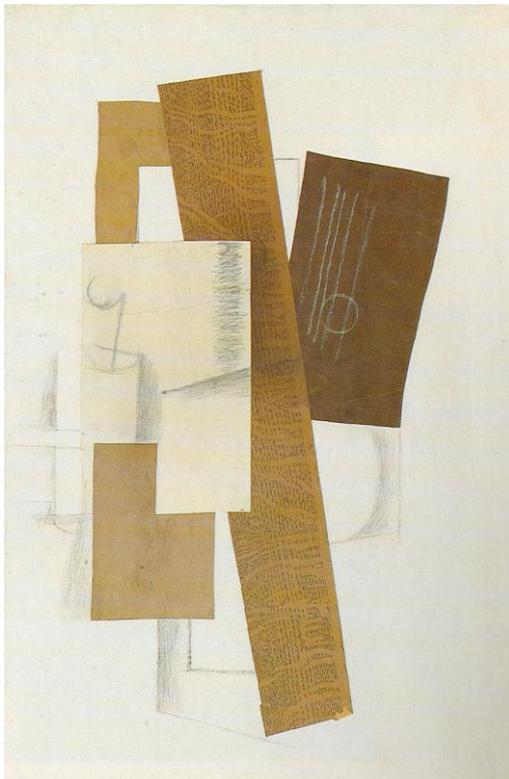
Braque, Guitarra,
Statue d'epouvante, 1913,
73 x 100 cm, carboncillo,
gouache, papel pegado
imitando falsa madera sobre
lienzo. N° 189 en N. Worms,
n° 108 en M. Carrà.

La partitura y nos encontramos con las palabras CONCERT, RONDÓ POUR...

***Braque, Vaso, botella y guitarra, 1913,
62 x 48 cm, carboncillo, lápiz y papel
pegado sobre papel,
Yale University Art Gallery,
Nº 210 en Nicole Worms-***



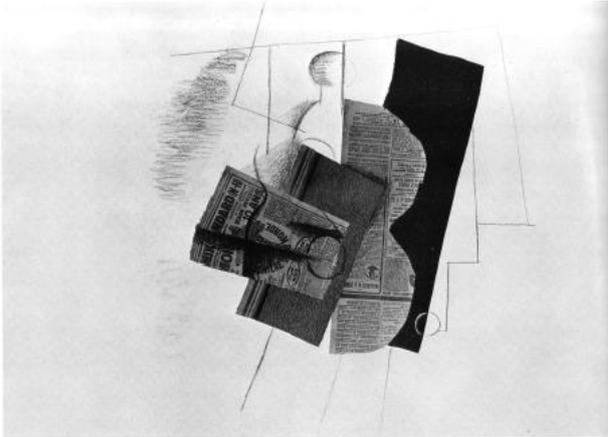
Sin ninguna forma, sin aros, no se necesitan para que al introducir líneas verticales como cuerdas, y hacer coincidir la forma circular de la roseta de la guitarra con el vaso, ya sepamos que se trate de la guitarra. Están tan familiarizados con estos objetos que ni su subconsciente, ni el nuestro ante el cuadro si conocemos sus símbolos, no requiere de más elementos de lenguaje para que seamos capaces de identificar el instrumento.



***Braque, Guitarra y botella, 1913,
100 x 65 cm, Óleo, lápiz y papel pegado
de falsa madera sobre lienzo,
Museo de Arte Moderno, Nueva York,
nº 203 en Nicole Worms,
fecha en 1913-14 con el nº 124
en M. Carrà.***

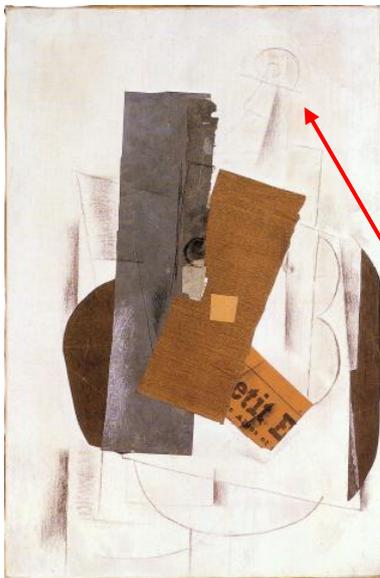
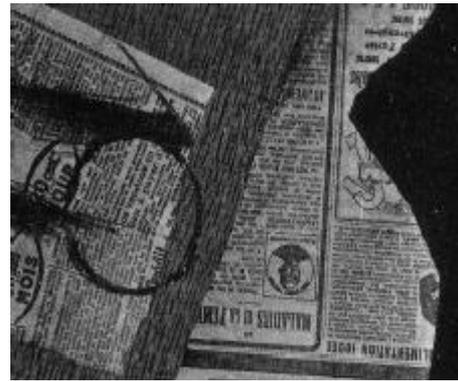


El mismo símbolo de la guitarra que hemos visto en el cuadro anterior, un papel pegado rectangular que nos referencia al material del instrumento (ya sin referencias al veteado de la madera), sin formas, con líneas verticales y el círculo.



Braque, Botella y Vaso, 1913,
72 x 101 cm, carboncillo, papel
pegado falsa madera y periódico
sobre papel,
Paradero desconocido,
Nº 206 en Nicole Worms.

Está presente una GUITARRA, no incluida en el título. Con la inclusión del papel pegado imitando falsa madera, la forma circular del dibujo de la roseta central y los aros redondeados no en papel de madera, sino en periódico que tiene un color amarillento-marrón, todo ello nos habla de la guitarra, por tanto debería ser otro el título.



Braque, Guitarra Le Petit Éclair, 1913,
92 x 60 cm, carboncillo, lápiz, papel pegado y
periódico sobre lienzo, Donación Masurel, Museo de
Arte Moderno del Norte, Villeneuve-d'Ascq,
Nº 200 en N. Worms, Nº 101 en M. Carrà.



Si analizamos detenidamente esta forma en lápiz, en la parte superior derecha del cuadro, podemos comprobar que se trata de “la forma de caracol”. Hemos visto anteriormente que plasmaban el violín también con aros redondeados, por tanto ese rasgo no es determinante para definirlo como guitarra. Pero lo que sí es realmente decisivo, es la voluta descubierta, entonces o no se trata de una guitarra, o además está presente un violín por lo que el título es incompleto.

Braque, Violín y clarinete, 1913,
55 x 43 cm, óleo sobre tela,
Galeria Národní, Praga,
Nº 180 en N. Worms,
Nº 105 en M. Carrà.



Es capaz de efectuar la concepción de materialidad y apariencia conseguida con las innovadoras técnicas del cubismo sintético, pero con cualquier otra técnica.

Con el óleo consigue la misma superposición que con el *papier collé* y el *collage*.

Capas de elementos: varios instrumentos, partituras, libros, carteles, maderas, frisos y papeles pegados imitando elementos de decoración.



Tenora



Clarinete



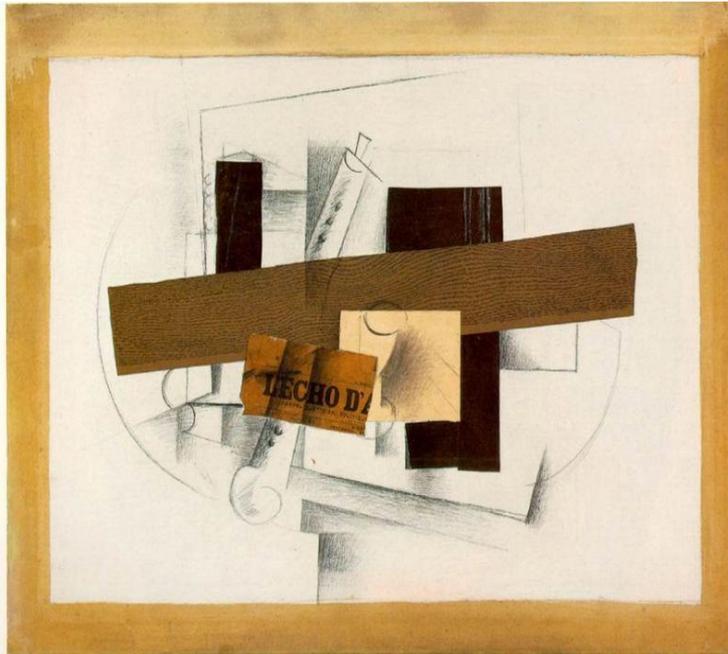
Fragmento de *El Clarinete* (página siguiente)

Como ya hemos visto en otros cuadros, el título de clarinete no es correcto, al comprobar la embocadura de la tenora y la del clarinete vemos que es diferente.



Siempre presente la música
con la partitura, y
BACH su compositor preferido.

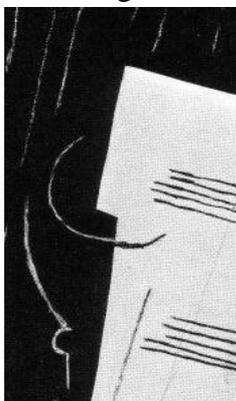




**Braque, *El clarinete*,
1913, 120 x 95 cm,
Óleo, carboncillo, lápiz y
papel pegado de falsa
madera y periódico sobre
lienzo,
Museo de Arte Moderno,
Nueva York, Nelson
D. Rockefeller Bequest,
Nº 204 en N. Worms,
Nº 120 en M. Carrà.**

Las letras de imprenta y

papeles, materiales tomados directamente del mundo exterior, son introducidos en el cuadro como elementos artísticos pero sin perder su connotación original. El papel imitando la madera o de cualquier otra clase, sin descartar las más usuales como la hoja de periódico o la etiqueta de botella, de cigarrillos...podían convertirse en una materia privilegiada, e incluso bastar por sí solo como vehículo del arte, al igual que un cuadro al óleo. En este cuadro, al familiarizarnos con las representaciones anteriores (en los cuadros de abajo), tenemos la guitarra con una forma rectangular, como en *Vaso, botella y guitarra*, donde hace coincidir el círculo de la roseta central de la guitarra con la forma circular del vaso, por tanto en este cuadro de arriba, nos encontraríamos no sólo con un clarinete sino también con una guitarra.



Vaso, botella y guitarra, 1913 (página 354)



←
Guitarra
Valse, 1913
(Página 348)

*La Mesa
del músico o Velador*,
1913 (Página 349)



Braque, Guitarra

Stal, 1913, ovalado,

24 x 35 cm, óleo,

carboncillo, lápiz y

papel pegado sobre

lienzo,

Don Marius de Zaya,

Museo de Grenoble,

n° 214 en Nicole

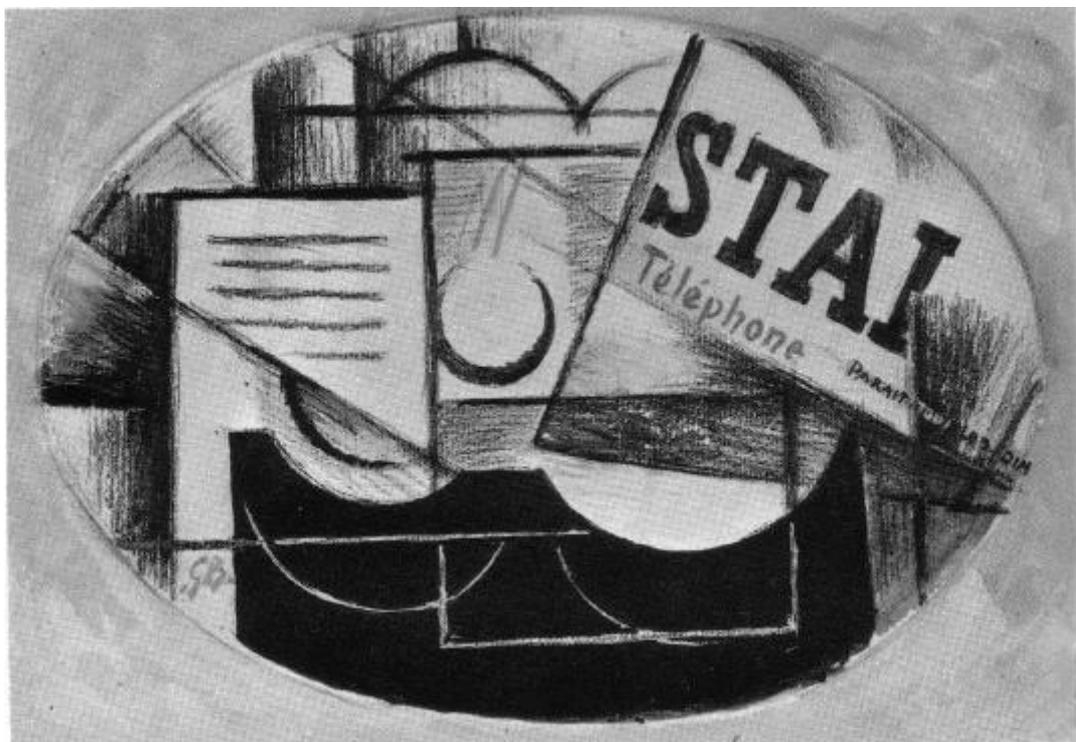
Worms, n° 97 en

M. Carrà.



Los dos cuadros son

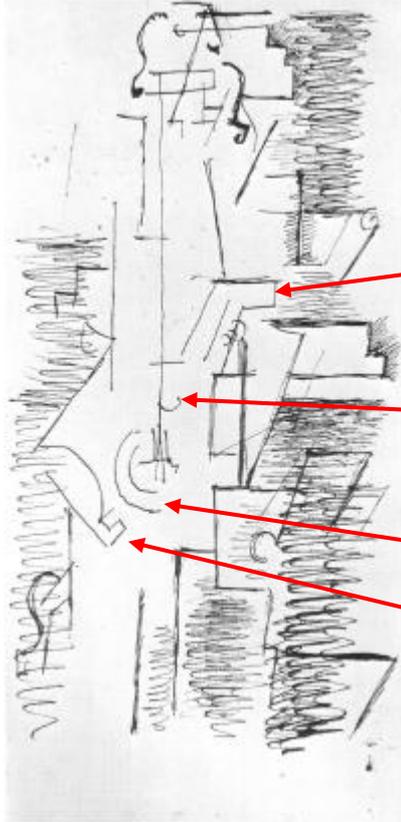
diferentes aunque tengan el mismo motivo; lo que los diferencia es el tamaño y los materiales utilizados. Vemos la partitura dibujada con las líneas horizontales y la palabra STAL, que querría indicar (PO) STAL, representando los nuevos avances en comunicaciones como el teléfono a principios del siglo XX.



Braque, Guitarra y periódico Stal, 1913, 28 x 42 cm,

Gouache, carboncillo, lápiz sobre papel,

Colección particular, USA.



**Braque, *El músico*, 1913,
24 x 11 cm, Tinta,
pg. 52, en *Nicole Worms de Romily***

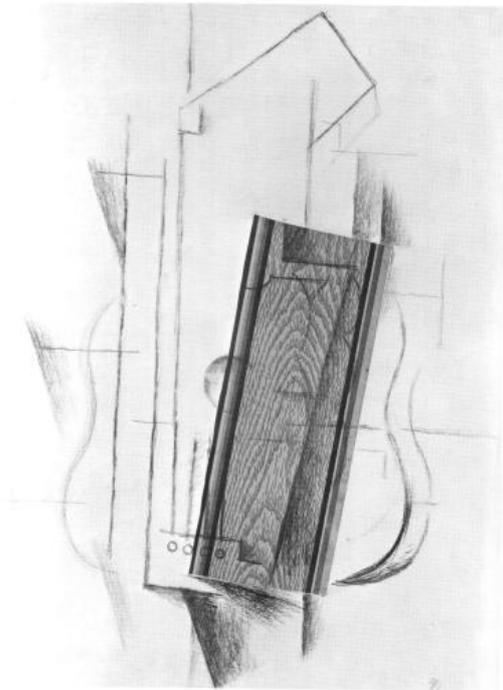
El mango estilizado del instrumento,
parece una guitarra.

La forma circular de la roseta de la
guitarra.

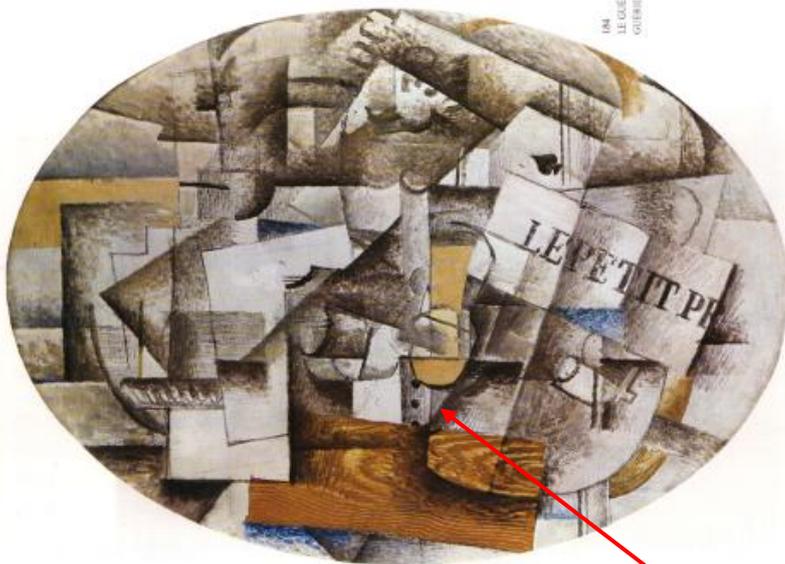
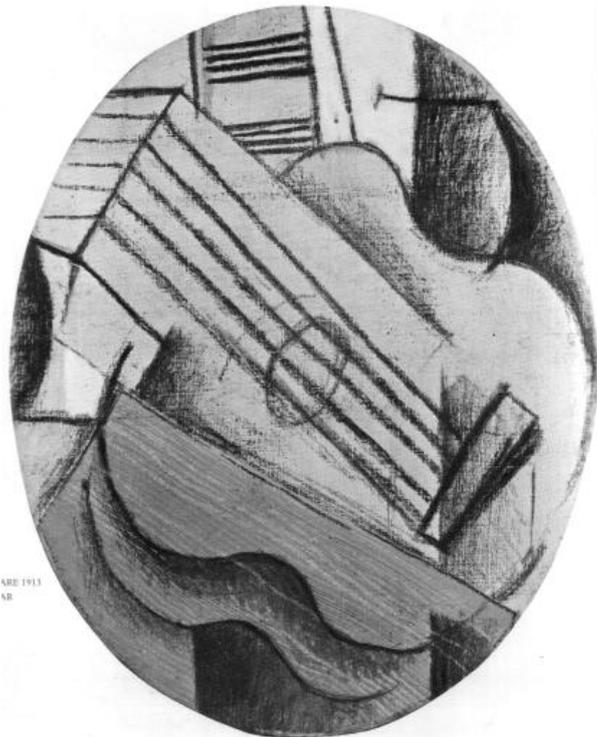
Formas redondeadas de la guitarra.

Los brazos del instrumentista,
simplificados con unas formas sólidas,
que nos recuerdan las que hemos
contemplado en el cubismo analítico.

**Braque, *Guitarra*, 1913,
62 x 48 cm, carboncillo y papel pegado
falsa madera sobre papel,
Colección particular,
nº 170 en *Nicole Worms*,
No aparece en el catálogo de M. Carrà.**



**Braque, Guitarra, 1913,
Ovalado, 31 x 25 cm,
Óleo sobre tela,
nº 185 en Nicole Worms.**



**Braque, El velador Le Petit Provençal, 1913,
Ovalado, 73 x 54 cm, óleo sobre tela,
nº 184 en Nicole Worms, no aparece en M. Carrà.**

En este velador de tantas superposiciones, que parecen papeles superpuestos, aunque está realizado todo en óleo. Encontramos un instrumento de viento, con sus orificios característicos.



Al conseguir separar el color de la forma como elementos de la pintura, los dos pintores orientaron la luz a su gusto sin temor a modificaciones formales. Así utilizaban la luz y sus sombras para diferenciar entre los planos, y situar los volúmenes en el espacio. Sus cuadros nos evocan a un *intérprete ejecutando una obra*, no un retrato inerte sino una acción, una percepción, un sentir...

Trata de reflejar *el hecho musical de la interpretación* en la pintura. Y su técnica evoluciona buscando plasmar esos *ecos musicales*. Tantas alusiones a la música no pueden ser resultado de acontecimientos fortuitos.

***Braque, Mujer con guitarra, 1913,
130 x 74 cm, óleo y carboncillo sobre tela,
Museo Nacional de Arte Moderno, París,
Nº 198 en N. Worms, Nº 107 en M. Carrà.***



Con los ojos cerrados está interpretando, está soñando...



Con la palabra Rêve: sueño, Ensoñación... Música...con las manos preparadas para ejecutar la melodía,



o con la palabra Organ(o) o Sonate,
Todos los elementos concurren para forjar un momento musical.





*Braque, El guitarrista, 1913/1914,
130 x 73 cm, óleo y arena sobre tela,
Museo de Arte Moderno de París,
nº 126 en M. Carrà,
nº 230 en Nicole Worms.*

Utilizando los distintos focos de luz y sus sombras, los distintos colores, materiales y pigmentos (como la arena mezclada con el óleo); entre los pequeños elementos y planos del motivo descrito consigue recrear volumen, corporeidad y dinamismo en el espacio pictórico.

Busca plasmar en pintura ese momento introspectivo de la interpretación, como experiencia trascendente.

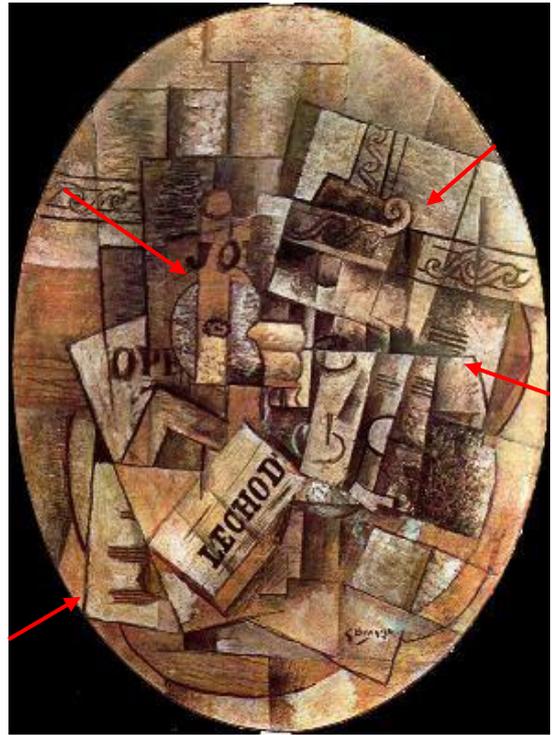
Ya no se trata sólo de las descripciones de objetos musicales cercanos a ellos, ni de introducir términos musicales o partituras, sino de cómo transmitir lo que siente cuando toca su instrumento, como músico que es Braque. El artista comunica en su lienzo ese pensamiento personal, esa verdad íntima.



Encontramos también la forma parecida a la voluta del violín, que usa para simbolizar la forma del reposabrazos del sillón.

Braque, *El velador*, 1913,
91 x 71 cm, óleo y carboncillo sobre tela,
Acquarella Galleries Inc., Nueva York.
Nº 182 en N. Worms.

Encontramos en el cuadro una guitarra y un violín (con la representación de la voluta) y partituras, que no están reflejados en el título, por tanto este cuadro también tiene resonancias musicales.



Guitarra

La voluta del violín



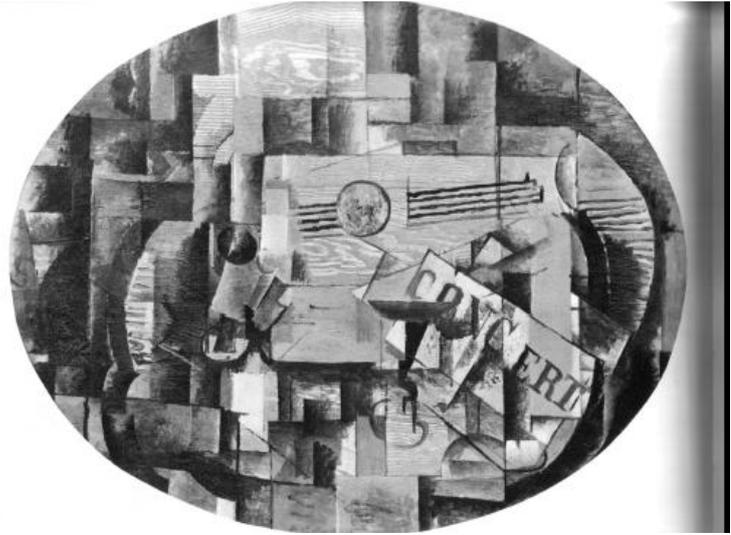
La partitura



Braque, “*Duo pour flûte*”,
1913/1914, 46 x 55 cm,
Óleo sobre tela, Colección M.
Gianni Mattioli, Milán,
Nº 237 en N. Worms, no
aparece en M. Carrà.

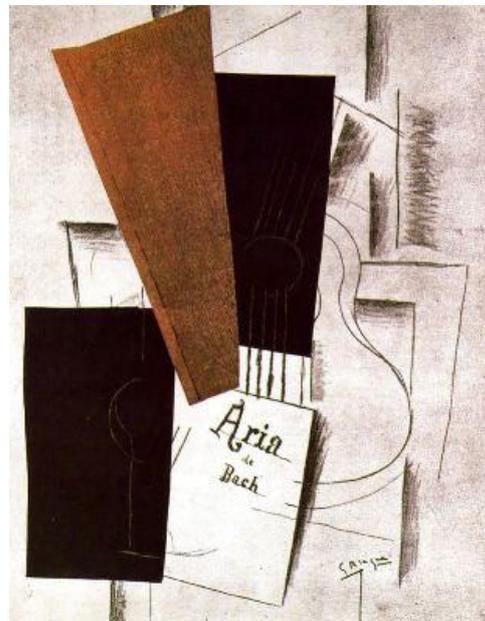
Encontramos el mismo tipo de letras que en *El portugués*. En este cuadro también aparece la palabra “Duo” pero ahora sabemos que es para “flute” (flauta).

**Braque, Mandolina
Concert, 1913/1914,
Óleo sobre tela,
65 x 81 cm, Staatsgalerie
Moderner Kunst, Munich,
Nº 220 en Nicole Worms,
no aparece en M. Carrà.**

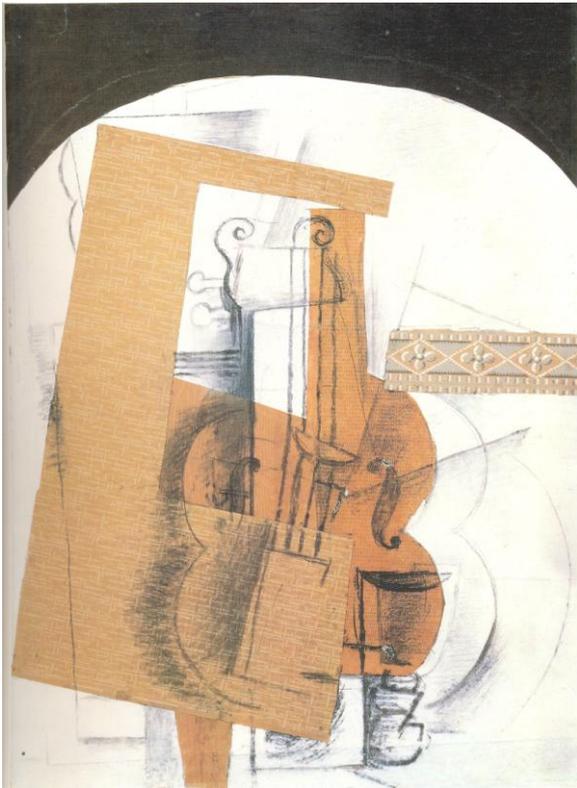


Todas sus palabras se introducen en sus cuadros como piezas de su pintura que generan una evocación; al igual que los componentes pictóricos como pigmentos, papeles pegados, o elementos reales introducidos en los *collages*.

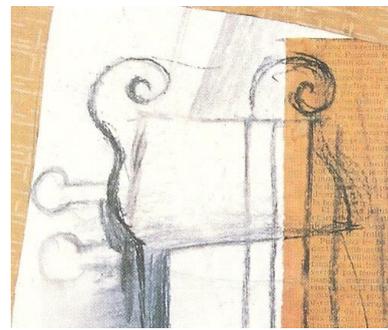
**Braque, Aria de Bach, 1913,
62 x 46 cm, lápiz, carboncillo, tinta, papel
pegado de falsa madera sobre papel,
Galleria Nacional de Arte, Washington,
D.C. Fechado en 1914 en M. Carrà,
nº 128. Fechado en 1912 en Nicole
Worms, nº 199.**



De una claridad y sencillez que desconciertan, con unas pocas líneas trazadas y las formas rectangulares de papel pegado, dando el protagonismo absoluto a las palabras “Aria de Bach”. Un tributo sobrio, pero grandioso como la misma música de Bach.



**Braque, Violín, 1913/1914,
Fechado en 1914 (Zurcher, 1988),
72 x 51 cm, carboncillo, lápiz, papel
pegado falsa madera, mural y periódico
sobre papel,
Museo de Arte, Cleveland,
Nº 216 Nicole Worms.**



**Braque, Botella y vaso (Violon)
(Vaso, garrafa y periódico en M. Carrá),
1914, Carboncillo, lápiz, papel de falsa
madera, mural y periódico sobre cartón,
63 x 29 cm, Colección particular, Basilea,
Nº 233 en N. Worms, Nº 114 en M. Carrá.**

La combinación de planos, materiales y signos son fáciles de distinguir, el cuadro deja de ser hermético. Ya no dibuja el violín, ni siquiera un elemento del mismo, simplemente lo nombra con las letras impresas del periódico. Para J. Cassou (1959) es muy significativa la presencia de los instrumentos, y podría decirse que su pintura es un arte de música de cámara.



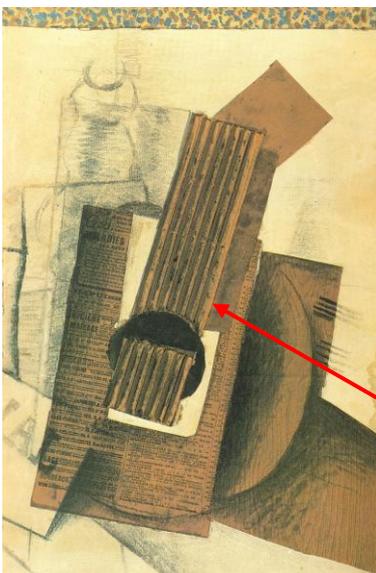
Braque, Botella y Guitarra, 1914,
en Rubin “Bodegón con botella” y
en M. Carrá titulado “Botella”,
Paris, lápiz, gouache y papel
pegado de falsa madera y
periódico, 63 x47 cm, Galerua
Beyeler, Basilea. N° 231 Nicole
Worms, n° 134 en M. Carrá.



Estos elementos, como los aros redondeados y las cuerdas con un círculo dibujado, nos dan las pistas para entender que en este bodegón aparte de una botella está presente la guitarra. Ya no utiliza el papel pegado de falsa madera para simbolizar el instrumento, cualquier material corriente, vulgar, de la calle, les sirve de signo para



hablar de madera.



Braque, La Mandolina, 1914,
48 x 32 cm, acuarela, gouache, lápiz, papel pegado
de falsa madera, periódico y cartón ondulado, Ulmer
Museum, Ulm.

N° 242 en Nicole Worms, n° 143 en M. Carrá.

Utilizando papel de periódico para simbolizar la guitarra como hemos visto arriba, pero incluso cartón ondulado para simbolizar las cuerdas.

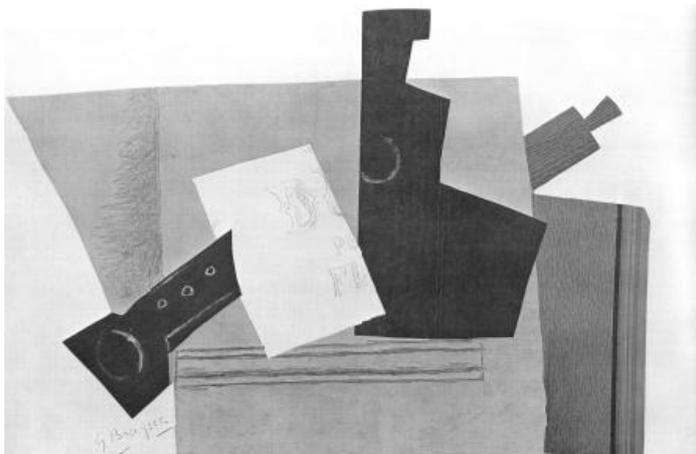
Están dispuestos a probar materiales que parecen imposibles, como inventores de un nuevo arte.

La única escultura de papel realizada por Braque de la que se guarda documento gráfico. La fotografía fue tomada en su estudio del Hotel Roma, Rue Caulaincourt, nº 101, después del 18 de febrero de 1914.

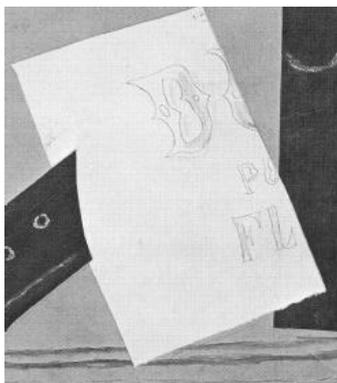


No pueda dejar de sorprendernos la semejanza de todos los cuadros que hemos contemplado hasta ahora, con superposiciones de luces, sombras, letras y materiales diversos...con estas esculturas que Braque ya realizaba desde finales de 1911, pero sobre todo

a partir de 1912. Sus cuadros parecen una realización pictórica de estas esculturas, esta prueba gráfica así nos lo confirma.



***Braque, 1914,
Botella y clarinete,
52 x 75 cm, carboncillo,
lápiz y papel pegado sobre
cartón, Fogg Art Museum,
Cambridge Mass, nº 247 en
Nicole Worms de Romily,
nº 136 en M. Carrá.***

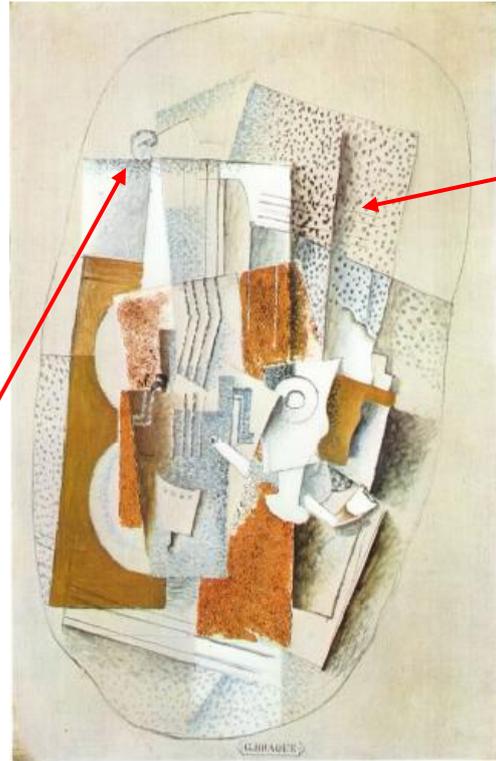


Cuando era joven sabemos que recibió clases de flauta de Gaston Dufy, hermano de los pintores Raoul y Jean Dufy. Como vemos, también es frecuente en sus cuadros la palabra “Duo po(ur) fl(auta)”, era por tanto reflejo de su adoración por el instrumento. Encontramos una tenora, no un clarinete.

Braque, *El violín*, 1914,
92 x 60 cm, óleo y arena sobre tela,
The Phillips Collection, Washington D. C.
Nº 232 en Nicole Worms,
Nº 132 en M. Carrá

La forma de caracol del violín
El puntillismo que recorrió Europa entre finales del s. XIX y principios del XX, con Paul Signac, es utilizado por los dos pintores como solución para introducir el color. El puntillismo resuelve el problema del color.

Entre 1913 y 1914, vemos cómo hacen grandes esfuerzos para modificar la seriedad y austeridad de sus estructuras, e intentan incorporar a sus pinturas una mayor y más fuerte gama de colores, con una mayor presencia de detalles. La técnica del puntillismo, la emplean para vivificar superficies y reconstruir juegos de luces. Rompiendo la monotonía de un solo color, crean un efecto decorativo, al igual que hicieron al introducir papeles decorativos de pared. El punto como signo del color.

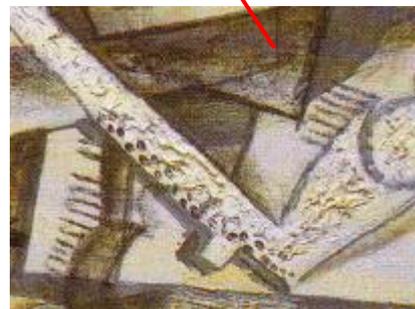
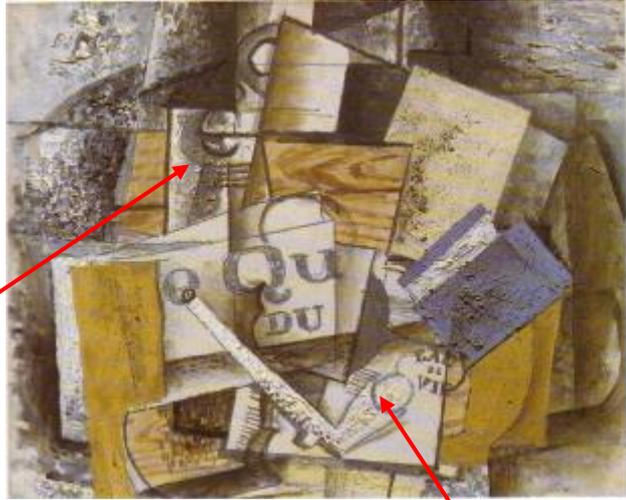


Braque, *El violín (Melodie)*,
París, primavera de 1914,
55 x 38 cm,
Óleo sobre tela,
Colección particular, Basilea,
Nº 238 en N. Worms, Nº 137 en M. Carrá.

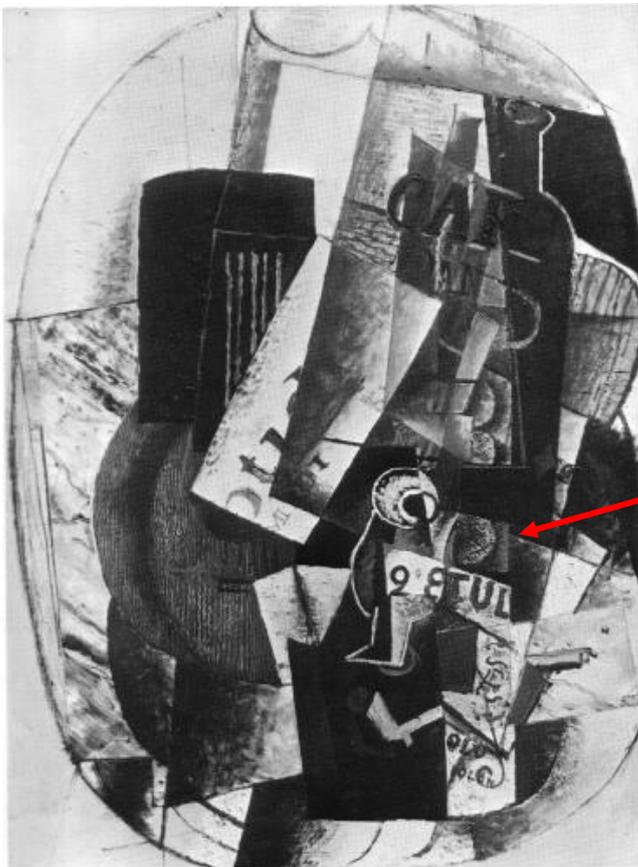
(Melodie)
Melodía



**Braque, Bodegón con pipa
(o la botella d' Eau de Vie),
París, principios de 1914,
Óleo, arena y carboncillo
sobre tela, n° 235 en
N. Worms de Romilly.**



Este cuadro también tiene connotaciones musicales, aunque el título no lo refleje al igual que otros cuadros; ya que hayamos “una partitura” en la parte de abajo del bodegón. Por tanto también tiene resonancias musicales.



**Braque, Naturaleza muerta
2° Etude, 1914, 73 x 54 cm,
Óleo y carboncillo sobre tela,
Colección particular, U.S.A.,
n° 221 en Nicole Worms,
n° 138 en M. Carrá.**

Al igual que el cuadro 9° ETUDE, (en las página 334 y 335), evidenciamos en este cuadro 2° ETUDE, la visión de instrumentista que tiene Braque, palabras que no aparecen en Picasso. Al igual que lo manifiesta con la continua inclusión de instrumentos, partituras y términos musicales.

10. 7. ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL EN LAS OBRAS PICTÓRICAS DEL CUBISMO SINTÉTICO DE P. PICASSO

Del invierno de 1911 a 1912 hayamos continuidad, pero poco a poco la presencia de los objetos se va imponiendo en la obra de Picasso (menos dispuesto a realizar naturalezas muertas y más próximo a plasmar al ser humano con el objeto musical). Siguiendo su evolución, encontramos primero la escultura abierta, “la guitarra de chapa”; en la que plasma, en tres dimensiones, la estructura sugerida a partir de los objetos. Y en la primavera de 1912, después, como consecuencia natural de estas esculturas surge el primer collage de la Historia del Arte *Naturaleza muerta con silla de rejilla*.



Picasso, Guitarra de chapa, París, primavera de 1912, chapa de hierro y alambre, 77, 5 x 35 x 19, 3 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York, N° 471 en el catálogo de P. Daix.

Esta fotografía (a la derecha) de la revista “Life” es la misma guitarra que en la foto de arriba, pero es un testimonio valioso; ya que gracias a la iluminación, vemos de forma más plausible el juego tridimensional de la guitarra: sus sombras, sus líneas, sus formas que nos hacen contemplar un objeto separado ya del modelo, de la guitarra real. Por ello surge ante nosotros, esta idea o concepto digerido y transformado por el genio del artista, que sacude al espectador con una técnica nueva. Un nuevo pensamiento, una nueva manera de expresar la creatividad artística.

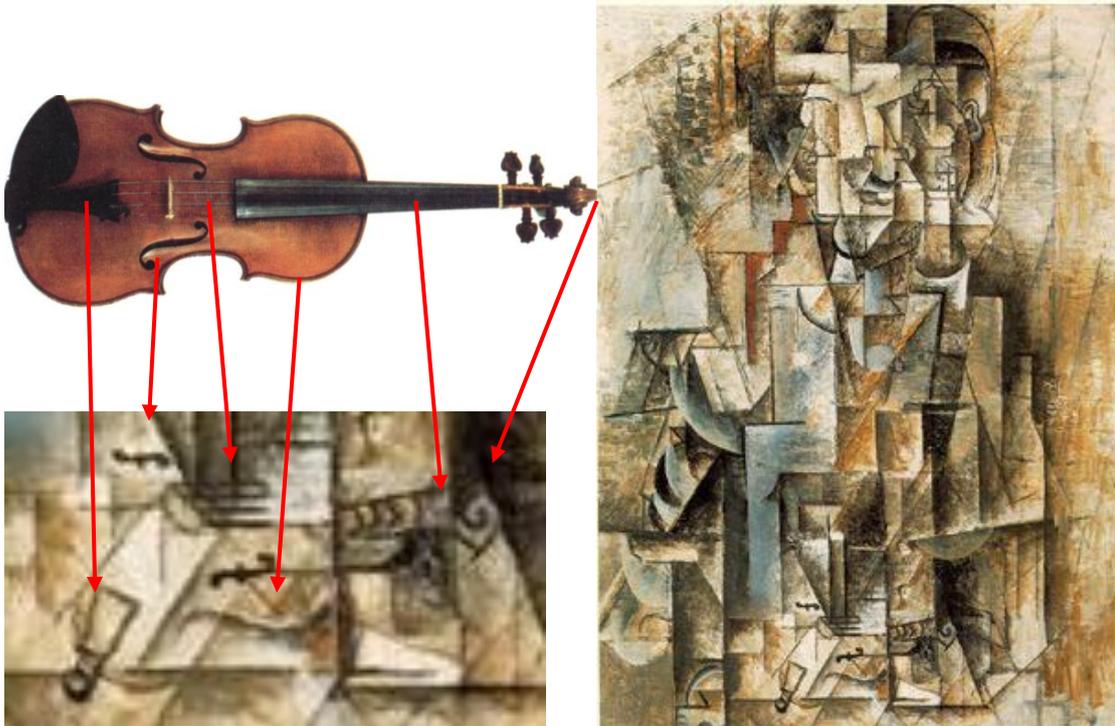


Esta guitarra con formas y volúmenes abiertos marcha por delante de la pintura, la cual no alcanzará resultados similares hasta la invención de los “papeles pegados” del otoño de 1912. Fechamos la realización de la guitarra, gracias a las declaraciones que Picasso hizo a William Rubin (1991, p.25).

Todos estos experimentos escultóricos son anteriores al *collage*, y por eso los situamos en este momento, aunque realmente se trata de un momento de transición entre el cubismo analítico y el sintético. Es una época de absoluta experimentación y un laboratorio que analiza la incorporación de nuevos materiales, de cómo utilizarlos y de conseguir con ellos una entidad tridimensional de los instrumentos musicales. Y situamos el inicio del cubismo sintético, con la invención por parte de Picasso del *collage*, en Mayo de 1912. Como sabemos por las investigaciones, las esculturas de papel y cartón fueron anteriores al *collage* y a los *papeles pegados*. Y surgieron las nuevas técnicas al trasladar al lienzo los hallazgos conseguidos con estas esculturas.

Fue Braque el primero en realizar estos “planos” como llamaba Picasso a sus invenciones-esculturas con papel. Por este motivo se le ocurrió a Picasso llamar a Braque “Wilburgh”, como se llamaba uno de los hermanos Wright, los pilotos que realizaron el primer vuelo en avión. Le dijo Picasso a Salmon: *Me voy a quedar con la guitarra, pero voy a vender sus planos. Todo el mundo podrá hacérsela* (Richardson, 1997b, p. 256). Esas esculturas tenían para él la connotación de inventos, planos, como auténticos ingenieros que realizan ensayos y proyectos.

Aunque Braque no le dio ningún valor a estos montajes, a los ensamblajes de papel como el de la foto de la página 367, por este motivo no los conservó y fueron destruidos. Picasso sí vio sus múltiples posibilidades, como siempre va más allá, y adapta al cuadro los montajes escultóricos en tres dimensiones y de ahí surgen los *collages*. Después de realizar esculturas de papel, realiza la guitarra de la página anterior, utilizando metal. En la guitarra de chapa, el pintor disfruta con esta miscelánea de luces, sombras, volúmenes y líneas a partir de elementos toscos, sin que el material elegido pierda su magnitud o su carácter, es más le confiere un poder extraordinario. Y también somos conscientes de otro fenómeno que nos presenta Picasso: que toda creación es “metamorfosis” cuando es al mismo tiempo comunicación y lenguaje.



*Picasso, Hombre con violín,
París, primavera de 1912*

*Óleo sobre tela, 100 x 73 cm, Colección Philadelphia Museum of Art,
Louise and Walter C. Arensberg,
Nº 470 en el catálogo de P. Daix.*

Vemos en este cuadro de arriba, cómo el violín en la parte inferior se confunde, todo se uniformiza, y se transforma el instrumento en el espacio mismo del lienzo (una conquista pictórica de Braque que hemos visto en el cubismo analítico). Al instrumento lo identificamos a través de sus signos, como no los han mostrado hasta ahora, todos sus elementos característicos como las efes, el cordal, la cabeza, el puente y las cuerdas; a pesar de no haber contornos ni volúmenes.

Según P. Daix, en el capítulo 16 (página 279) define la época posterior como “De la vuelta del color a la independencia de la forma cubista, Céret, primavera de 1912- Sorgues, verano de 1912”. La correspondencia entre Kahnweiler y Picasso revela que éste debió de abandonar París el 18 de Mayo de 1912 en compañía de Eva, camino de Céret. Debido a los cambios en su vida privada, Picasso había llegado a pegarse con uno de “su banda” a causa de Fernande Olivier (según le comentó éste a P.Daix). Esto es lo

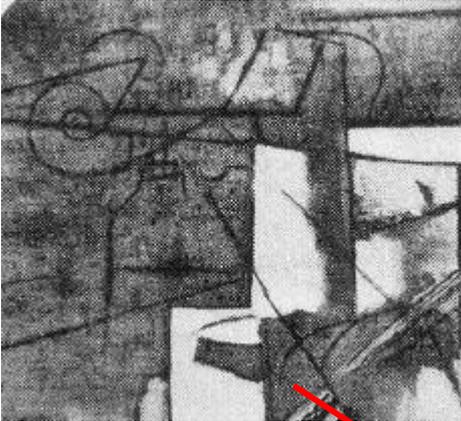
que provocó su partida de Céret, el día 21 de junio, llevándose consigo las telas en las que trabajaba por entonces. Pasó por Aviñón el 23 de junio camino de Sorgues-sur-l'Ouvéze, a nueve kilómetros al nordeste de Avignon, en donde él y Eva se instalaron. El 25 de junio daba sus nuevas señas a Kahnweiler: villa "Les Clochettes", Sorgues. No hay ninguna ruptura en su trabajo, pero el traslado provocó que algunas de las telas empezadas no se terminasen jamás, lo que revela el número elevado de bocetos más o menos trabajados. Los Braque, Marcelle y Georges llegaron a principios de Julio y se instalaron en una villa próxima. Braque también evolucionó en su pintura y puso a punto nuevas diferenciaciones ópticas del color y de la materia, al introducir arena en los cuadros, (también aquí fue él, el primero en introducir este material en el óleo). Mientras que Picasso llevó adelante la exploración de las posibilidades de la madera imitada, aunque gracias a los conocimientos de la pintura decorativa de Braque. Se hace evidente por qué Braque se enojaba, al recordar cuántas cosas le robaron (página 143 de esta tesis).

Picasso se fue de nuevo a París sólo por unos días, a principios de septiembre, para ocuparse de la mudanza al nuevo estudio que Kahnweiler le había encontrado en el 242 boulevard Raspail. En ese momento que vuelve Picasso a París, cuando Braque está sólo pone en marcha la invención de pegar papeles en el lienzo, imitando la madera. ¿Esperó a que Picasso se fuera o fue casualidad? ¿Necesitaba Braque estar sólo en ese momento, sin Picasso? Así se lo comunicó Braque a Douglas Cooper (Rubin, 1991, p. 22): "había visto este papel (falsa madera) días antes en un escaparate y había esperado a que Picasso se marchara para comprarlo". Podemos suponer que no quería ser arrollado por su personalidad y así poder experimentar libremente, aunque sabía que su compañero después imitaría su hallazgo.

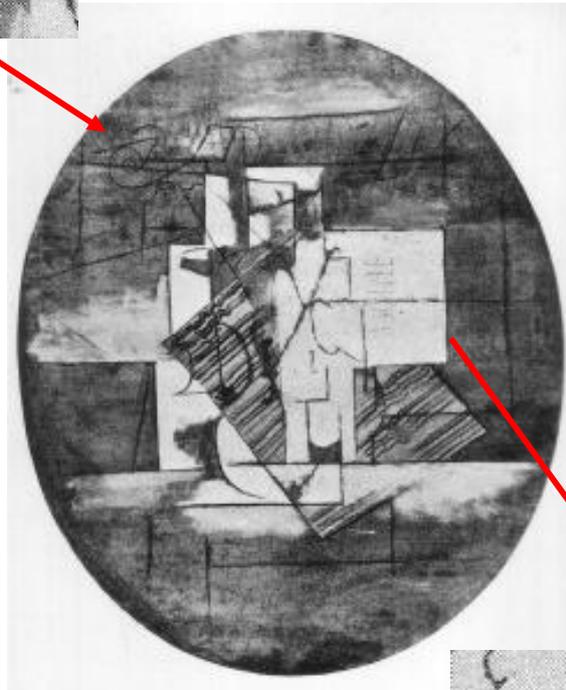
Eva y Picasso no volverán a París hasta el mes de octubre. Todo este periodo está colocado bajo el signo de su amor por Eva. De esta forma conocemos los acontecimientos y las situaciones en las que estaban envueltos nuestros "inventores", y qué contexto podía inducir a realizar sus tentativas, en un momento decisivo de la evolución en el cubismo.

Picasso, Violín, Céret, primavera de 1912, Óleo sobre tela oval, 100 x 81cm.

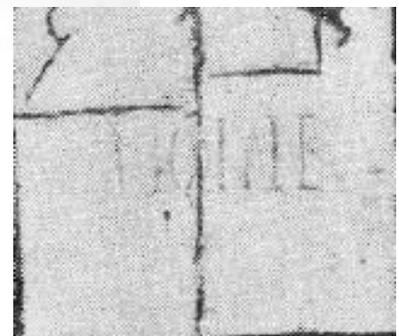
Hecho en Céret, forma parte de las telas cuya ejecución se interrumpió por el viaje a Sorgues y no se completaron. El cuadrado blanco del centro a la derecha del violín es una partitura con las palabras MA JOLIE, Nº 477 en P. Daix.

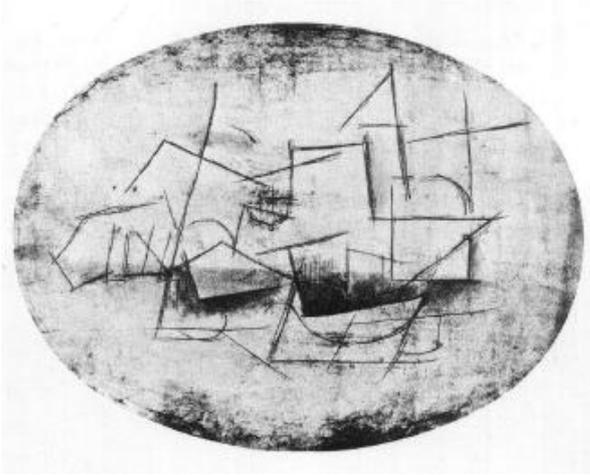


Dibujado con unas sencillas líneas la voluta, el mango y el diapasón. Con la voluta o cabeza del violín doblado hacia atrás que nos recuerda a las palas de los instrumentos del cubismo temprano, dobladas hacia atrás.



En estas líneas vemos más claramente JOLIE, la palabra MA, está más desdibujada.





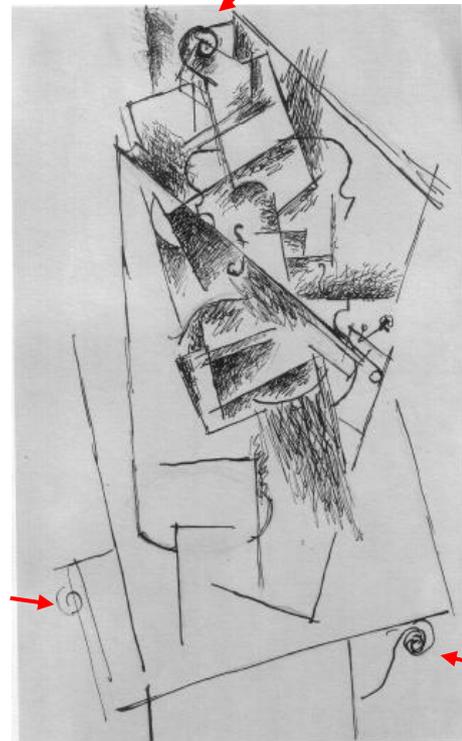
Picasso, Guitarra, Céret, primavera de 1912, óleo sobre tela oval, 64 x 90 cm, sin firmar, Herederos del artista, n° 478 en P. Daix.

Naturaleza muerta con violín

Primavera 1912, lápiz,

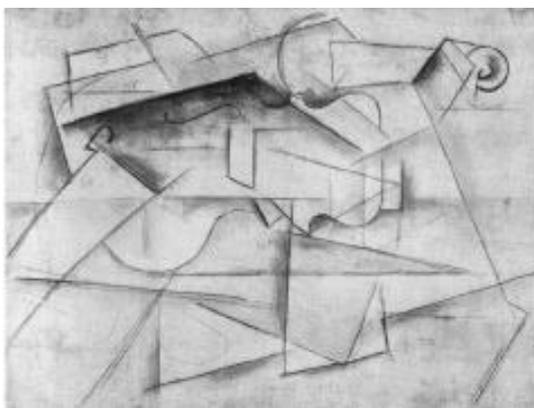
Está en vertical pero se parece al óleo n° 480 en horizontal o a los dibujos n° 478 y 479.

Vemos cómo hay dibujadas, en la parte de abajo, otras formas de caracol, aparte de las que referencian el violín en la parte superior; estos son sus juegos. Al interiorizar el pintor la forma de caracol, ésta es utilizada además de símbolo del instrumento, también como una forma, que aparece en algunos cuadros, similar a las molduras de madera del reposabrazos de un sillón antiguo. Son estas formas las que nos convencen de que la forma correcta fuera la vertical, como reflejando el instrumento apoyado en un sillón, tal como conocimos en la página 282.



Picasso, Violín, Céret, primavera de 1912, Óleo sobre tela, 53 x 73 cm, N° 479 en P. Daix,

El mismo tipo de planos que el violín siguiente n° 480 Violín Jolie Eva.





Picasso, Violín "Jolie Eva", Picasso, Céret o Sorgues, primavera-verano de 1912, Óleo sobre tela, 60 x 81 cm, Staatsgalerie Stuttgart, N° 480 en P. Daix.



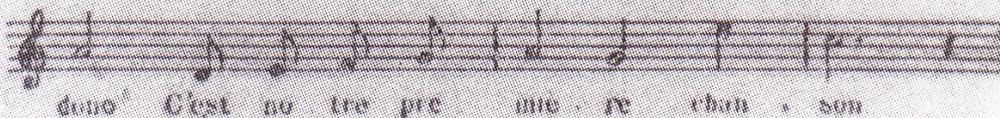
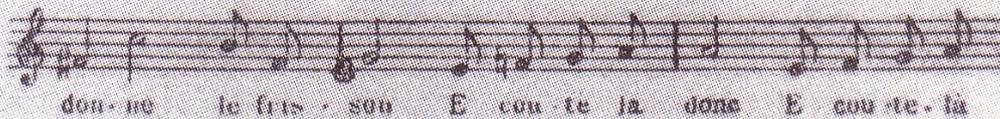
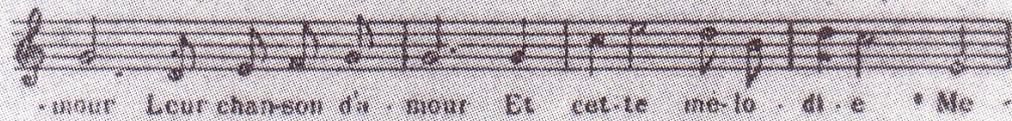
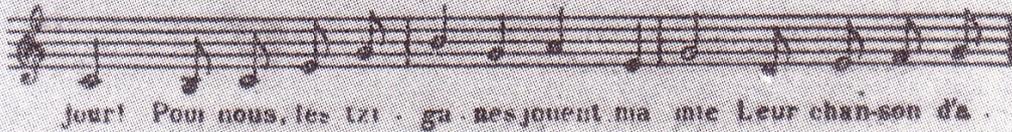
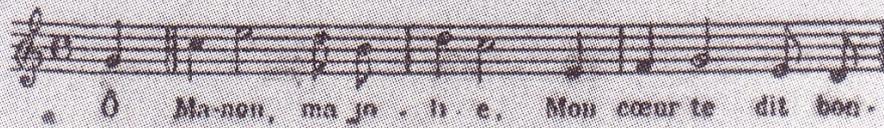
Amplio empleo de la pintura imitando la madera, la cual se opone en su estructura vertical al plano horizontal del violín. La ruptura en planos múltiples y diferenciados, y su superposición caracterizan este periodo. ¿Por qué la introducción de las palabras MA JOLIE en este cuadro? Estas palabras estarán presentes de forma constante en las pinturas de Picasso del cubismo sintético como declaración de amor hacia su nueva compañera Eva Gouel, como hemos contado en la página 303. Las palabras se extraen del estribillo de una canción titulada "Dernière Chanson" creada por el cantante Fragson. Una canción que cuenta la historia de un nuevo amor y de una despedida que representa el momento de cambio sentimental en la vida de Picasso.

DERNIÈRE CHANSON



Une des chansons de Fragson à l'Alhambra

Un air délicieusement prenant dont les orchestres de tziganes ont fait la vogue et que tout Paris fredonne, d'exquises paroles pouvant être chantées par tout le monde, un ar-



tiste merveilleux qui la détaille avec un art unique : voilà ce qui explique le succès qu'obtient *Fragson* tous les soirs à l'Alhambra dans la romance *Dernière chanson*. La musique est

Foto de Richardson, J. (1997, p. 230). Traducción (de C.García) del texto escrito: “Un aire deliciosamente tomado de las orquestas de los gitanos se ha hecho famoso y que todo París tararea, de adorables palabras que pueden ser cantadas por todo el mundo, un artista maravilloso que la detalla con un arte único: eso es lo que explica el éxito que obtiene *Fragson* todas las noches en l'Alhambra con la romanza *Dernière Chanson*”. La canción se escuchaba en las tabernas de Montmartre.

LETRA DE LA CANCIÓN “DERNIÈRE CHANSON” CON SU
TRADUCCIÓN, POR CECILIA GARCÍA

1	1
Manon, rappell-toi le jour	Manon, acuérdate del día
Du premier rendez-vous d’amour,	de la primera cita de enamorados
Nous voici ce soir,	Nosotros aquí por la noche,
dînant au même endroit.	cenando en el mismo lugar
Dans le bois tout comme autrefois	en el bosque como antiguamente
Après un voyage lointain	después de un largo viaje
Te voici revenue	aquí estoy de vuelta
Le cœur battant en l’âme émue	el corazón palpitante con el alma emocionada
Je te retrouve enfin	yo te encuentro al fin
Refrain : O manon, ma jolie,	Estribillo: Oh Manon, mi preciosa
Mon cœur te dit bonjour !	Mi corazón te dice buenos días
Pour nous, les tziganes jouent, ma mie	por nosotros, los tziganes tocan, mi amor
Leur chanson d’amour	nuestra canción de amor
Leur chanson d’amour	nuestra canción de amor
Et cette mélodie	y esta melodía
Me donne le frisson	me emociona
Ecoute-la donc,	Así que escúchala
Ecoute-la donc	Así que escúchala
C’est notre première chanson.	Es nuestra primera canción
2	2
Je retrouve tes yeux jolis,	Yo encuentro tus bonitos ojos
Ton cher visage un peu pâli,	tu querido rostro un poco pálido
Ta bouche rieuse dont l’ardent baiser	tu boca risueña, cuyo ardiente beso
Chaque soir savait me griser,	cada noche sabe embriagarme
Tout mon chagrin s’est envolé	todo mi pena de amor voló
O man chère maîtresse,	mi querida señora
Car je sais bien que tes caresses	pues yo se bien que tus caricias
Sauront me consoler!	saben consolarme !
Refrain : O manon, ma jolie,	Estribillo: Oh Manon, mi preciosa

Mon cœur te dit bonjour !
Pour nous, les tziganes jouent, ma mie
Leur chanson d'amour
Leur chanson d'amour
Et cette mélodie
Me donne le frisson
Ecoute-la donc,
Ecoute-la donc
C'est notre première chanson.

3
Mais tu gardes les yeux baissés
Pourquoi cet air embarrassé ?
Réponds-moi,
car ton silence me fait peur,
Un autre aurait-il pris ton cœur ?
Ah! je devine maintenant,
Tu ne reviens, sans doute,
qu'afin de te reprendre toute
pour ton nouvel amant!

Refrain : O manon, ma jolie
Des pleurs troublent mes yeux,
Pour nous les tziganes jouent, ma mie
La chanson d'adieu,
La chanson d'adieu
Et cette mélodie
Me donne le frisson,
Écoute-la donc,
Écoute-la donc
C'est notre dernière chanson !

Mi corazón te dice buenos días
por nosotros, los tziganes tocan, mi amor
nuestra canción de amor
nuestra canción de amor
y esta melodía
me emociona
Así que escúchala
Así que escúchala
Es nuestra primera canción.

3
Pero tú mantienes los ojos bajados
por qué este aire triste ?
respóndeme,
puesto que tu silencio me asusta,
Otro tiene preso tu corazón?
Ah! yo supongo que ahora
tú no vuelves, sin duda
a fin de abalanzarte
por tu nuevo amante!

Estribillo : Oh Manon, mi preciosa
las lágrimas enturbian mis ojos
para nosotros los tziganes tocan, mi amor
La canción del adios
La canción del adiós
y esta melodía
me emociona,
Así que escúchala,
Así que escúchala
Es nuestra última canción!

**HARRY
FRAGSON**



Nacido el 2 de julio de 1869, no sé sabe bien dónde, si en Francia o en Inglaterra. Su padre era inglés. Él hace carrera de cantante en las dos lenguas: inglés y francés, aunque empieza a cantar en Inglaterra cuando tenía 17 años en conciertos de provincias. También tocaba el piano.

Según Michel Herbert (La chanson à Montmartre - La table ronde 1967) citado en http://www.chanson.udenap.org/fiches_bio/fragson/fragson.htm:

L'un des premiers chansonniers qui débutèrent aux Quat'-z-Arts fut un jeune compositeur glabre et élégant. S'étant présenté pour auditionner, il déclara se nommer Léon Pot, être né à Anvers de père anglais et avoir choisi le pseudonyme de Harry Frogson. Trombert, qui connaissait un peu la langue de Shakespeare, lui fit remarquer ironiquement que "Frogson" se traduisait littéralement par "fils de grenouille". Ce qui ne pouvait manquer de ridiculiser le nouveau venu. Celui-ci en convint, et, pour ne pas s'exposer à un pareil risque, se baptisa Harry Fragson.

“Uno de los primeros *chansonniers* que debutaron en Quat'-z-Arts, era un joven compositor lampiño y elegante. Habiéndose presentado para audicionar, declaró nombrarse León Pot, haber nacido en Amberes de padre inglés y haber escogido el seudónimo de Harry Frogson. Trombert, que conocía un poco la lengua de Shakespeare, le hizo ver irónicamente que *Frogson* se traducía literalmente por *hijo de rana*. Lo que

no podía dejar de ridiculizar al recién llegado. Éste le convino, y, para no exponerse a un riesgo igual, se bautizó Harry Fragson".

Son succès fut mince, poursuit Herbert, car il chantait [à ses débuts] derrière le piano. Quelques mois plus tard, Fragson revient aux Quat'-z-Arts et chante, cette-fois-là, devant le piano, à demi tourné vers les spectateurs. Ceux-ci l'applaudirent à tout rompre.

“Su éxito fue pequeño, prosigue Herberto, porque cantaba [a sus principios] detrás del piano. Algunos meses más tarde, Fragson vuelve a Quat'-z-Arts y canta, allí, delante del piano, a medias girado hacia los espectadores. Éstos lo aplaudieron frenéticamente”.

Se sabe que está en París en 1896, cuando comienza a tener algo de éxito. En 1897, obtiene cierto renombre con *Les amis de Monsieur* (letra de Eugenio Héros y Cellarius, música de Lucien Del). Pero no empieza a ser conocido hasta la creación de *Les blondes* (letra de Luciel Delormerl, siempre música de Adolf Estanislao). Desde 1898, será conocido como "Rey de la canción", es un título que se pone cada vez más sobre los carteles que anuncian sus actuaciones.

Luego, en 1899, cuando fue creada para la Scala, la canción *Amours fragiles* (letra de Alexandre Trébitsch), no hay más dudas: Fragson se convirtió en una gran estrella. A partir de 1900, obtiene éxito tras éxito, en Folies-Bergère (de 1902 a 1908), en los salones y en la opereta. Pero Fragson empezará también una segunda carrera, la de un cantante francés en Londres.

Tuvo una gran influencia en la música de la época, ya que introdujo un ritmo nuevo, venido de América: el fox-trot; en un momento en el que la canción, en Francia, estaba limitada al vals, la marcha o la romanza. Cualesquiera que sean las críticas que se leían de él (en la época), todas coincidían en que era un comediante excelente que sabía pasar de un personaje a otro en un santiamén.

Después vino la tragedia: el 30 de diciembre de 1913, volviendo a su casa, hacia las nueve de la tarde, en el número 56 de la calle Lafayette a París, su padre, octogenario, lo recibe con disparos de revólver. El padre sufre de problemas psicológicos y está

convencido de que su hijo quiere internarlo en una casa de salud. Fragonard muere antes de llegar al hospital de Lariboisière.

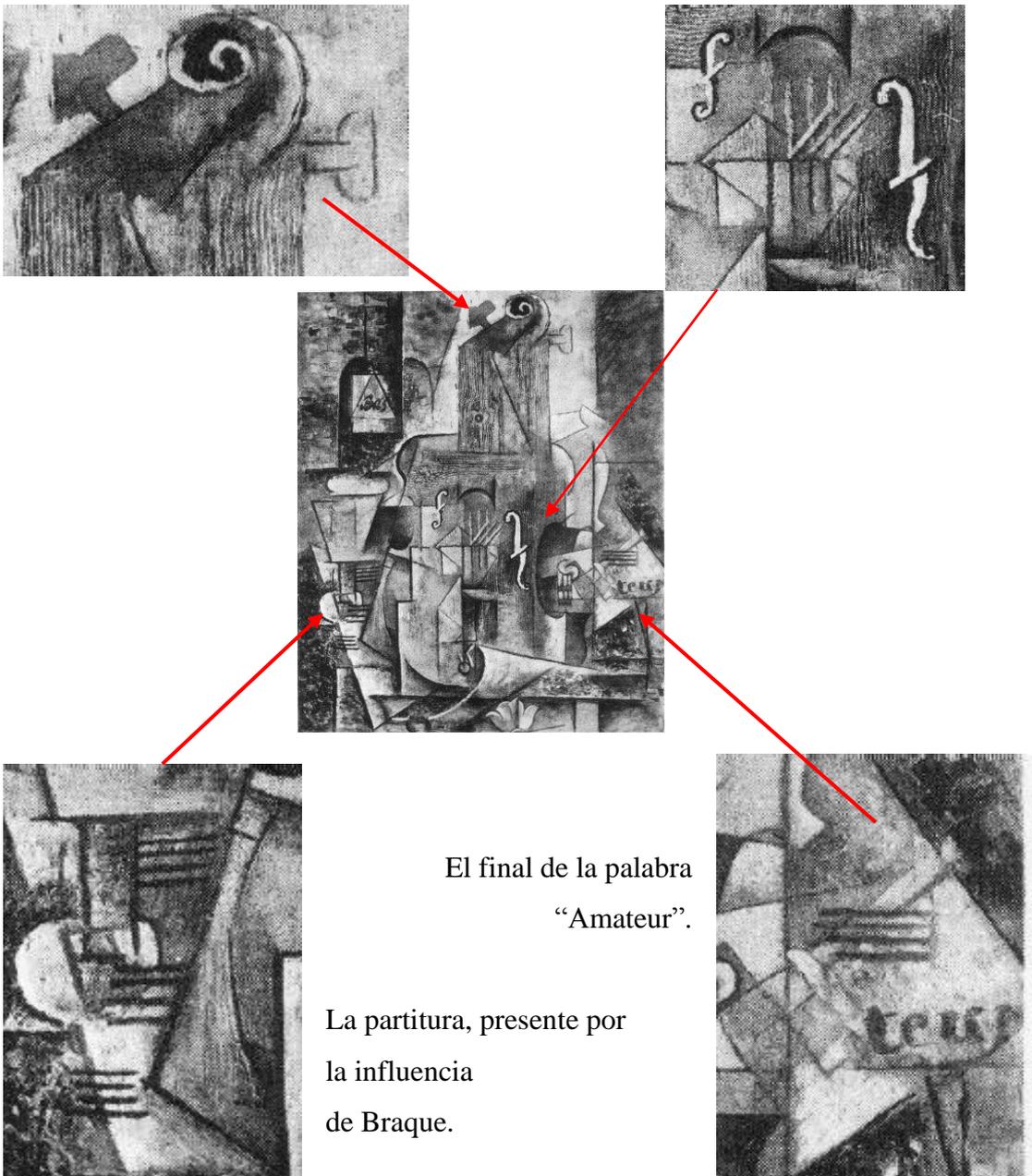
Sus funerales son comparables a los de Víctor Hugo. Los medios de comunicación de la época nos muestran a una muchedumbre inmensa alrededor de Notre-Dame de Loreto siguiendo su ataúd, con Dranem, Mayol, Esther Lekain, Dickson, Polin, Montel, Bérard, Bach, Lucien Boyer, Víctor Meusy, Fursy, Roland Dorgelès, Enrique Bataille...

Su cuerpo reposa posiblemente en el cementerio del padre Lachaise en París.



**Picasso, Violín y botella de Bass, Céret o Sorgues, primavera-verano de 1912,
Óleo sobre tela, 54,5 x 45 cm, Colección actual desconocida, n° 481 en P. Daix.**

La disposición irregular de las efes del violín, predispone nuestra visión a girar el instrumento, recurso que hemos visto también en Braque, originando movimiento. De modo paralelo, la partitura de abajo se enrolla hacia nosotros. Según P.Daix por primera vez una botella de Bass, la identificamos también por el logo de la marca Bass & Co. También encontramos las cuatro líneas horizontales, fomentando la ambigüedad: pues significan al mismo tiempo las 4 cuerdas del violín y el pentagrama (que en realidad tiene cinco líneas). La imitación de la madera donde nos referencia el material del violín, aún no se usaban los papier collés.





Picasso, Violín y racimo, Céret, Sorgues, óleo sobre tela, primavera- verano de 1912, 50,8 x 61 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York, n° 482 en P. Daix.

El mismo desplazamiento de las efes que en el n° 481, aunque con el violín en horizontal.

Este movimiento de giro del violín queda subrayado por el desdoblamiento de los planos de la caja del violín que encontramos sólo en un lado y que ya hemos contemplado en cuadros de Braque, pero realizados con fecha posterior a los de Picasso. Este cuadro es de la primavera de 1912, cerca de la creación del collage, y los cuadros de Braque con las efes en posición de giro son del otoño de 1912.

Picasso, Violín, Sorgues, verano de 1912, Óleo sobre tela oval, 55 x 46 cm, Colección Museo de Bellas Artes Puchskin, Moscú, n° 483 en P. Daix.



Como en los cuadros anteriores la posición de las efes y su distinto tamaño, así como el desplazamiento del cordal, de las cuerdas y de la voluta; todo ello hace que el violín gire hacia la izquierda e incorpora profundidad y movimiento.

Cobra vida. Es un recurso que utilizará en sus representaciones del violín en este periodo del cubismo, los dos pintores siguen encontrado nuevas posibilidades a la pintura.



***Botella de Bass, guitarra y naipes,
Céret, primavera de 1912-París 1914,
Óleo sobre tela, 108 x 65,5 cm,
firmada al dorso, Colección Ricardo
Jucker, Milán; n° 484 en P. Daix.***

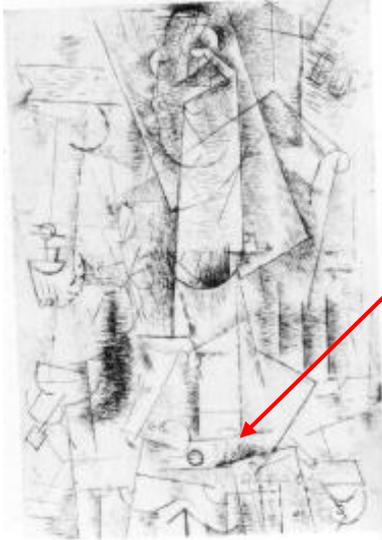
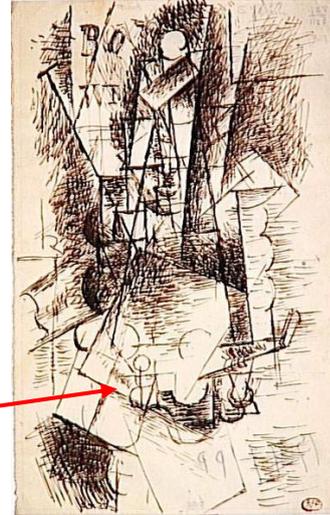
Esta tela con la guitarra estilizada, ya ha introducido un fragmento rectangular imitando la madera encima de las formas redondeadas de los aros de la guitarra, ya empieza a separar las formas, el material y las líneas del objeto, como elementos independientes. Encontramos la partitura “Ma Jolie”, Picasso no habla de Bach o de Valse como hace Braque.



***Músico sentado, primavera 1912,
Pluma y tinta marrón sobre papel vélin,
21,3 x 13,3 cm,
Museo Picasso, París.***

La guitarra, con el círculo central, en la parte inferior del dibujo.

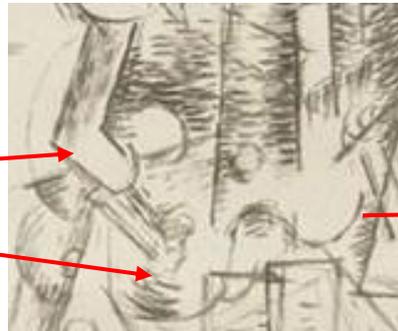
*Guitarrista, primavera 1912,
pluma y tinta marrón sobre papel vélin
21,2 x 13,4 cm, Museo Picasso, París.*



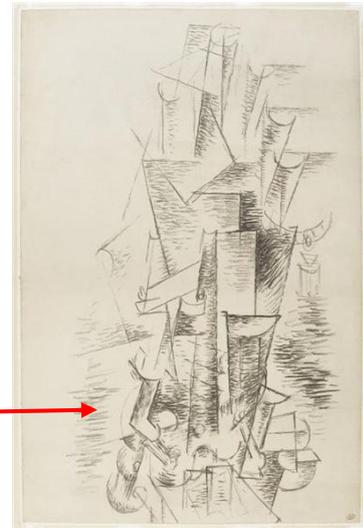
La
Guitarra

*Picasso, Guitarrista, quinto estado,
París, primavera de 1912,
Punta seca, 19,8 x 14,1 cm,
Museo Picasso, París.*

*Músico sentado, primavera 1912,
Carboncillo sobre papel,
48,5 x 31,5 cm,
Museo Picasso, París.*

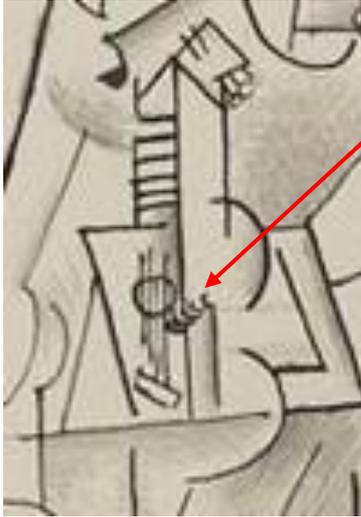


El brazo del músico
La guitarra

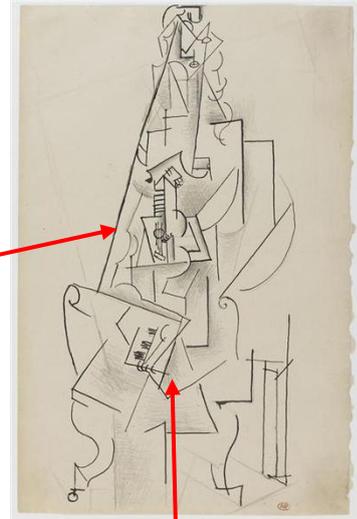


*Hombre con mandolina, verano 1912,
Pluma, tinta china y lápiz de grafito sobre papel,
30,9 x 19,7 cm,
Museo Picasso, París,
igual que el n° 498 La modelo.*

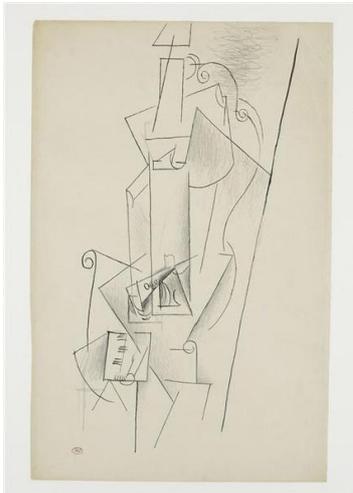
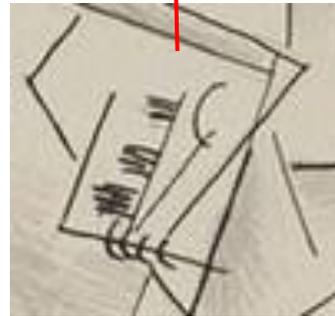
Músico sentado con una partitura,
Primavera 1912,
pluma, tinta china y lápiz sobre papel,
34,2 x 25,5 cm,
Museo Picasso, París.



La guitarra con los
dedos bien definidos,
como tañéndola.



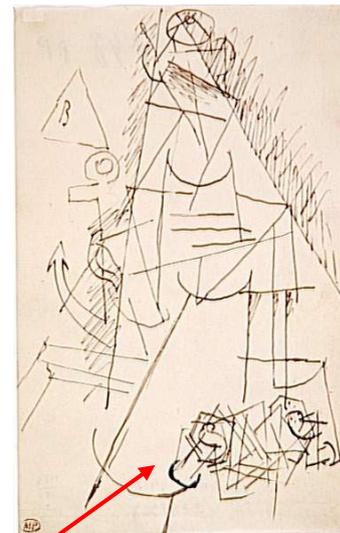
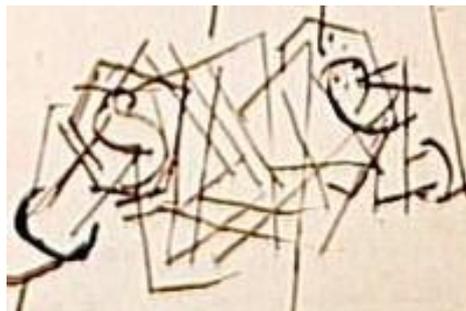
Y con el otro brazo,
sujetando la partitura.



Músico sentado con una partitura,
Primavera 1912, pluma,
tinta china y lápiz sobre papel,
34,3 x 22,1 cm,
Museo Picasso, París.

Marinero tocando el acordeón, primavera 1912,
Pluma y tinta marrón sobre papel,
21,2 x 13,1 cm,
M. Picasso,
París.

El acordeón o
concertina por la
instrumento,



forma hexagonal del
como vimos en la p. 154.



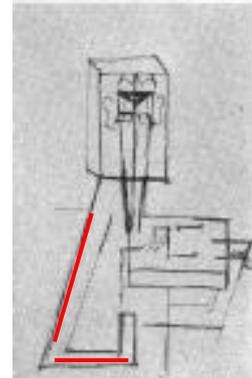
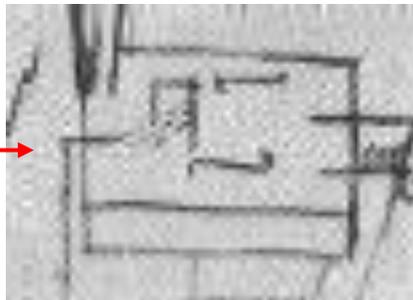
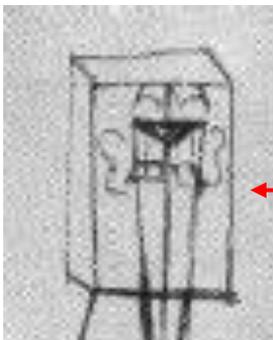
N° 514 en Minervino (1978), Hombre con violín, propiedad del artista, tinta china sobre papel, 13 x 8,5 cm, 1912.

N° 515 en Minervino (1978), Hombre con violín, propiedad del artista, Tinta china sobre papel, 13 x 8,5 cm, 1912.

La semejanza de formas en estos dibujos entre la cabeza y el violín, nos hacen pensar en una visión antropomórfica del instrumento, como un ensayo para comprobar semejanzas.

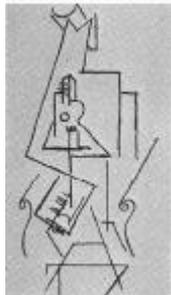
Cabeza

Violín



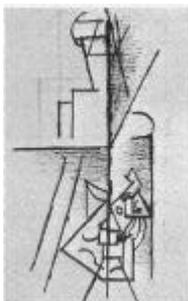
Los brazos como formas triangulares.

Estos dibujos son variaciones del tema de la página anterior. Como vemos Picasso realizaba más bocetos y borradores que Braque, su fiebre creadora le empujaba a estar dibujando incesantemente.



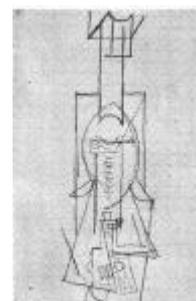
N° 517 en Minervino (1978), Guitarrista con partitura musical, tinta china sobre papel, 13 x 8,5 cm, 1912.

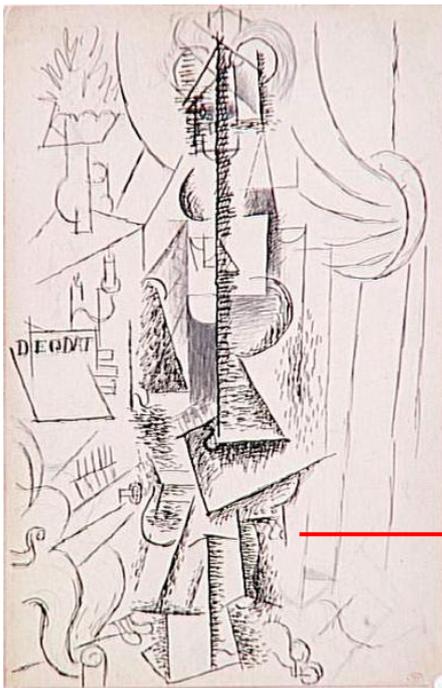
N° 518 en Minervino (1978), Guitarrista con partitura musical, tinta china sobre papel, 13 x 8,5 cm, 1912.



N° 519 en Minervino (1978), Hombre con mandolina, tinta china sobre papel, 13 x 8,5 cm, 1912.

N° 520 en Minervino (1978), Mujer con guitarra, tinta china sobre papel, 13 x 8,5 cm, 1912.





*Deodat de Séverac al piano,
primavera de 1912 (Céret)*
Pluma, tinta y lápiz,
34,5 x 22,3 cm,
Museo Picasso de París,
Zervos XXVIII, 152.



El piano, con la partitura colocada en el atril para ser interpretada, con el nombre de “Deodat”, haciendo referencia quizás a alguna de sus composiciones. Dibujo dedicado a su amigo Déodat.



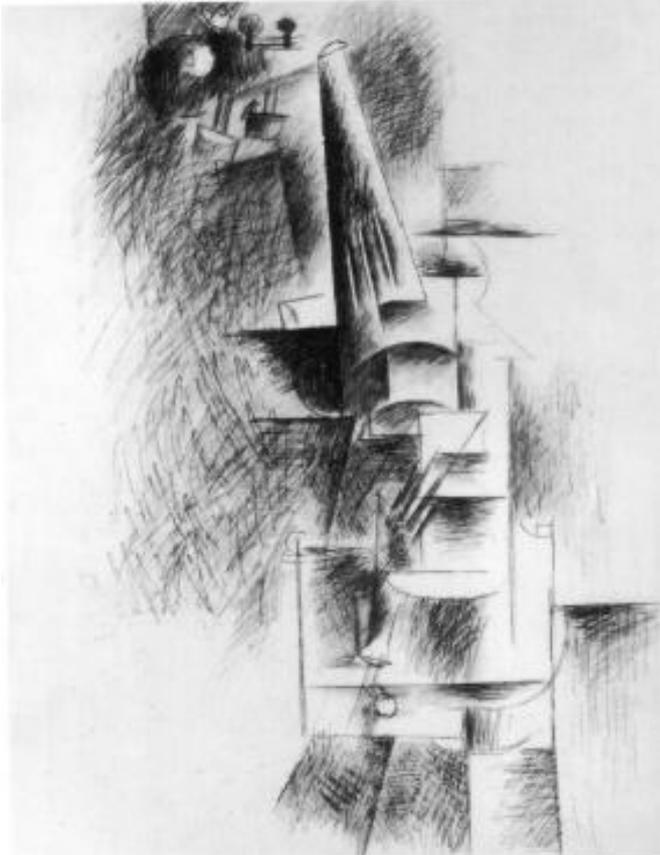
Déodat de Séverac (Saint-Félix-Lauragais en Haute-Garonne, 20 de julio de 1872 - Céret en Pyrénées-Orientales, 24 de marzo de 1921), fue un compositor francés.

Déodat de Séverac hizo sus estudios en Toulouse y después en la Schola Cantorum de París, donde fue alumno de Vincent d'Indy y de Albéric Magnard. Tomó lecciones de órgano con Alexandre Guilmant y llegó a ser asistente de Isaac Albéniz. Su música para piano, con un estilo muy personal, es a menudo imaginativa y colorista, como en el *Chant de la Terre*, que describe un idilio rústico, o en las piezas *En Languedoc* y *Baigneuses au soleil*. La suite *Cerdeña*, su obra maestra, refleja su amor por el terruño meridional francés. Era amigo de Picasso y de Braque en Céret, donde pasan juntos las vacaciones de verano, lo hemos visto en una foto en la página 246.

Unos días antes de que llegara Picasso a Céret en el verano de 1911, se organizó un concierto folclórico en la plaza de toros de Céret. Dirigió la orquesta Déodat de Séverac, que había puesto música a algunas de las canciones del poeta local Joan Amade. Picasso le dijo a Braque que había empezado "El acordeonista", poco después de llegar a Céret. La amistad con el compositor Déodat de Séverac se remontaba a la época del Bateau-Lavoir. Séverac había sido presentado al grupo de compositores, escritores y pintores de Montmartre por el pianista catalán Ricardo Viñes. Se le había considerado en su día a la altura de Debussy y de Ravel y los llamaban "el trío de la joven música", hacia el cambio de siglo. Y a través de R. Viñes, Séverac conoció a Haviland y a Manolo, y gracias a ellos entró en contacto con Picasso. Déodat, que hacía acuarelas y diseñaba el vestuario para sus óperas, sostenía que cada instrumento musical evocaba un color distinto: por ejemplo, la tenora que se tocaba en la cobla era "roja, roja-sol".

Séverac se sentía muy a gusto en Céret, y se estableció allí con Henriette Tardieu, la mujer con la que acabaría casándose. Se convirtió en un ídolo local cuando celebró el aniversario de la sociedad musical de Céret con la primera representación del "Cant de Vallespir", obra folklórica que escribió con J. Amade. Inspirado por la sardana, Séverac orquestó cada vez más su música para los tonos secos y nasales de los flabiols (flautines), tibles (oboes rústicos) y tenoras de la cobla, instrumentos que aparecen en los cuadros que Picasso y Braque pintaron en Céret, ciudad cercana a su corazón.

Picasso nunca iba a conciertos, le dijo a Séverac, por temor a no percibir la calidad intrínseca de lo que se interpretaba, por su insensible oído ya que tenía problemas de sordera según Richardson (1997a, p. 10). Temor que Fernand Olivier, su compañera, atribuye a su complejo de superioridad: "decía que sólo le lograban emocionar las cosas ante las que se sentía superior" (Richardson, 1997b, p. 189, nota 13). La abundancia de músicos en su obra de Céret pudo deberse también a su estrecha relación con Séverac. Se contagiaba en cierto modo de las personas muy próximas a él y la vida en Céret giraba en torno a este encantador y famoso compositor. Por las noches solían relajarse en el Grand Café de Michel Justafre, en el que Séverac había establecido su tertulia. Se dice que Picasso pasaba aquellas veladas dibujando en las mesas o en los manteles de papel que las cubrían, hablando y escuchando a Séverac tocar el piano hasta el alba. A la vista de la gran cantidad de trabajo que hizo en Céret, Braque y Picasso se estimularon entre sí de manera muy productiva en un momento cumbre para su pintura.



Picasso, Violín, París o Céret, principios de la primavera de 1912, carboncillo, 57,8 x 45,7 cm, Colección particular, Zervos VI, 1128.

Lo encontramos en W. Rubin (1991), y no en el catálogo de P. Daix. Hay que señalar el lirismo de este dibujo que nos recuerda al dibujo *El violín* de 1911 de Braque, en la página 194.

Picasso, Guitarra, J'aime Eva, verano 1912, óleo sobre tela, 35 x 27 cm, Museo Picasso, París, N° 485 en P. Daix.

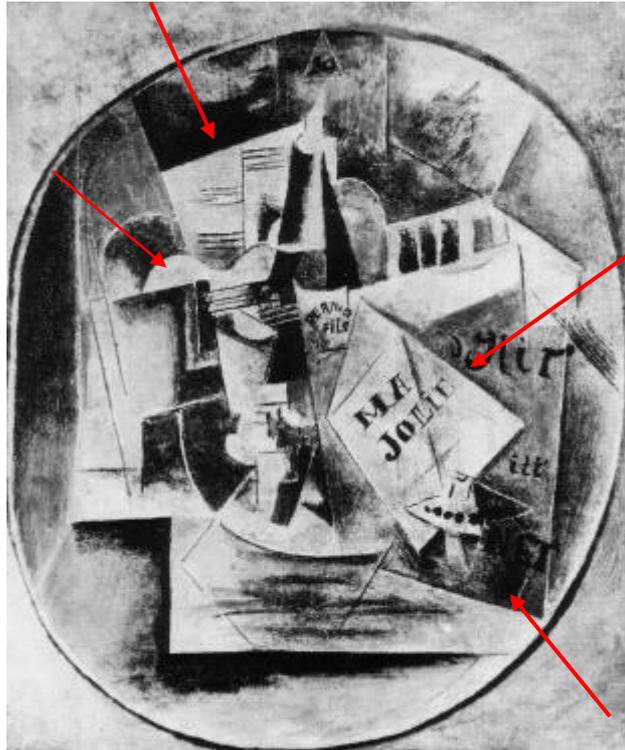
La duplicidad de los planos de la guitarra, producen la impresión de giro al igual que ocurría con el violín de la página 386.



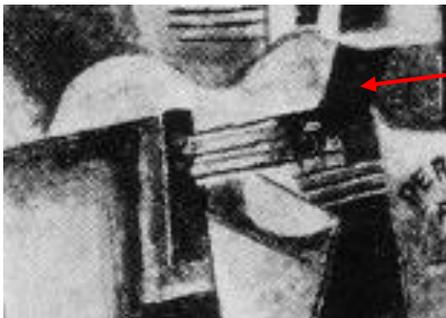
En vez de pintar las cinco líneas del pentagrama, pinta cuatro. Parece jugar con el doble significado de líneas y cuerdas, horizontal y vertical. Su signo pautado conecta con las cuatro cuerdas del violín o con las cuatro cuerdas dobles de la mandolina. De forma figurativa están dibujadas, las 6 cuerdas de la guitarra.

Guitarra, botella de Pernod y copa, Sorgues, verano de 1912, óleo sobre pared encalada, pasado a tela, 104 x 89 cm, n° 486 P.Daix, Colección actual desconocida.

Pintura hecha sobre una pared encalada en la villa “Les Clochettes” de Sorgues y que luego se pasó a tela. En las paredes del primer cabaret de Frédé, en Montmartre, llamado “Le Zut”, Picasso dejó pintado en una de sus paredes una mujer desnuda, un ermitaño, el retrato de J. Sabartés y un murciélago. Todo ha desaparecido.

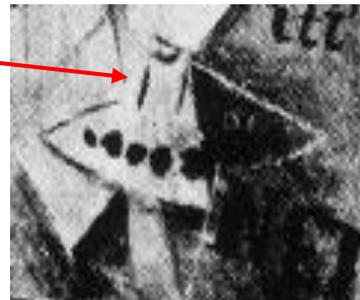


No queda ni siquiera una reproducción. Nadie tuvo la idea de separar estas pinturas de las paredes. Pero en cambio, esta naturaleza muerta con una mandolina, una botella de Pernod y una partitura musical, con el título de Ma Jolie; pintada en la pared de una villa de Sorgues, donde veraneaba con Eva en 1912, sí fue salvada. Kahnweiler la hizo levantar, con un trozo de pared y la trasladó a París, especialmente embalada.

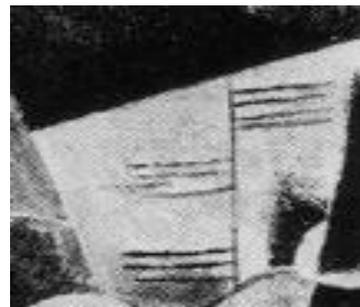


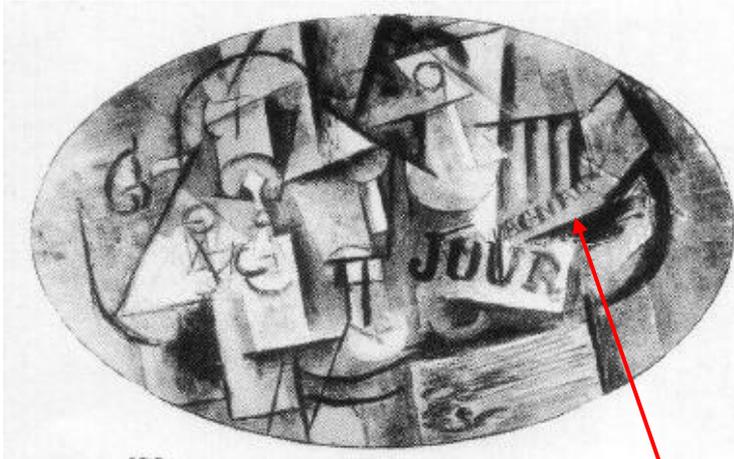
La guitarra

La ocarina, sólo la encontramos aquí y en el cuadro de Braque en la página 139.



Representada tanto la partitura como el título de su canción preferida “Ma Jolie”.





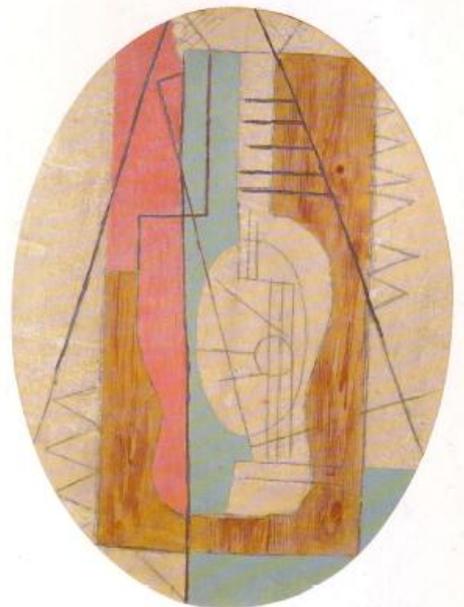
Picasso, Guitarra y vasos, Sorgues, verano de 1912, óleo sobre tela oval, 38 x 60, 5 cm, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, N° 487 en P. Daix, n° 496 en Minervino (1978).

Estos dientes de sierra que

sólo vemos en Picasso y no en Braque, se asemejan a los cuadros siguientes.

Picasso, Guitarra, Sorgues y París, fines verano-otoño de 1912 Óleo sobre tela, 64 x 50 cm, Colección particular Japón, En P. Daix n° 488.

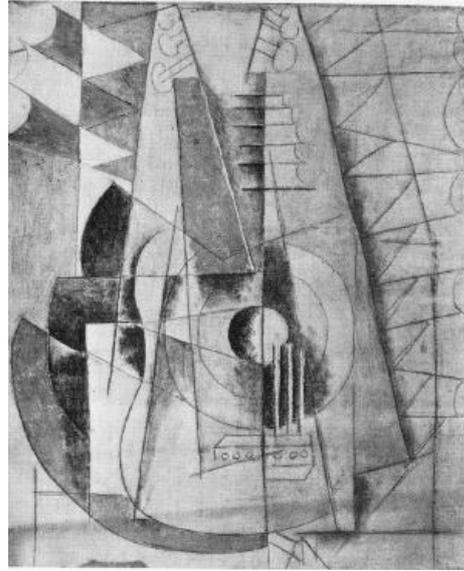
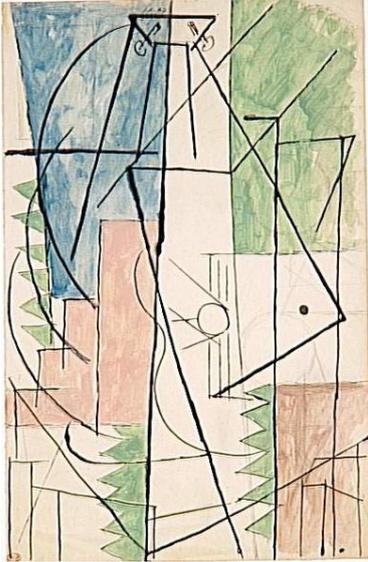
Contrapone el fragmento rectangular imitando la madera con la forma circular de la guitarra, pero contrastando también con una estructura triangular, Picasso se arriesga más que Braque en este juego de formas. Como también vemos en el cuadro siguiente.



Picasso, Guitarra, Sorgues, verano de 1912, óleo sobre tela oval, 72,5 x 60 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo, n° 489 en P.Daix, n° 494 en Minervino (1978).

Las formas redondeadas de la guitarra, reflejadas en varios planos, se oponen a formas rectangulares y triangulares.

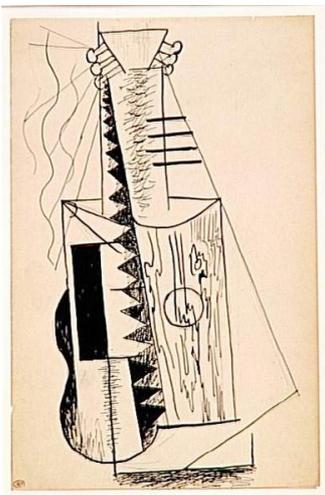
Picasso, Guitarra, Sorgues, verano de 1912, Óleo sobre tela, 54 x 43 cm, Herederos del artista, nº 490 en P. Daix.



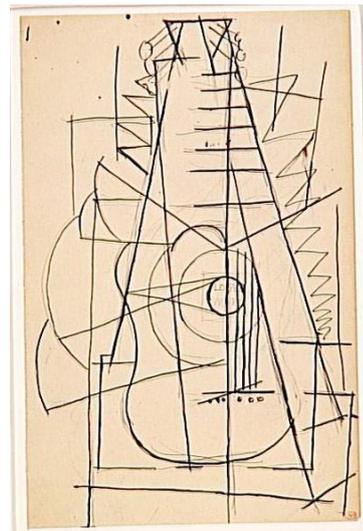
Picasso, Guitarra, 1912, óleo, tinta china y lápiz sobre papel, 34,3 x 22,1 cm, Museo Picasso, París.

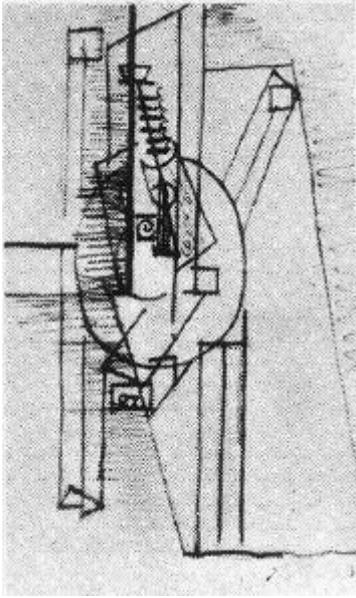
La forma triangular de estos cuadros juega un papel central, contrastando con la forma rectangular de la imitación de la madera y hacia la izquierda las formas redondeadas, mostradas en varios planos y fuertemente destacadas a partir del círculo central. Cambian en referencia a los cuadros de la página anterior por el desdoblamiento de la estructura triangular, y también por la aparición de las clavijas de la guitarra. También está presente el tema decorativo de los dientes de sierra.

Picasso, Guitarra, verano 1912, pluma y tinta sobre papel, 34,1 x 22 cm, Museo Picasso, París.



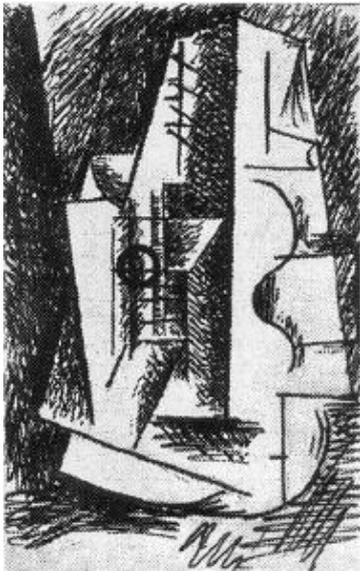
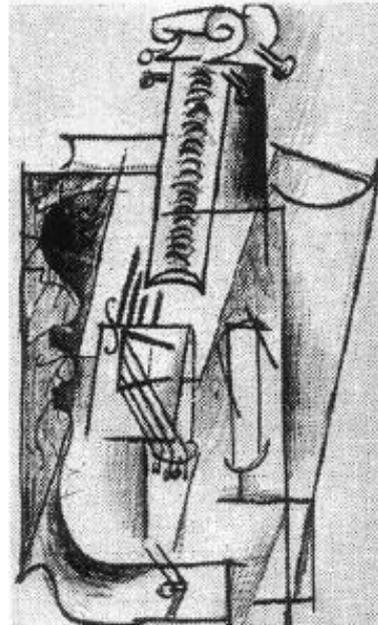
Picasso, Guitarra, final del verano 1912, pluma y tinta sobre papel, 34,2 x 22,2 cm, Museo Picasso, París.





Picasso, Guitarra sobre una mesa, tinta china sobre papel, 13 x 8,5 cm, 1912, propiedad del artista, n° 500 en Minervino (1978).

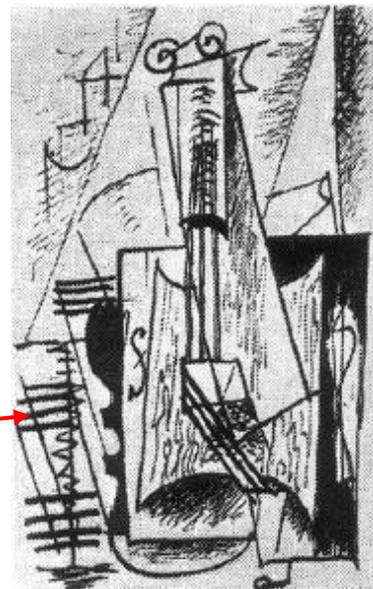
Picasso, Violín, tinta china sobre papel, 13 x 8,5 cm, 1912, propiedad del artista, N° 501 en Minervino (1978).



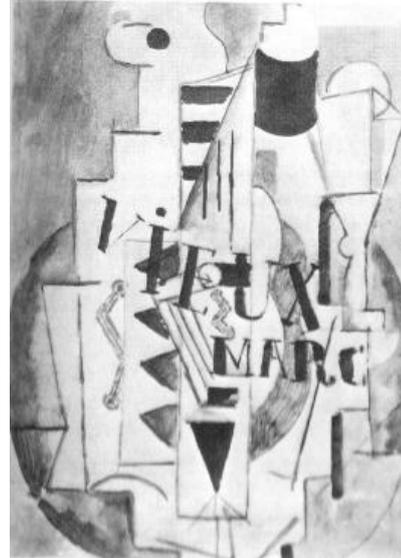
Picasso, Guitarra, 1912, propiedad del artista, tinta china sobre papel, 13 x 8,5 cm, N° 502 en Minervino (1978).

Picasso, Violín, 1912, propiedad del artista, tinta china sobre papel, 13 x 8,5 cm, N° 503 en Minervino (1978).

La partitura



***Guitarra, copa y botella de vieux Marc,
Sorgues, verano de 1912,
óleo sobre papel, 46 x 33 cm,
Colección actual desconocida,
nº 491 en P. Daix.***



Encontramos una botella y una copa, y la inscripción VIEUX MARC sobrepasa la botella. Las formas están encajadas unas con otras. Los dientes de sierra están muy cerca de los cuadros de la página 395.

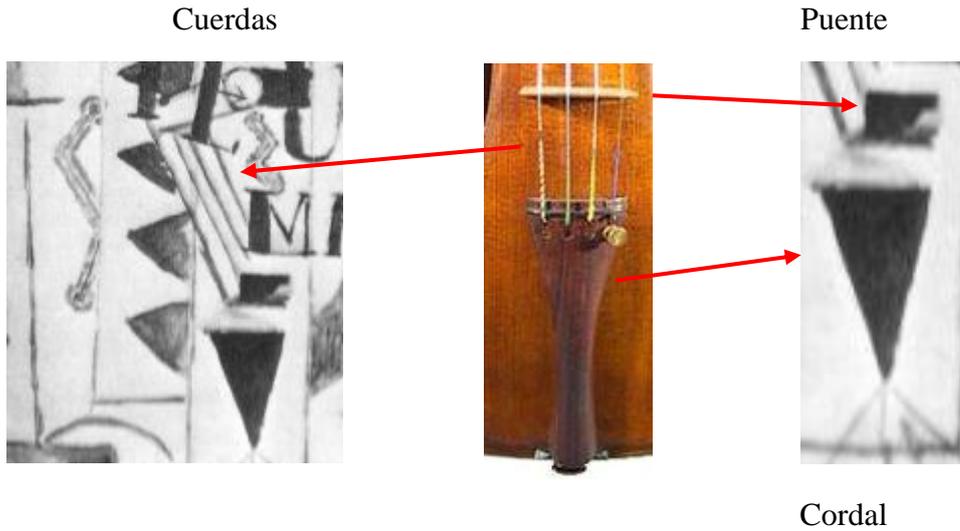


Encontramos en el lado derecho del instrumento las formas redondeadas que nos recuerdan a la guitarra, pero la ambigüedad es el juego preferido de Picasso y también lo hemos visto en Braque. Por ello este cuadro tiene el título de guitarra pero es más apropiado que se llame VIOLÍN, porque los elementos identificativos son de este último instrumento, como veremos a continuación:

Las eses del violín,
una más grande en
la izquierda y a
la derecha una más

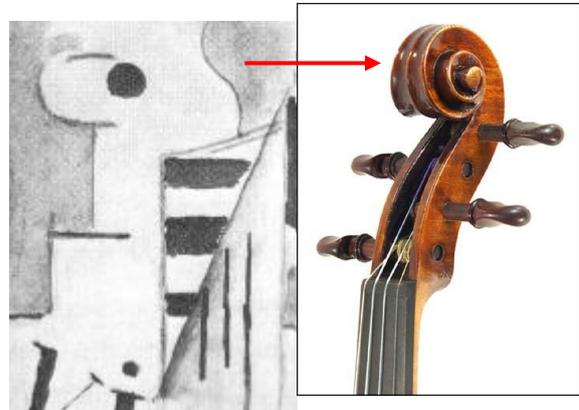


pequeña. Pero Picasso no las dibuja con forma curvilínea, se las imagina en esta ocasión, con forma zigzagueante y geométrica. Las dos eses dan la sensación de girarse, un recurso que utilizará en más lienzos.

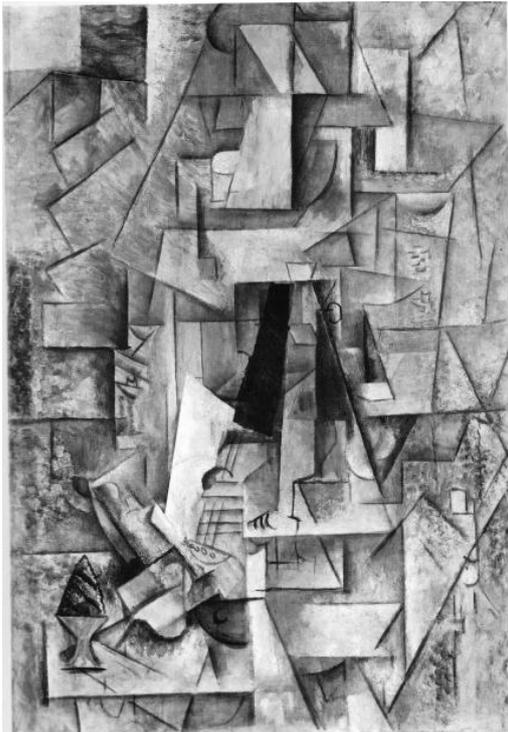


La forma triangular del cordal del violín con el puente y las cuatro cuerdas dibujadas oblicuamente junto a las eses.

Arriba encontramos una forma circular que podría ser la voluta y las líneas verticales del mango corto del violín.

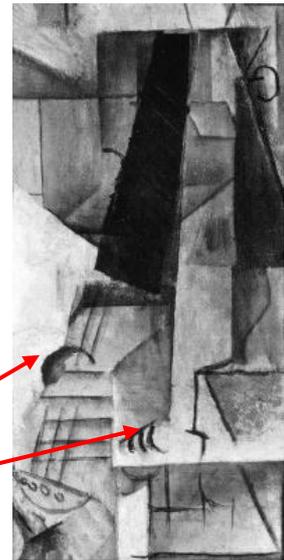


Vemos claramente que este cuadro no está debidamente titulado, ya que excepto las formas redondeadas (y sabemos que éste es un recurso ambiguo ya utilizado), todos los elementos que encontramos son característicos del violín y además conseguimos identificarlos de una forma muy clara. Por tanto no se trata de una guitarra, sino de un violín.



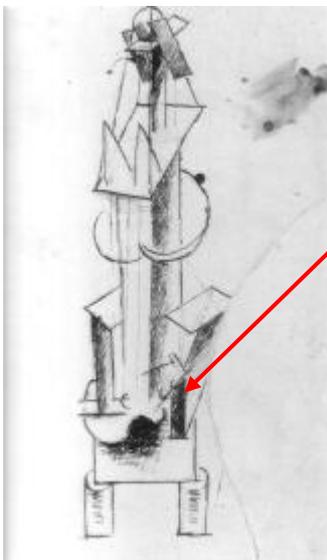
**Picasso, *Hombre con guitarra*,
Sorgues, verano de 1912-
París, primavera de 1913,
Óleo sobre tela, 131,8 x 89 cm,
Museo de Arte de Filadelfia,
n° 495 en P. Daix.**

El corte de la figura
en planos es típico
del periodo
abstracto de
Sorgues.



La roseta central y las cuerdas
Los dedos del guitarrista

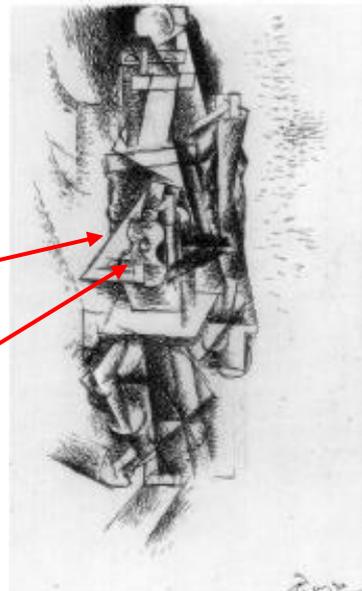
**Picasso, *Guitarrista*, Sorgues, verano de 1912,
Tinta, 39,5 x 19,5 cm,
Colección particular,
En W. Rubin.**

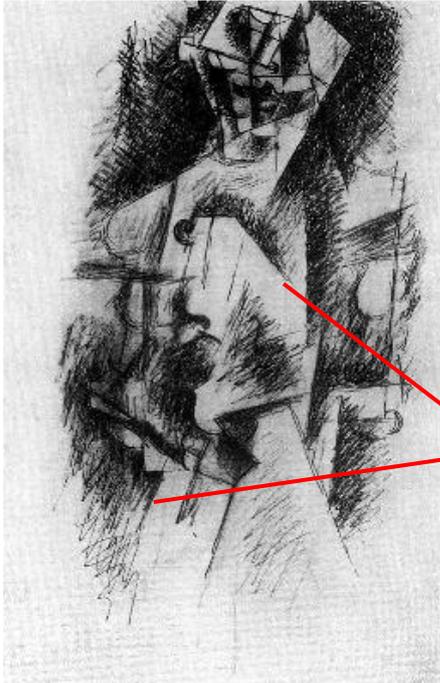


Los brazos del guitarrista

La guitarra

**Mujer con guitarra,
Sorgues, verano 1912,
Tinta, Colección Maya Ruiz-Picasso,
En W. Rubin.**





En este dibujo se insinúa el tema, referente al hombre y al instrumento, con pocas líneas marcando la verticalidad, y rompiendo la misma dos elementos: la complejidad de los escasos signos que codifican el violín como cogido entre las manos, y en contraste la robustez de la cabeza cuadrangular.

Las líneas rectas que simbolizan los brazos que sujetan el instrumento.

La cabeza o rostro del violinista, transformada en contundentes formas geométricas.



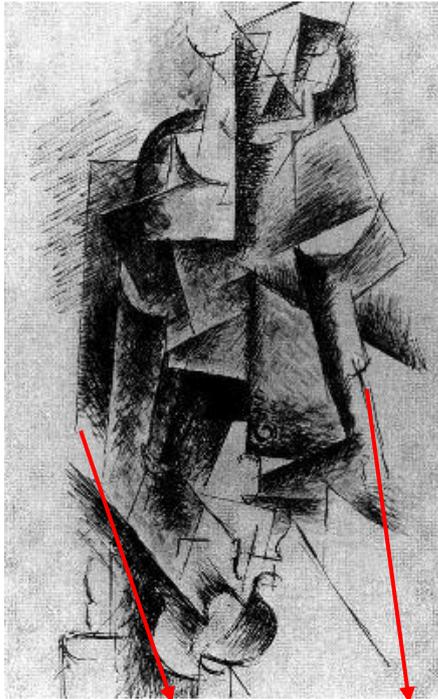
Picasso, Violinista con bigote, verano 1912, Pluma, tinta china y lápiz negro sobre papel, de 30,7 x 19,5 cm.



La voluta o cabeza del violín, que nos recuerda las “formas de caracol” de Braque.

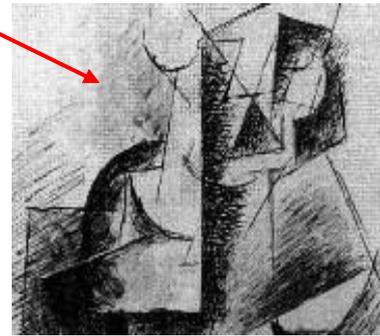


Las formas cóncavas y convexas de las tapas y aros del violín.



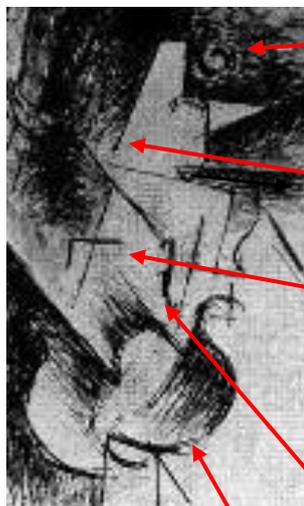
El violinista de 1912, MP 673 del catálogo del Museo Nacional de París, del verano de 1912, un dibujo a pluma, tinta marrón, tinta china y óleo sobre papel, de 30,7 x 19,5 cm. Aunque haya sido un recorrido rápido, con lo que se ha visto hasta ahora: **no hay ninguna duda de qué es el violín y en qué colocación se debe exponer este dibujo.**

La cabeza o rostro del violinista, siempre bajo las formas y volúmenes cubistas.



Las formas rectangulares que vemos en muchas pinturas, que simbolizan los brazos que sujetan el violín, a lo largo del cuerpo.

Y EL VIOLÍN, SIN NINGUNA DUDA, EN LA PARTE INFERIOR DEL LIENZO



La forma de caracol
(La cabeza del violín)

diapasón

Puente

Efes

Las formas cóncavas de las tapas y
convexas de los aros.



Referente al último dibujo que hemos analizado, *El violinista de 1912*, fui protagonista de una anécdota que tuvo repercusión en los medios de comunicación. Reproduzco a continuación los hechos ocurridos:

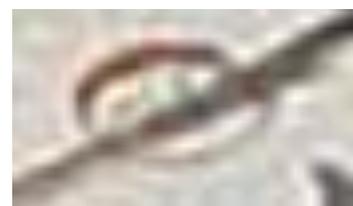
Se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid la “exposición del año”, un acontecimiento cultural extraordinario, toda la obra pictórica de Picasso perteneciente a la colección del Museo Nacional Picasso de París se expuso en Madrid desde el 2 de Febrero hasta el día 5 de Mayo de 2008. La colección, 430 obras del pintor serán expuestas en las principales capitales del mundo siendo Madrid primera y única etapa europea, debido a encontrarse en periodo de restauración la Casa Salé de París, sede del Museo de Picasso.

Por motivo de mi investigación y elaboración de la tesis, visité la citada exposición, y contemplé con asombro que el dibujo *El violinista*, MP 673, del verano de 1912, un dibujo a pluma, tinta marrón, tinta china y óleo sobre papel, de 30,7 x 19,5 cm., se encontraba expuesto en la sala en posición incorrecta, con la cabeza del violinista en la parte inferior y el violín en la parte superior. Tal colocación fue realizada por el Museo Nacional Picasso de París y supervisada por la directora del citado Museo que era la comisaria de la exposición, tal como me informaron en el M.N.C. de Arte Reina Sofía de Madrid y el redactor jefe del diario “El Mundo” que estuvo presente en ese instante. ¿Qué explicación encontraríamos al contemplar que la Colección del Museo Nacional Picasso de París expusiera en Madrid este dibujo *El violinista, 1912* de esta forma? (foto realizada por R.M. fotógrafo de “El Mundo” a petición mía)



Analizando detenidamente los detalles: el dibujo estaba colgado en el Museo N. C. A. Reina Sofía durante la exposición, en un muro de “media altura” sin llegar al techo, colocado en el centro de la sala de forma perpendicular a las paredes, sujeto con alcazatas en la parte posterior del marco. Podemos deducir que el dibujo está **enmarcado (no colgado)** de esta forma desde su punto de origen, desde París. Y debido a mi solicitud, el propio Museo Nacional Picasso de París comunica al Museo N. C. A. Reina Sofía que tal como está colgado es la posición correcta del dibujo. Una afirmación que en el análisis iconográfico que hemos recorrido anteriormente en esta tesis hemos comprobado equivocada.

Examinando con detalle los dibujos expuestos junto al citado dibujo, que son de la misma época y del mismo formato, percibimos un sello de forma elíptica en cuyo interior están las siglas del museo MP (Museo Picasso):



Curiosamente todos los dibujos tienen el sello **en la parte inferior del papel**, en la zona central o lateral.

Pero si colocamos el dibujo en cuestión *El violinista, 1912*, en la colocación correcta: con el violín que hemos visto anteriormente con claridad en la parte inferior y la cabeza del violinista en la parte superior comprobamos que tiene el sello **en la parte superior del papel** a diferencia de los demás dibujos.

Este dato puede darnos la explicación de esta anécdota. Podemos suponer que después de la dación por parte de los herederos del pintor al Estado francés en 1973, y de la creación posterior del Museo en 1985, se realizara un registro de todas las obras que poseía el Estado francés y pasaron a manos del Museo N. Picasso de París. En ese momento (que habría que determinar) se catalogarían y sellarían los dibujos con el mencionado sello, del recién constituido Museo. Podemos imaginar qué ocurrió: el encargado de esta tarea se equivocó en este dibujo y lo selló en la posición equivocada, no en la parte inferior del dibujo -si pensamos en su posición correcta- sino que por descuido o desconocimiento le dio la vuelta al dibujo y lo selló en su parte superior.

A la hora de enmarcarlos, es fácil suponer que el Museo daría la orden para facilitar la tarea, de tener en cuenta que todos los dibujos llevaban el sello en la parte inferior; pasando desapercibido, el hecho de que este dibujo en concreto estaba erróneamente sellado. Y desde entonces hasta este momento...estamos hablando de tener el dibujo de Picasso aparentemente enmarcado de forma equivocada. En la actualidad el dibujo y la exposición aún están de gira mundial debido a la restauración que está teniendo lugar en la sede en París. En ese momento, durante la exposición en Madrid, mi observación fue ignorada pero este tema necesita comprobación.

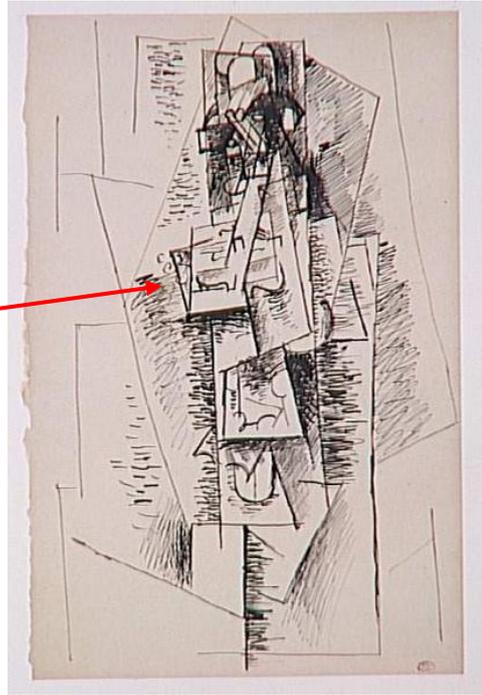
Habrá quien piense que es una obra menor de Picasso y por tanto no merece esta rectificación, pero ¿Por qué contemplar una obra artística que no se corresponde con la verdadera intención del pintor, con la voluntad del artista? ¿Cuántos espectadores engañados durante tanto tiempo y seguirán siendo engañados?

Como muchos hallazgos, son consecuencia de la “serendipia”, de la casualidad de encontrarme delante del citado dibujo y de investigar la presencia de los instrumentos musicales en la pintura cubista de G. Braque y P. Picasso, en mi tesis doctoral dirigida por la Dra. D^a Carmen Senabre.

*Picasso, Violinista, verano- otoño 1912,
Pluma, tinta sepia y tinta china sobre papel
vélin, 34,2 x22, 6 cm, Museo Picasso, París.*



El violín



*Picasso, Guitarra y clarinete,
Verano-otoño de 1912,
pluma y tinta negra sobre cartón,
12,5 x 11,6 cm, Museo Picasso de París.*

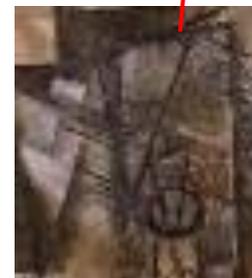
*Picasso, Violín y clarinete,
Verano-otoño de 1912,
Pluma y tinta negra sobre cartón,
11,7x 12,5 cm, Museo Picasso de París.*



**Picasso, *El Aficionado*,
Sorgues,
verano-otoño 1912,
Óleo sobre tela,
135 x 82 cm,
Colección
Kunstmuseum,
Basilea,
En P. Daix n° 500.**

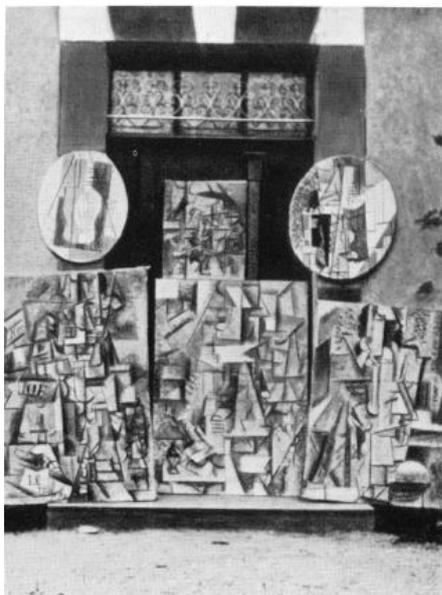


Arriba a la izquierda del cuadro, se alza verticalmente una guitarra. El mango de la guitarra de forma robusta y rectangular, en la que podemos distinguir las clavijas. Las seis cuerdas, la abertura central y el cordal.



Una partitura musical.

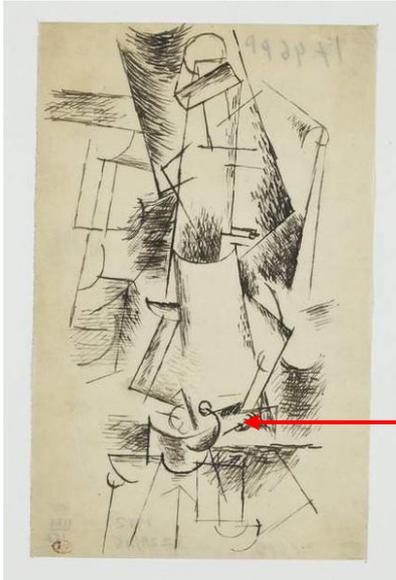
Encontramos en el lienzo las inscripciones de “Nimes”, ciudad francesa famosa por sus corridas de toros y “Le torero”, un diario taurino.



Sorgues, verano-otoño de 1912, delante de la casa “Les Clochettes”, que Picasso alquiló en junio de 1912 en Sorgues, sobre el río Ouvèze, cerca de Avignon.

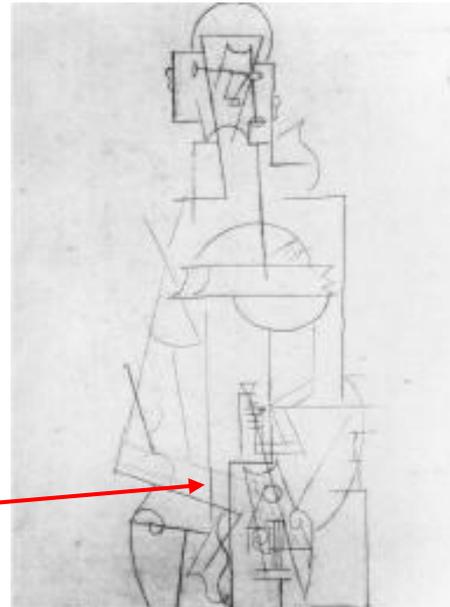
Abajo izquierda a derecha: *El aficionado*, *Hombre con guitarra* y *La modelo*.

Arriba de izquierda a derecha: *Guitarra*, *El poeta* y *Guitarra*



**Picasso, *Figura sosteniendo una mandolina*,
Verano- otoño 1912,
Pluma y tinta de color sepia sobre papel,
21,3 x 13,4 cm, Museo Picasso, París.**

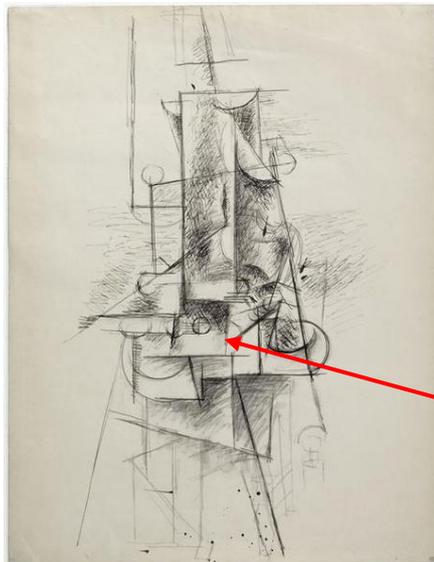
Las guitarras reconocidas sobre todo por la abertura central de forma circular.



**Picasso,
Mujer sentada sosteniendo una guitarra,
Sorgues o París, fines verano-otoño de 1912,
Mina de plomo y tinta, 61 x 47 cm,
Colección Yves Saint-Laurent y Pierre Bergé.**

En este caso la guitarra está dibujada con más detalle, vemos las cuerdas, las clavijas y el puente.

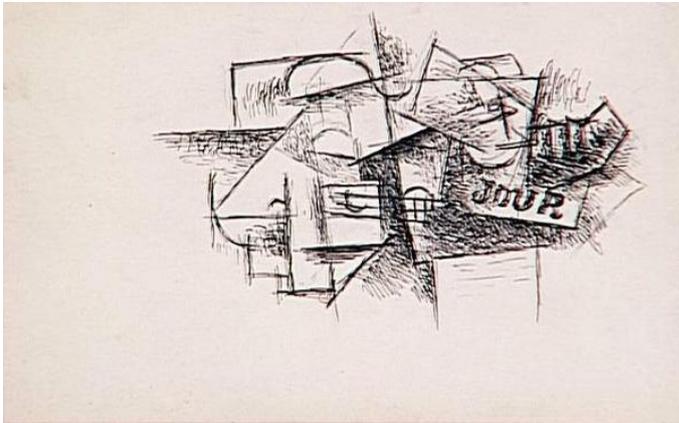
La cabeza del intérprete parece semejarse a la cabeza de la guitarra, a su forma trapezoidal y los ojos parecen las clavijas.



**Picasso, *Guitarrista*, verano-otoño 1912,
Tinta y lápiz negro sobre papel,
64,4 x 49 cm, Museo Picasso París.**

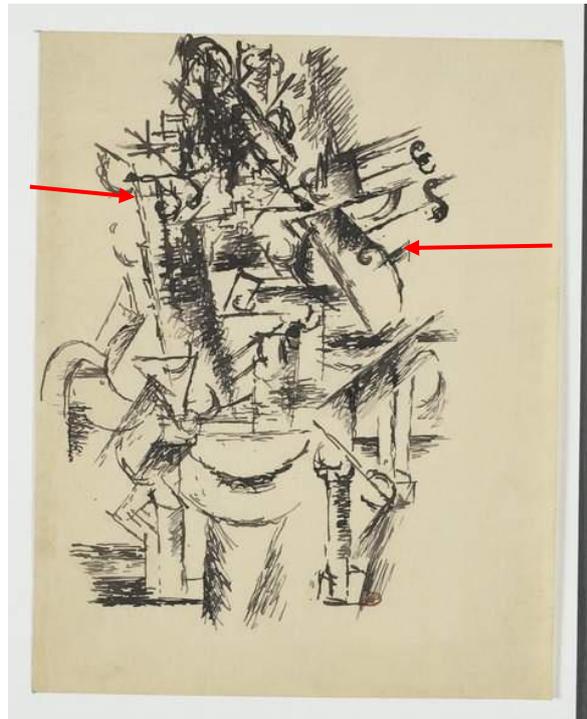
La guitarra abrazada por el guitarrista como ocurre en todos los dibujos con instrumentistas.

Picasso, Naturaleza muerta con guitarra, verano-otoño 1912, pluma y tinta de color sepia sobre papel 13,3 x 21,3 cm, Museo Picasso, París



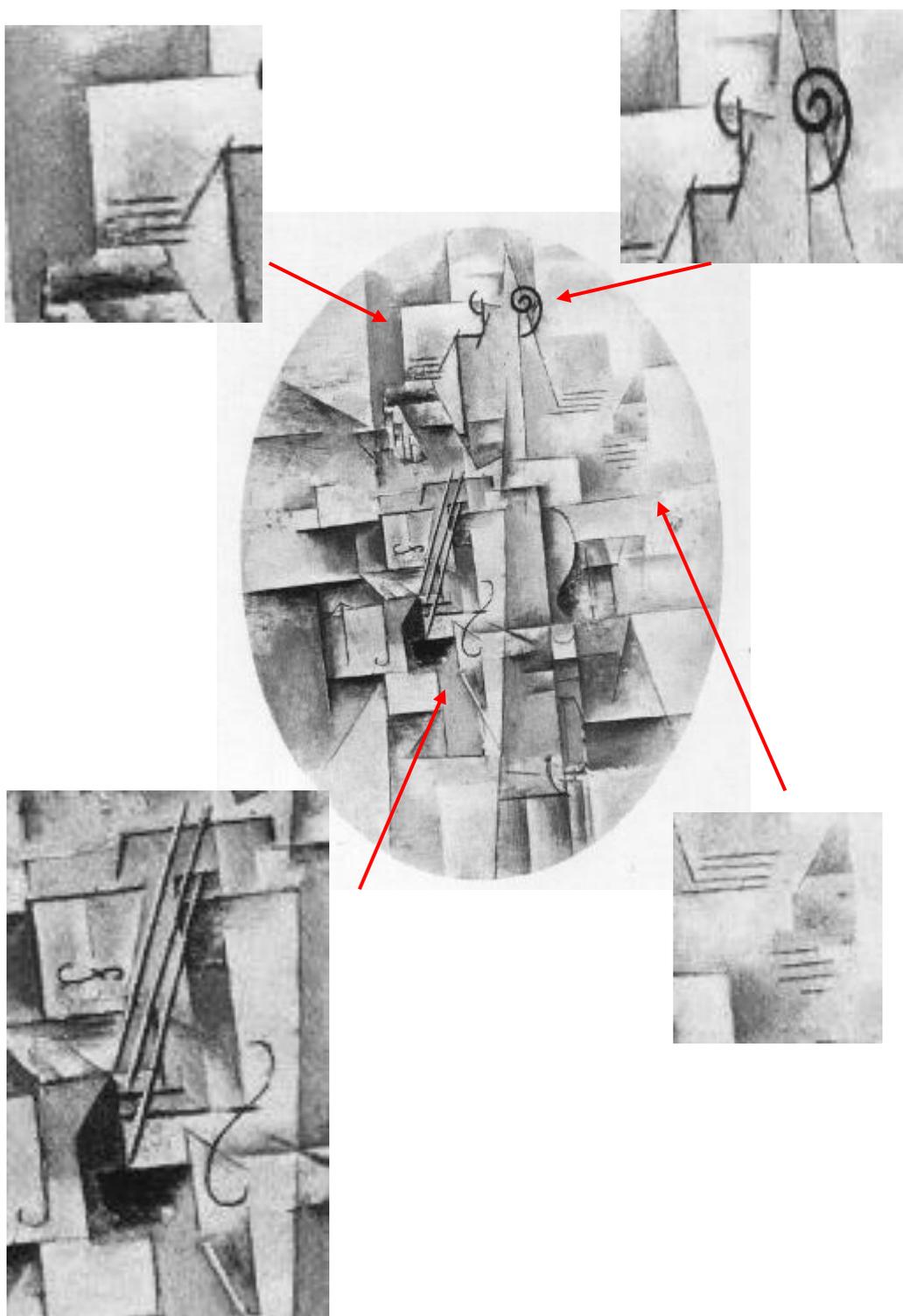
Picasso, Naturaleza muerta con periódico y guitarra, Verano-otoño 1912, pluma y tinta china sobre papel, 19,6 x 31 cm, Museo Picasso, París.

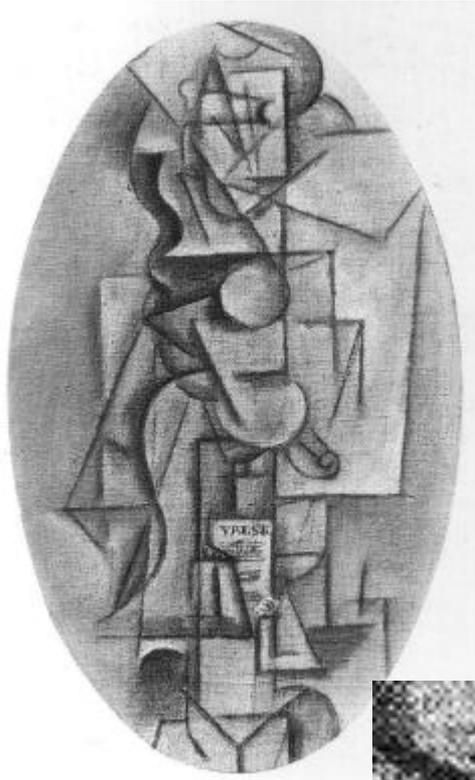
Picasso, Naturaleza muerta sobre un velador, 1912, Pluma y tinta negra sobre papel, 27,1 x 21,3 cm, Museo Picasso, París.



En este cuadro encontramos “formas de caracol”, por tanto es una naturaleza muerta musical.

*Picasso, Violín, París, otoño de 1912,
Óleo sobre tela oval, 100 x 73 cm,
nº 503 en P. Daix.*

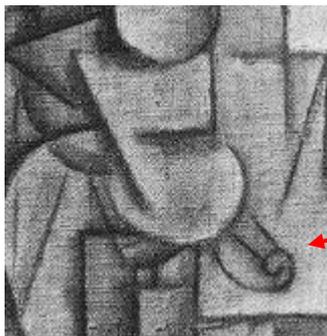




*Picasso, Diva, otoño de 1912,
Óleo sobre tela oval, 27 x 16 cm,
Firmada al dorso: Picasso,
Colección particular, París.
Título de los archivos de
D.H. Kahnweiler:
La Chanteuse (la cantante),
nº 504 en P. Daix*

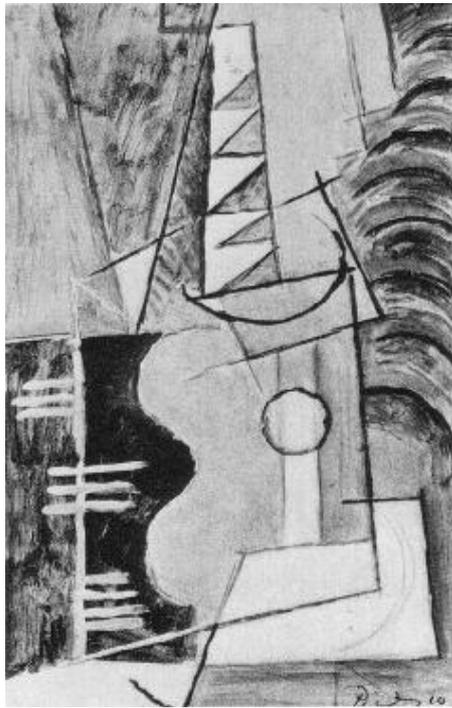


La inclusión de la palabra VALSE es una influencia de Braque, que como ya hemos visto, era muy frecuente en sus cuadros. También hay que señalar que la escritura musical que encontramos en este fragmento, es muy detallista, con semicorcheas unidas con la misma barra y dos negras sueltas. El cuerpo del violín con formas curvas La forma circular de la voluta y del mango



Estas formas parecen ser de un violín, hay un violín al centro del cuadro. Por tanto el título de DIVA, el título que le puso D.H. Kahnweiler de “La Chanteuse” (La cantante), puede no ser el adecuado, como en otras ocasiones, podría tratarse de una violinista, de una instrumentista.

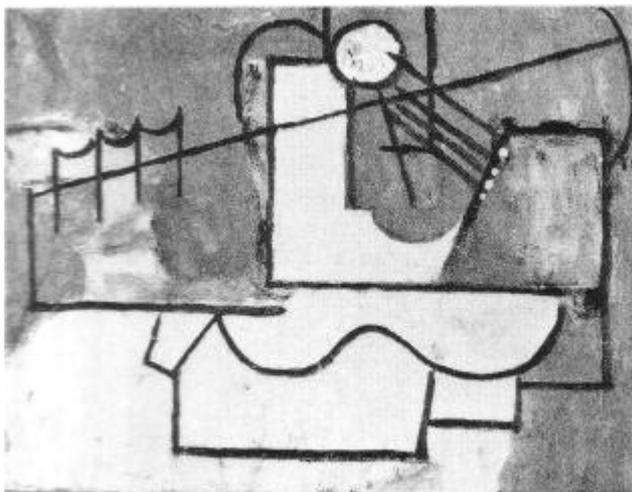
Contemplamos la primera generación de papeles pegados, realizados en el otoño de 1912 y principios de 1913, después de que Braque efectuara el primer papier collé.



*Picasso, Guitarra, París, otoño de 1912,
Acuarela sobre papel, 34 x 22 cm,
Colección particular, Fechada por Zervos,
en el invierno de 1912/1913, n° 505 en P.Daix.*

Reaparecen los dientes de sierra y la estructura triangular del mástil. A la izquierda, en color oscuro un pentagrama, parecido a los que hemos analizado anteriormente. Pierre Daix llama a esa forma en el mejor catálogo de Picasso: “Rayas horizontales”, sin reconocer el pentagrama.

*Picasso, Mandolina y copa,
1912,
Tinta china y lápiz,
En P. Daix p. 104.*

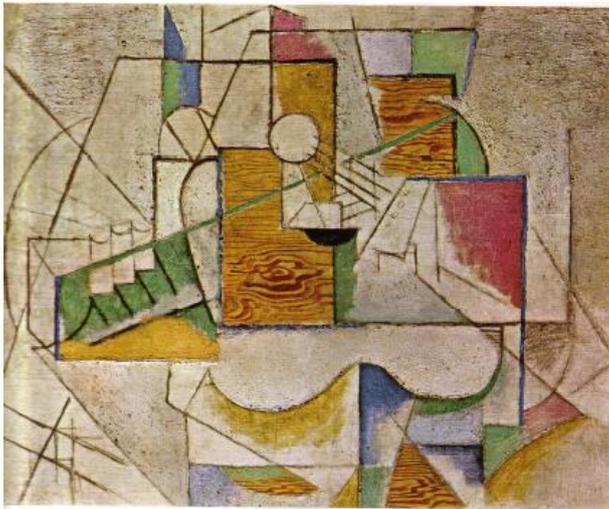
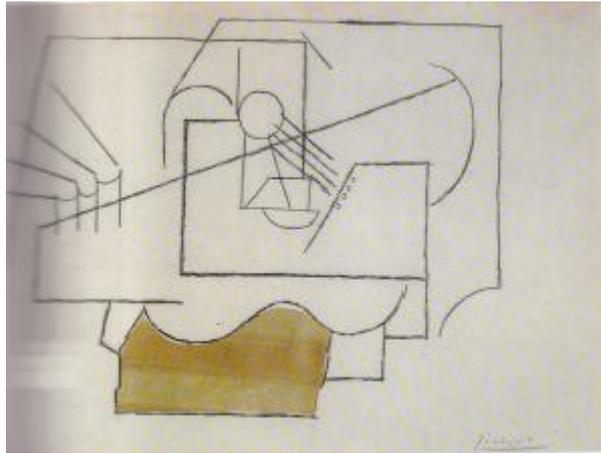


*Picasso, Guitarra en una mesa,
París, otoño de 1912,
Óleo sobre cartón, 24 x 31 cm,
Colección herederos del artista,
N° 507 en P. Daix.*

Como veremos Picasso repetía muchas formas, ya que parecían bocetos del mismo motivo.

**Picasso, Guitarra en una mesa,
París, otoño de 1912,
Carbón y papel pegado sobre cartón,
46 x 61 cm, Colección particular,
París, n° 508 en P. Daix.**

Un papel pegado abajo para crear el espacio de la mesa. La firma es la que demuestra su posición horizontal.



**Picasso, Guitarra en una mesa,
París, otoño de 1912,
Óleo, arena y carboncillo sobre
tela, 51 x 61,5 cm,
n° 509 en P. Daix, n° 544 en
Minervino (1978).**

La madera imitada es pintada.

**Picasso, Botella, guitarra y pipa,
Otoño de 1912, París,
Óleo sobre tela, 60 x 73 cm,
n° 510 en P. Daix.**

Parece realizar un collage (inventado por él en mayo de 1912), utilizando sólo óleo. Con recursos pictóricos quiere conseguir o experimentar el mismo resultado que cuando

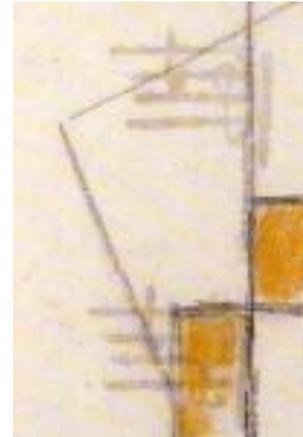


introduce diferentes materiales y objetos en el collage o el *papier collé*.



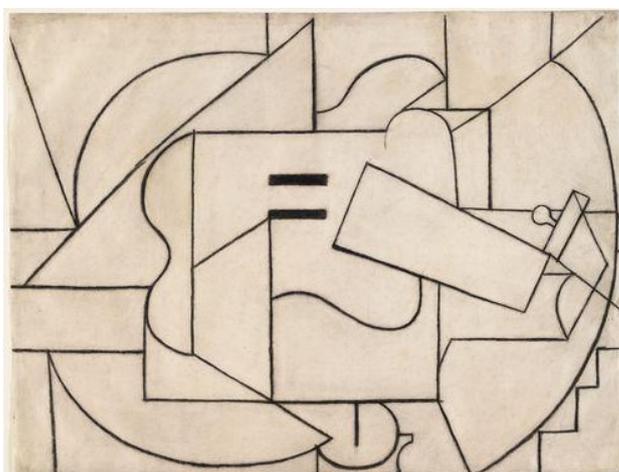
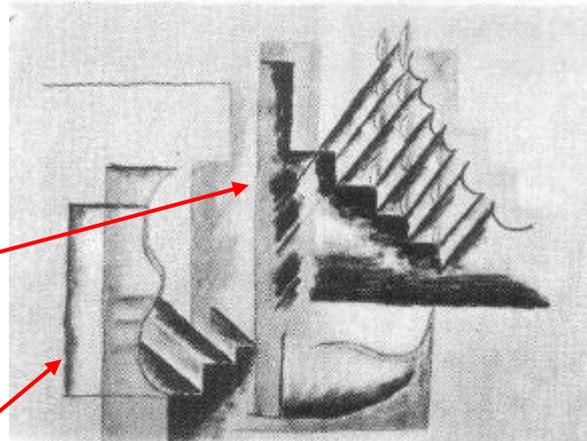
Picasso, *Botella de Bass y Guitarra*, otoño 1912, 47 x 62 cm, Colección actual desconocida, Pastel y lápiz sobre papel, En P. Daix n° 511.

El pentagrama con figuras musicales. Las líneas del pentagrama que están centradas coinciden con las líneas horizontales de las cuerdas de la guitarra.



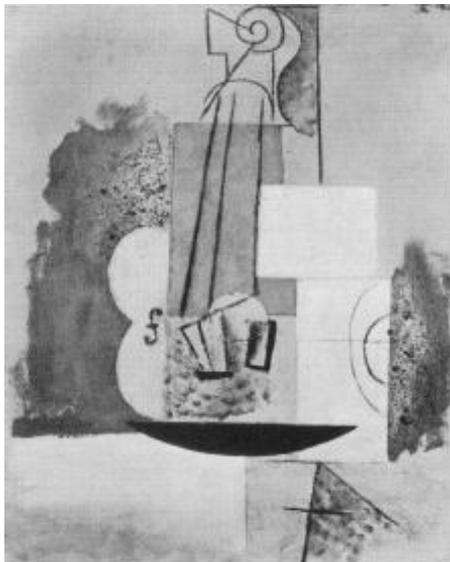
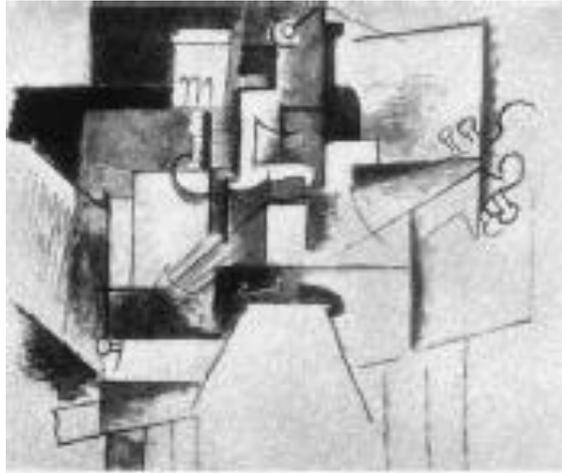
Picasso, *botella de Bass y guitarra*, pastel en papel, París, Invierno 1912/1913, N° 548 en Minervino (1978).

Con pocos elementos identificamos la guitarra, un agujero señalado en negro y una forma redondeada. Al igual que la forma cuadrada de la izquierda podría ser también un pentagrama.



Picasso, *Guitarra*, otoño de 1912, 47 x 61,9 cm, en el Moma, N. Y.

Picasso, Violín y Botella
París, invierno de 1912/1913,
Lápiz-trementina en papel,
50 x 64,5 cm,
Museo Nacional de Arte
Moderno, Paris, N° 512 en P. Daix.



Picasso, Violín, París, otoño de 1912,
Óleo, arena y carbón sobre tela, 55 x 43 cm,
Colección particular, Nueva York,
N° 515 en P. Daix

Las zonas con arena transmiten robustez y energía. Y las líneas dibujadas representan el mástil y la cabeza del violín. Ya aparece una efe rectangular del violín.

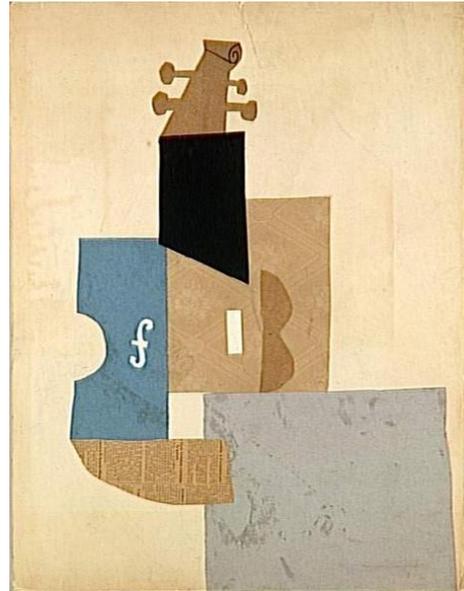
Picasso, Violín y diario, París, otoño de
1912, Óleo y arena sobre cristal,
65,6 x 51 cm. Colección herederos del
artista, n° 516 en P. Daix.

Los relieves de arena y de pintura están realizados sobre un fondo transparente de cristal. La inscripción JOU (ER)=jugar; apuesta por el contraste entre la arena (robustez) y el cristal.



Picasso, Violín, otoño 1912, 65 x 50 cm, papeles pegados de colores y un fragmento de periódico pegado sobre cartón y carboncillo, herederos del artista, Museo Picasso de París, n° 517 en P. Daix.

Utilizan los recortes de papel y periódico, con distintas formas y tonalidades, con algún signo o sin ellos. Superpuestos provocan luces y sombras, buscan los mismos recursos de profundidad y luz que la pintura. Les gusta trabajar y experimentar con diversos materiales y con juegos de ilusionismo, ampliando posibilidades somos capaces de ver las efes del violín de dos formas muy distintas: una forma figurativa y la otra como un rectángulo. De esta manera nos plantea la analogía de los dos signos, y a partir de ese momento el rectángulo ya forma parte de nuestro código de signos violinísticos.



Picasso, Violín, partitura y diario, París, otoño de 1912, Óleo y arena sobre tela, 35 x 27 cm, Colección particular, n° 514 en P. Daix.

La partitura dibujada con una gran maestría.



Es de destacar también el relieve y rugosidad de la arena, el diapason del violín con un tono azul intenso y las letras de periódico (JOURNAL).

Este papel pautado con figuras musicales incluido en el cuadro, es el más admirable realizado en el cubismo. Por el trazo del pentagrama reconocemos que es dibujado y no es un fragmento pegado. Por ello hay que señalar la complejidad musical de este fragmento, de su escritura: semicorcheas unidas con la barra muy bien dibujadas, encontramos dobles cuerdas (elemento técnico posible en la guitarra y en el violín), ligaduras, corcheas sueltas, y abajo un signo que parece un becuadro. Este fragmento seguramente sería copiado por Picasso de alguna partitura real, aunque sorprende su extraordinaria perfección siendo una obra de Picasso y no de Braque, siendo este último el músico. Podríamos añadir que es la grafía de un experto viendo la evolución sorprendente, desde los primeros dibujos de escritura musical (p. 47 y 48), que hemos observado en el capítulo de su infancia y juventud, hasta ahora.

Dobles cuerdas se realiza tocando dos notas simultáneas, se trata de una partitura para violín.



Un
becuadro



La
ligadura



Ahora a continuación, nos encontramos con una serie de collages de Picasso, en los que primero introduce fragmentos de partituras musicales y después páginas enteras. Como ya hemos contemplado hasta el momento, aparecen dibujadas las líneas del pentagrama y las figuras musicales, en ocasiones más o menos figurativas. Y mirando hacia atrás, ya desde 1908 en el cubismo temprano con Braque, ya aparecía “la partitura”, una incansable presencia. En este momento histórico que ya han descubierto y experimentado con el collage (donde introducen elementos reales en el cuadro), era una consecuencia natural que el siguiente paso, en lugar de dibujar partituras probaran a introducir la música misma, la música “real”. Analizados también estos cuadros en el punto “La partitura” del cubismo sintético, en la página 307.

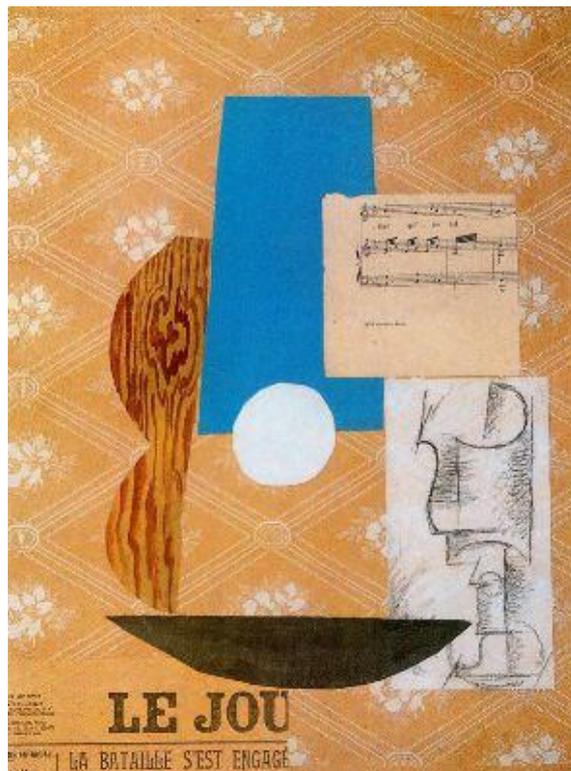


Picasso, Guitarra y partitura (Vals), París, otoño de 1912, Papeles pegados, pastel y carbón, 58 x 63 cm, N° 506 en P. Daix.

La madera es imitada.
El fragmento de partitura es auténtico pero el título de “Valse” se hizo a base de letras estarcidas.

Picasso, Guitarra, partitura y vaso, Otoño 1912, papeles pegados, gouache y carboncillo sobre papel, 48 x 36,5 cm, Col. Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio, n° 513 en P. Daix.

Además de utilizar la técnica del papel pegado propiamente dicho, donde el fragmento azul, marrón o negro al adjuntarlo al lienzo se transforma en la guitarra, también lo interpreto como un collage. La copa hecha al carboncillo, y el fragmento de partitura están introducidos como elementos ya elaborados externamente y aportados al cuadro como elementos reales. La copa dibujada nos recuerda al recurso utilizado en el n° 530, de la p. 426 de esta tesis, con recortes de láminas de fruta.



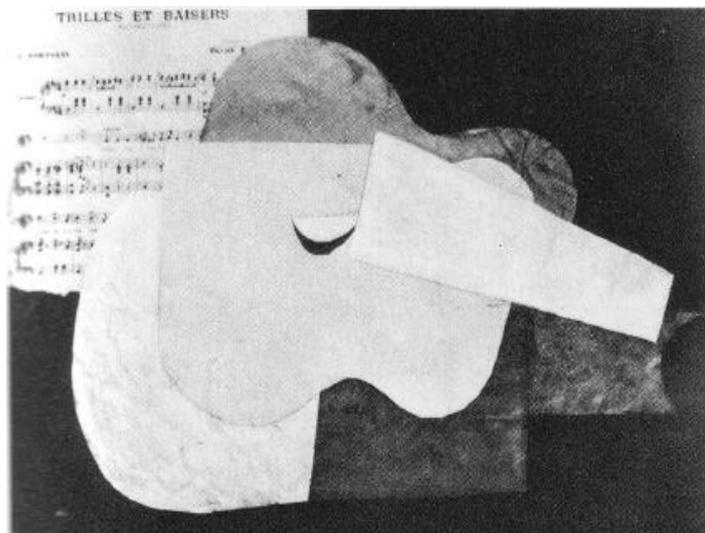
Picasso, Violín y partitura, París, otoño de 1912, Papeles pegados sobre cartón, 78 x 65 cm, Herederos del artista, n° 518 en P. Daix.

La partitura es la página 4 de la misma partitura que figura en el cuadro a continuación, n° 521 del catálogo de P. Daix. La obra es “Trilles et Braisers”, compuesta para voz, de Désiré Dihau

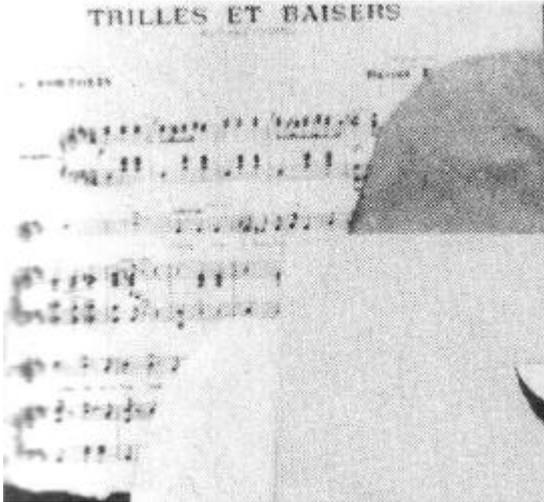


Los signos de las efes en este violín ya son los dos rectangulares. Hemos observado cómo los introdujo con un pequeño fragmento en el cuadro anterior de la p. 418, y ahora ya forman parte de su lenguaje de símbolos que siempre van evolucionando, no se quedan inactivos en una innovación siguen imaginando nuevos caminos artísticos.

Picasso, Guitarra y partitura, París, otoño de 1912, Papeles pegados, Dimensiones y Colección actual desconocida, n° 521 en P. Daix.



A diferencia de otras ocasiones que las partituras eran pintadas, en estos cuadros Picasso introduce auténticas partituras editadas, y esta serie de lienzos los analizo con un nuevo enfoque: ya que en estos collages encontramos INTERTEXTUALIDAD, pues un *texto* (el lienzo) definido como un conjunto de signos sistemáticamente articulados y organizados con coherencia de unidad, nos remite a *otro texto* (la partitura). Y además INTERARTÍSTICA porque *este texto* (la partitura) nos remite a otro ARTE, el musical.



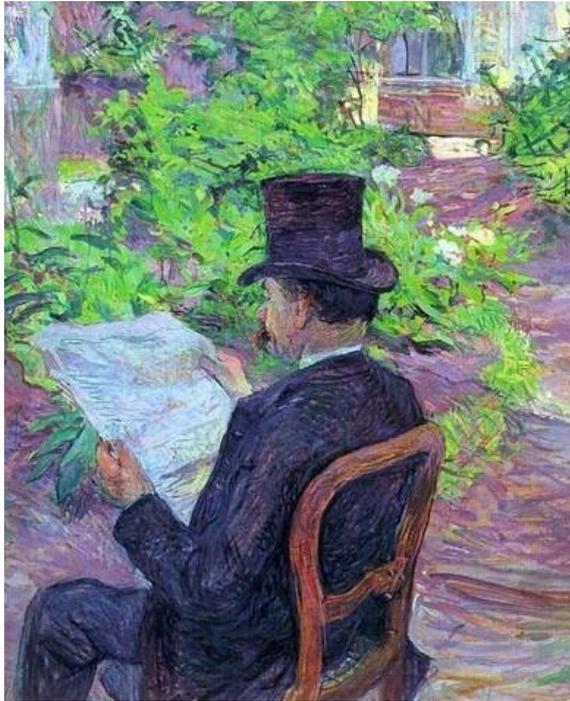
La partitura “Trilles et Baisers”,
“Trinos (término musical) y besos” de
Désiré Dihau.

DÉSIRÉ DIHAU

El gran protagonista de este cuadro de Degas es el fagotista y compositor Désiré Dihau, primo del pintor Henri de Toulouse-Lautrec. Aparece en el centro de la imagen tocando el fagot, rodeado de la orquesta del teatro de la Ópera de París. La relación de Degas con el fagotista era muy estrecha, visita frecuentemente su casa en la que solía organizar conciertos con su hermana Marie, que era cantante. Toulouse-Lautrec, primo de la familia, sentirá una especial atracción por la obra de Degas y especialmente por este cuadro. En su faceta de compositor destacan los cuplés que hacía D. Dihau para el cabaret "Le Chat Noir".

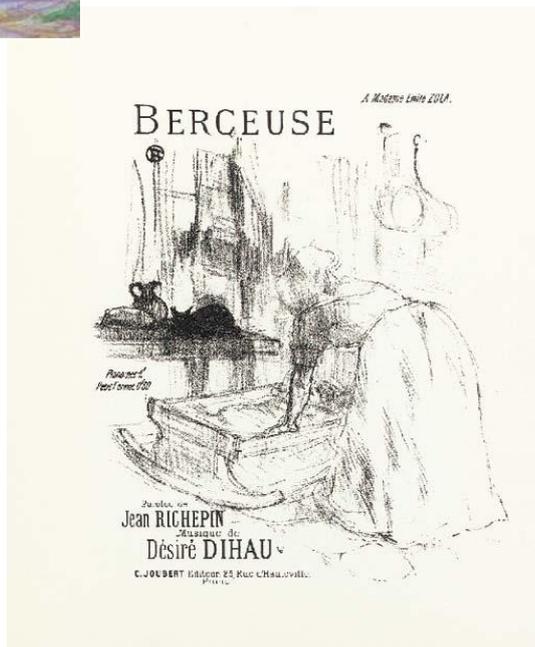


Toulouse-Lautrec realizó de su primo Désiré dos retratos al aire libre, utilizando el jardín de "Père Forest" como lugar de trabajo.

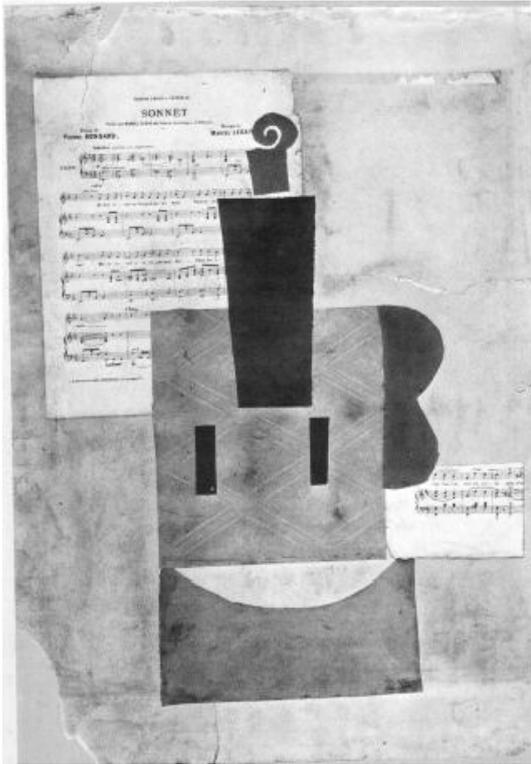


Désiré Dihau leyendo el periódico en el jardín, obra de H. Toulouse-Lautrec.

Otra canción de D. Dihau titulada
"Berceuse".



Picasso inventa el Collage en 1912 en el que *Introduce un objeto real en el cuadro*, y así establece una comparación directa entre la consistencia del cuadro y la inmediatez de un objeto cualquiera que *siempre tiene relación con su vida cotidiana*. En esta serie de collages donde introduce partituras musicales auténticas, editadas, con ello, nos confirma que su en vida cotidiana está presente la Música.



Picasso, Violín y partitura, París, otoño de 1912, Papeles pegados sobre la tapa de una caja de cartón, 78 x 63 cm, Herederos del artista, n° 519 en P. Daix.

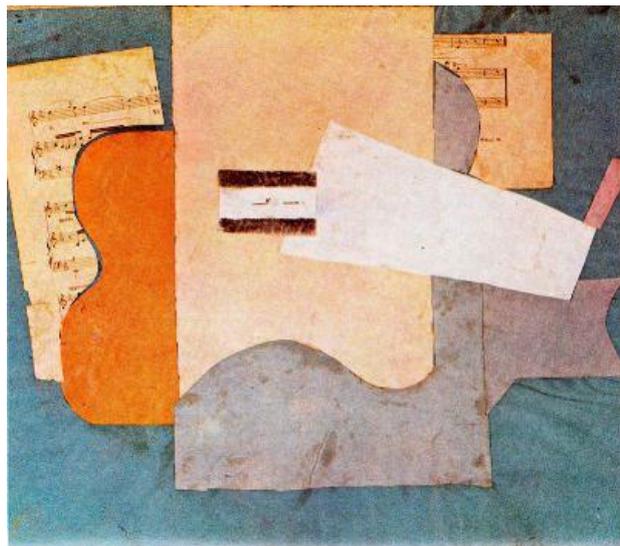
La forma de la voluta no deja lugar a dudas de que se trata de un violín.



Esta partitura es una Sonata para voz y piano de MARCEL LEGAY.

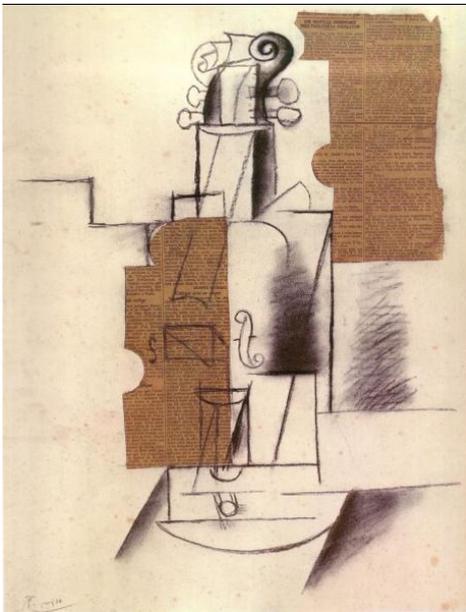
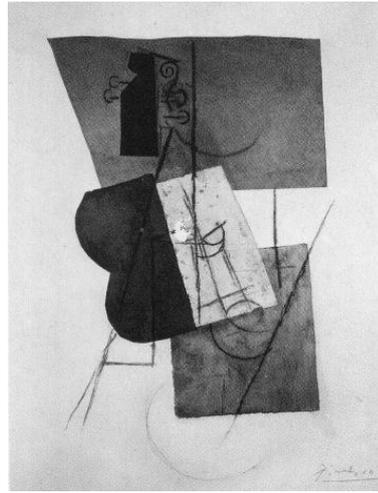
Picasso, Partitura y guitarra, París, otoño de 1912, papeles pegados y sujetos con alfileres sobre cartón, 42,5 x 48 cm, Museo Nacional de Arte Moderno, París, n° 520 en P. Daix.

Picasso simplificó aquí la idea base de la guitarra pegando esos fragmentos recortados. El pequeño rectángulo en el centro de la guitarra está prendido con un alfiler. Sigue su experimentación, el círculo central de la guitarra lo simboliza con un mensaje opuesto, una forma rectangular.



**Picasso, Violín, París, otoño de 1912,
Papeles pegados, gouache y carbón sobre papel,
62,5 x 46,5 cm. The Menil Family Collection,
Houston. n° 522 en P.Daix.**

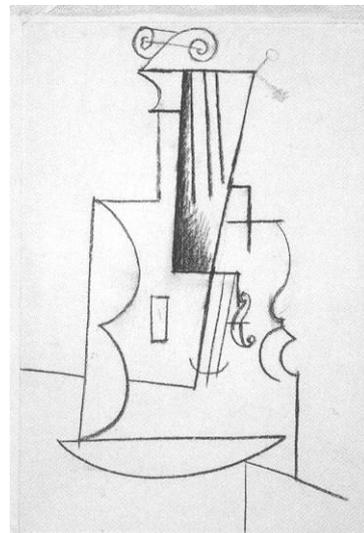
Esta obra aparece en forma horizontal en el catálogo de Noguer, n° 554 y con el título “Violín sobre una mesa”, con los mismos detalles de medidas y fechado en 1912/1913, pero la firma del artista nos revela que es vertical.

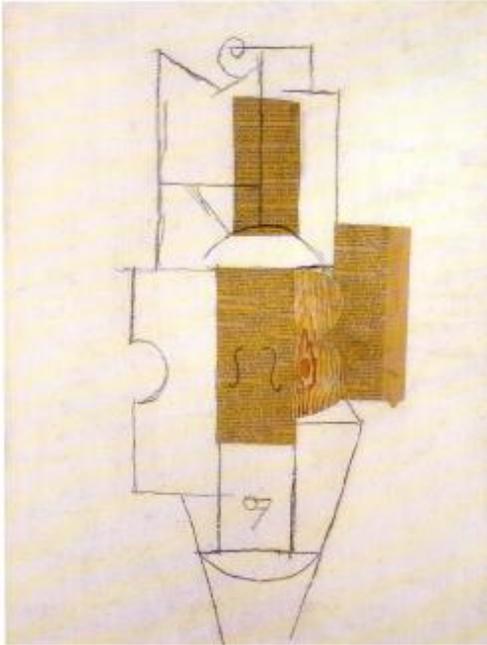


**Picasso, Violín, París, otoño 1912,
Papeles pegados y carbón sobre papel,
62 x 47 cm. Museo Nacional de Arte
Moderno, París, n° 524 en P.Daix.**

Se establece diálogo entre la estructura dibujada y los recortes de papel de periódico, y además son dos partes del mismo recorte, ya que encajan perfectamente juntas. Parecen buscar el mismo efecto de las partes enarenadas de las pinturas que hemos visto anteriormente.

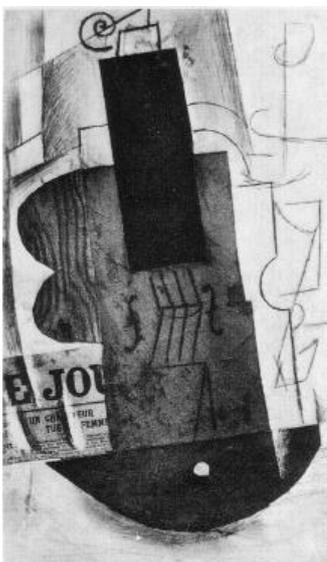
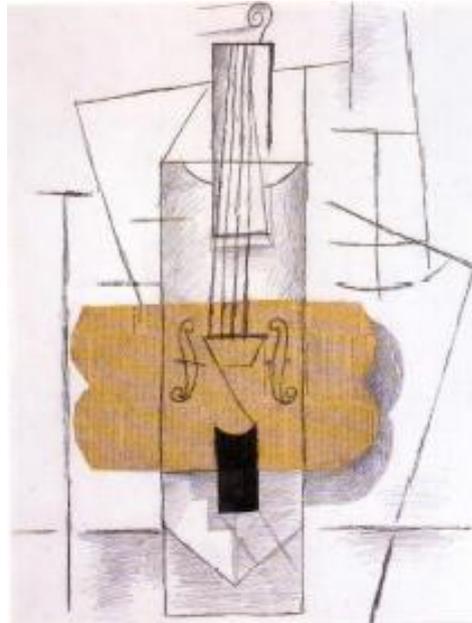
**Picasso, Violín, 1912, carboncillo sobre papel,
21 x 29,7 cm, Museo de Arte, Filadelfia,
Colección Louise y Walter Arensberg.**





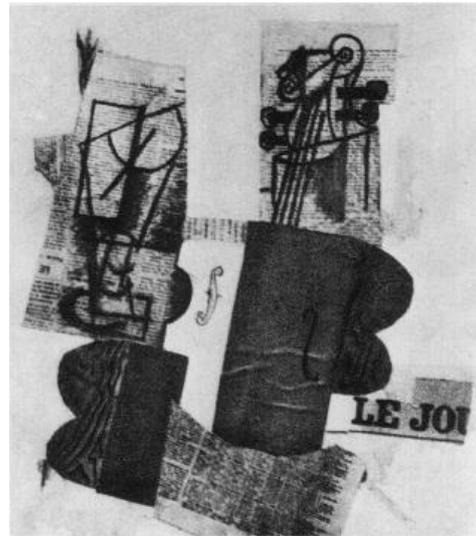
Picasso, Violín, París, después del 9 de diciembre de 1912, según W. Rubin, Papel pegado, acuarela y carboncillo, 62,5 x 48 cm, Colección Fundación Alsdorf, Chicago, N° 525 en P. Daix.

Picasso, Composición con violín, París, después del 8 de diciembre de 1912, Mina de plomo, carboncillo, gouache, y papel pegado, 61,1 x 46,5 cm, Colección particular.



Picasso, Diario y violín, París, otoño de 1912, Papeles pegados y lápiz sobre papel, 47 x 27,3 cm, Colección particular, Nueva York, N° 526 en P. Daix.

*Picasso, Copa, violín y diario,
París, otoño-invierno de 1912,
Papeles pegados y carbón,
49,5 x 44,5 cm, Colección actual
desconocida, n° 527 en P. Daix.*



La disociación y lejanía de los costados y de los planos del violín se lleva aquí a su máxima expresión. Combinando las formas redondeadas con las formas con vértice.

El vaso y la cabeza del violín están totalmente dibujados.



*Picasso, Botella, vaso y violín,
journal, otoño-invierno de 1912,
papeles pegados y carbón sobre
papel, 47 x 62,5 cm, Moderna
Museet, Estocolmo,
N° 528 en P. Daix.*

*Picasso, Vaso y violín,
París, otoño de 1912,
Papeles pegados y carbón
sobre papel, 48 x 63,5 cm.
Ateneum Taidemuseo,
Helsinki.,
n° 529 en P. Daix.*



La mesa está marcada, produciendo su contorno un efecto de marco oval alrededor del collage.

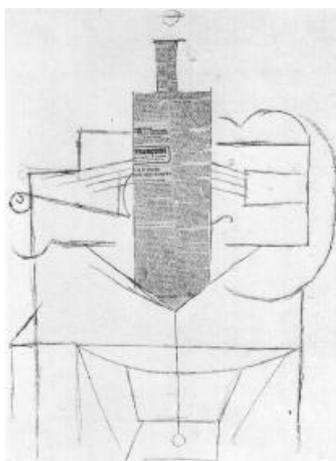


Picasso, Naturaleza muerta, violín y frutero, Paris, otoño-invierno de 1912, Papeles pegados, carbón y gouache sobre cartón, 65 x 49,5 cm, Museo de Arte de Filadelfia, A.E. Gallatin Collection, N° 530 en P. Daix.

Las frutas son recortes de láminas de color.

Picasso, Violín, otoño-invierno de 1912, papel pegado y carboncillo sobre papel, 31,5 x 24 cm, n° 531 en P. Daix.

Todos los signos del violín están hechos con un solo recorte, con huecos para representar las cuerdas y su inclinación debida al puente, las efes rectangular y curvilínea colocadas coincidiendo con las mismas formas de los lados de la caja, y la forma vacía de abajo que nos remarca la forma cóncava inferior del violín.



Picasso, Botellón y violín sobre una mesa, París, otoño- invierno de 1912, Papel pegado y carbón sobre papel, 63 x 48 cm, Colección actual desconocida, N° 553 en P. Daix.

Aquí el violín está dibujado y la botella se confunde con el recorte de papel de periódico.

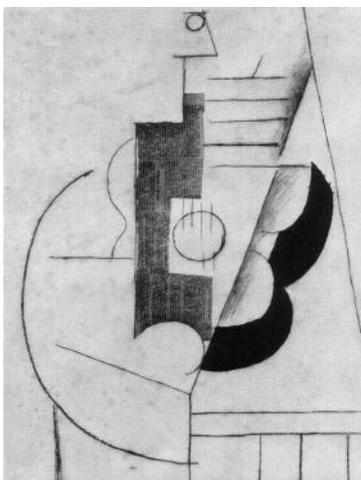
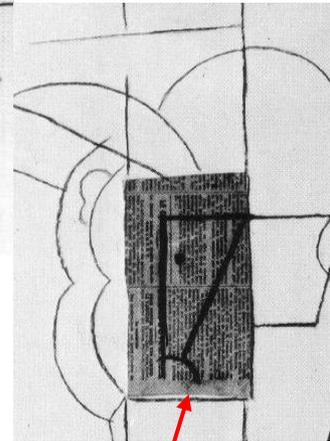
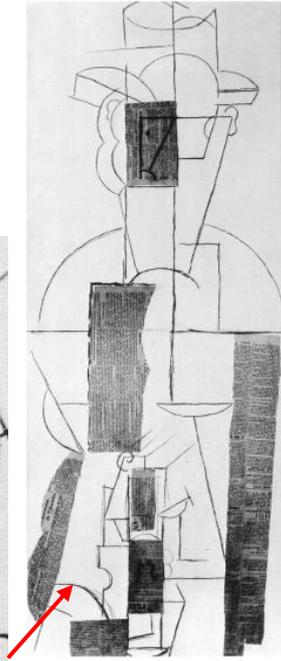
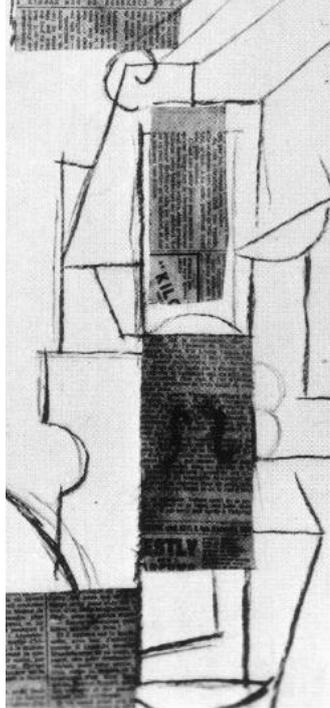
Picasso, Hombre con violín, París, otoño-invierno 1912, Papeles pegados y carbón, 123, 5 x 46 cm, Colección Harold Diamond, Nueva York, N° 535 en P. Daix.

Como elemento exterior introduce el papel que imita a la madera en el lienzo, y se transforma en la “realidad” del cuadro. Su primera intención era convertirlo en la materia del objeto pintado.

Pero después se utilizaron los fragmentos de periódico, por su semejanza al tono marrón de la madera, pero también introdujeron el elemento “tiempo” al ver cómo el papel se transforma y deteriora, y para utilizar los incipientes

medios de comunicación. La realidad que se convertirá en habitual en el s. XX, los periódicos llegaban cada vez a más gente, con noticias transcendentales como las primeras tensiones antes de la 1ª Guerra Mundial o con anécdotas curiosas de gente corriente.

Y después este uso del papel se trasladó del *objeto* al *sujeto*, como vemos en este fragmento del rostro del violinista, incluso a imitar la habitación o el entorno de la naturaleza muerta.



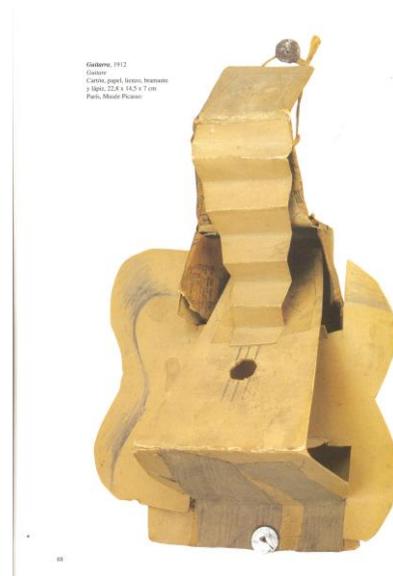
Picasso, Botella y guitarra sobre una mesa París, otoño-invierno de 1912, Papel pegado, tinta china y carbón sobre papel, 61 x 46 cm, Colección particular, N° 550 en P. Daix.

El entrante en color claro del papel de la botella nos hace recrear la imagen de la guitarra, como vista a través del cristal, en una superposición de imágenes, como cuando vemos unos objetos detrás de otros. Es la idea del collage pero realizada con papeles pegados.

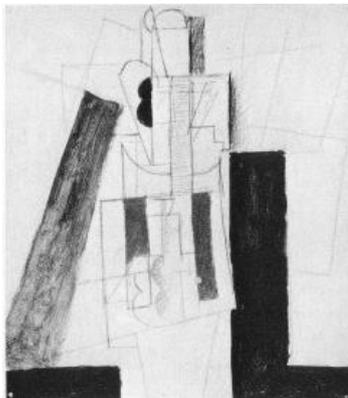


**Picasso, Guitarra, diciembre 1912,
33 x 18 x 9,5 cm, Construcción con papeles
beige, azul y negro. Herederos del artista.
Nº 555 en P. Daix.**

Estas construcciones-esculturas son muy cercanas a las estructuras que encontramos en los *collages* y *papier collés* de sus cuadros.

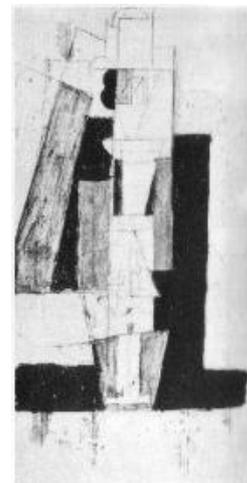


**Picasso, Guitarra, París, otoño de 1912,
Cartón, papel, lienzo, bramante y lápiz,
22,8 x 14,5 x 7 cm, Museo Picasso de París,
nº 556 en P. Daix.**

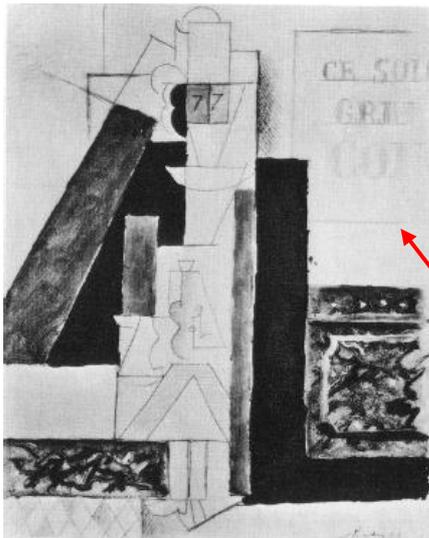
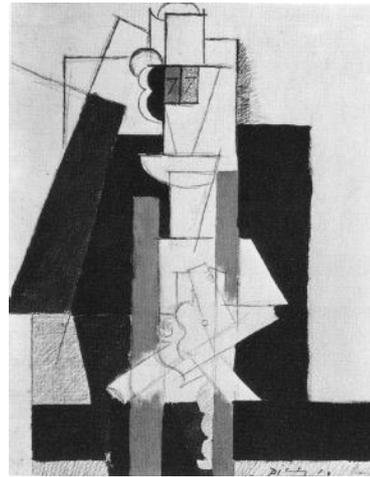


**Picasso, Hombre con sombrero y una guitarra, París,
principios de 1913, Gouache y mina de plomo sobre
papel, 23,5 x 20 cm, Herederos del artista,
Nº 559 en P. Daix.**

**Picasso, Hombre con sombrero y guitarra, París,
Principios de 1913, óleo y lápiz sobre tela,
32 x 16 cm, Nº 560 en P. Daix.**



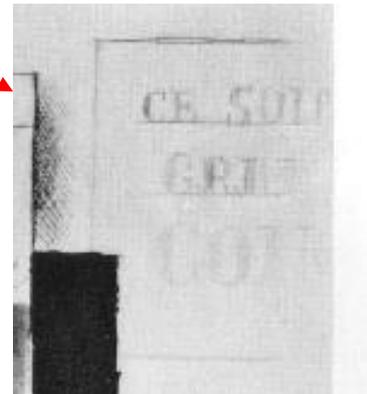
*Picasso, Hombre con sombrero y una guitarra,
París, principios de 1913,
Acuarela y lápiz sobre papel Ingres, 31 x 25 cm,
Colección actual desconocida, n° 561 en P. Daix.*



*Picasso,
Hombre con guitarra, París, principios de 1913,
Gouache y mina de plomo sobre papel,
31 x 24 cm, Colección particular, Nueva York,
n° 562 en P. Daix.*

Arriba a la derecha,
las letras delineadas
CE SOIR GRAN
(D) CONC (ERT).

Las letras “Esta



tarde, un gran concierto”, nos trasladan una expectativa o una experiencia relacionada con un concierto.

Podemos interpretar que Picasso juega con un doble mensaje: nos contempla y define como público que recreamos el lienzo (una de las aportaciones del lenguaje cubista) y al igual que en un concierto, un acto sensitivo e intelectual, donde cada espectador “escucha” descifrando la música, también con una trascendencia y una huella personal.

*Picasso, Mujer con guitarra, 1913, París,
principios de 1913, óleo sobre tela,
100 x 81 cm. Norton Simon Museum
of Art, Pasadena, California,
N°563 en P. Daix.*

Muchos dibujos de fines de 1912 muestran una mujer o un hombre con una guitarra.

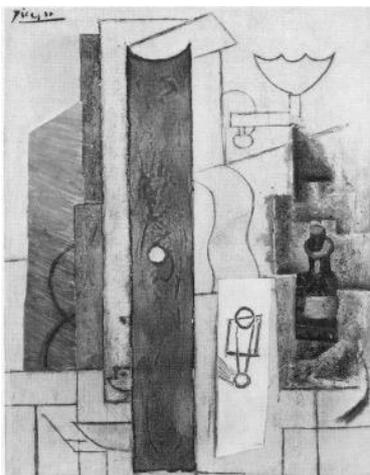
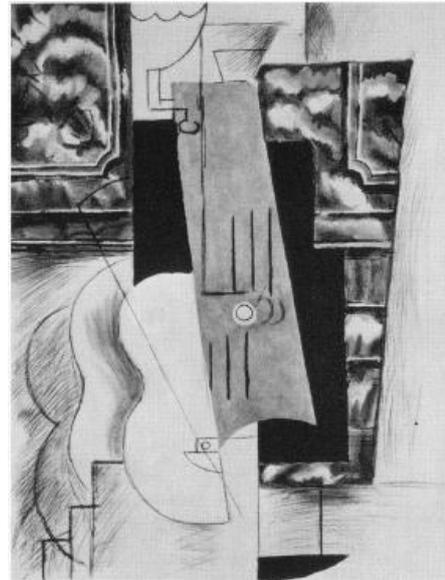




**Picasso, Guitarrista, 1912/1913,
Lápiz sobre papel vélin, 27,8 x 21,5 cm,
Museo Picasso, París.**

**Picasso, Lámpara de gas y guitarra, París,
principios de 1913, gouache y carbón sobre papel,
62,5 x 46,5 cm, n° 564 en P. Daix.**

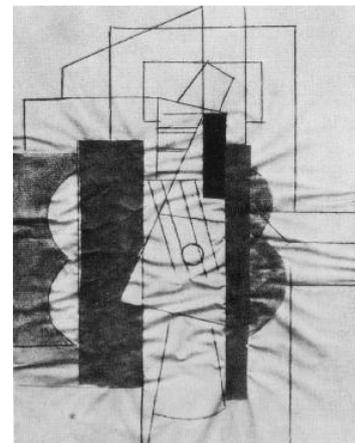
Reproducen el abundante empleo que los pintores de
“brocha gorda” hacían del mármol imitado.



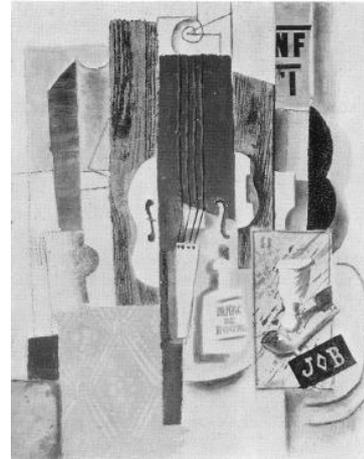
**Picasso, Guitarra, lámpara de gas y frasco. París,
principios de 1913, Óleo, arena y carbón sobre tela,
68,5 x 53,5 cm, Colección particular, Londres, n° 565
en P. Daix.**

La lámpara de gas, arriba y el frasco a la derecha son
testimonio de la tendencia al realismo, en cambio la
guitarra mantiene la estructura no figurativa de los
papeles pegados. Es la primera confrontación entre las
dos líneas en la obra de Picasso.

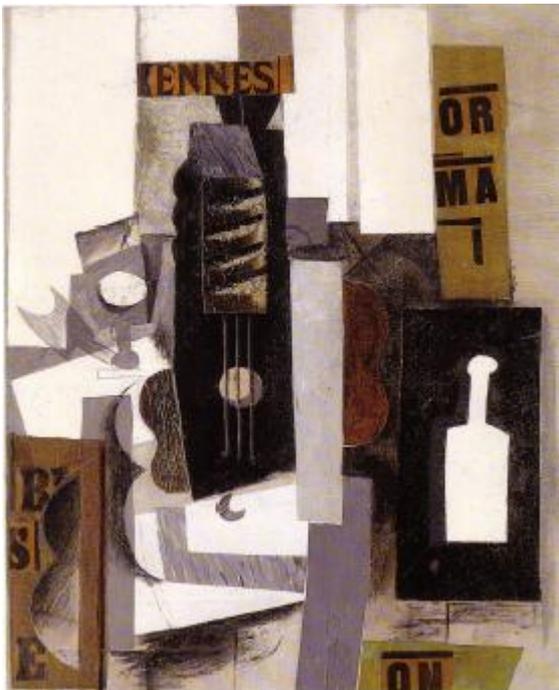
**Picasso, Guitarra, París, principios de 1913,
Papeles pegados y lápiz sobre papel, dimensiones
desconocidas, colección actual desconocida,
N° 566 en P. Daix.**



**Picasso, Violín, botella y copa,
París, principios de 1913,
Óleo y papeles pegados sobre tela, 65 x 50 cm,
Nº 569 en P. Daix.**



El fraccionamiento del violín en una serie de bandas verticales, jugando a colocar en el lado de la derecha del cuadro donde tiene el costado del violín con abertura el desdoblamiento de forma redondeada, y en el lado de la izquierda, donde está redondeado pone el desdoble con abertura con vértice simbolizando los aros del violín. Y las cuerdas están remarcadas con óleo, encima del papel rectangular que simboliza el diapasón, cuyo tamaño excede su cometido.



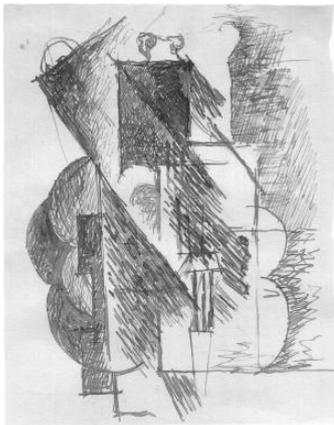
**Picasso, Copa, botella y guitarra, París,
principios de 1913, óleo, papel pegado,
yeso y mina de plomo sobre tela,
65,4 x 53,6 cm, nº 570 en P. Daix,
Museo de Arte Moderno, Nueva York,
colección Sidney y Harriet Janis.**

Con el recorte de los papeles provoca el efecto de relieve de la silueta de la Botella, del interior de la copa, que anuncia las transparencias que utilizará en 1914. Los trastes y las cuerdas de la guitarra están hechos con una consistencia áspera al introducir el yeso. Según P. Daix (p.298) J. Charlat Murray quiso hallar sentido a las letras empleadas. Interrogado Picasso en 1972, protestó diciendo que había escondido tal sentido a propósito.



Picasso, Guitarra y frutero sobre un velador, 1913, lápiz sobre papel, 17,3 x 10,8 cm, Museo Picasso de París.

Picasso, Violín, botella y cartas sobre una mesa redonda, 1913, lápiz sobre papel, 17,5 x 10,9 cm, Museo Picasso de París.



Picasso, Violín, principios de 1913.

Picasso, Violín, 1912/1913, lápiz sobre papel vélin, 27,5 x 21,5 cm, Museo Picasso de París.



En París como hemos contado, tienen lugar distintos acontecimientos importantes en la Historia de la música, donde se muestran al mundo nuevas formas de componer y de entender la música. Explicado en la página 304. Así ocurre en 1911: el estreno en París de *Petruska* de Igor Stravinsky; y en 1913: el estreno en París de *La Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky.

Tiene lugar en ese momento “la revolución sonora”: Ruptura de la métrica, poliritmia, disonancias, los instrumentos tocan en registros extraños para ellos, con búsqueda de nuevos sonidos, supresión de la tonalidad, nuevas posibilidades del timbre y el ruido...

Y en la pintura de Picasso en estos cuadros que coinciden con la fecha del estreno de *La Consagración de la primavera* vemos que cada uno de los planos del violín son una entidad definida, disociada y diferenciada con claridad por su diferente color y textura. Ocurre como en la música de Stravinsky, en la que mezcla elementos violentos y escandalosos para el público de esa época, creando asimetría pero sin llegar a perder la estructura, al igual que en estos instrumentos que contemplamos.



*Picasso, Violín, botella y copa,
París, principios de 1913,
Óleo sobre tela, 81 x 54 cm,
Colección Siegfried Rosengart, Lucena,
Nº 571 en P. Daix.*

La arquitectura del cuadro se forma sobre bandas verticales, densidad surgida de los papeles pegados, pero realizada aquí con los recursos de la pintura. Este lienzo es uno de los más hermosos de este periodo.

Era posible tratar el color como un elemento independiente de la composición y del dibujo. De esta forma, la línea y el color podían servir a funciones distintas. La línea dibujada recrea las formas y partes del instrumento, es el elemento que integra los planos de color y los elementos dispares en la estructura pictórica.



Picasso, Violín y copas sobre una mesa, París, principios de 1913, Óleo sobre tela, 65 x 54 cm, Museo del Ermitage, Leningrado, N° 572 en P. Daix.

Se trata de un violín desestructurado, pero que en esta ocasión la zona central del violín, con el puente, el diapasón y las cuerdas parecen estar contruidos como un poliedro, un cuerpo tridimensional en forma de cubo construido sobre una superposición de bandas verticales.

Picasso, Violín colgado en la pared, París, principios de 1913, Óleo y arena sobre tela, 65 x 46 cm, Kunstmuseum, Berna, Fundación Hermann y Margrit Rumpf, N° 573 en P. Daix.



La misma construcción en bandas verticales y la misma atención a las molduras de madera imitada que en el cuadro anterior, pero aquí el desdoblamiento de los aros del violín, pintados con formas redondeadas como la guitarra, están más subrayados por el tamaño, por los colores vivos y por sus diferentes texturas, al mezclar el óleo con la arena. Picasso recupera el color con fuerza en este bello cuadro.



Picasso, Violín y guitarra, París, principios de 1913, óleo, tela pegada, Carbón y yeso sobre tela oval, 90 x 64 cm, Museo de Arte, Filadelfia, Colección Louise and Walter C. Arensberg, N° 574 de P. Daix.

Como es característico de esta etapa encontramos la estructura en bandas verticales y los efectos de relieve, en este cuadro mediante el yeso. Pero la unión de los dos instrumentos está resuelto de forma que parece una expresión de una auténtica simbiosis entre las dos esencias. Se entremezclan, se visualizan por separado pero se confunden como en un único elemento. Cada uno representado por un elemento característico como la abertura central de la guitarra y el dibujo de la efe del violín. La forma redondeada de la derecha en ocasiones también la incluye indistintamente con el violín y la guitarra. Es posible que los dos instrumentos protagonistas del cubismo, representen ese vínculo profundo entre sus dos creadores: el violín como símbolo de Braque y la guitarra, el símbolo de Picasso.



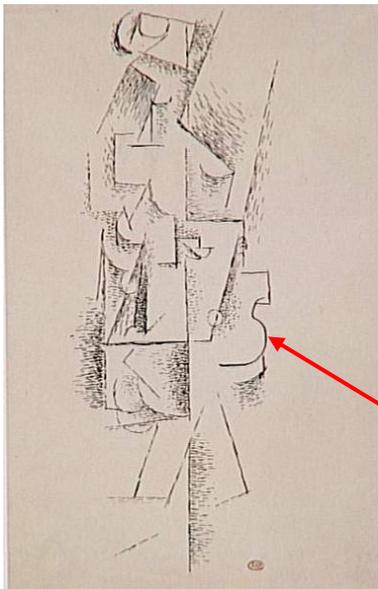
Picasso, Violín y clarinete, 1913, Óleo sobre tela, 55 x 33 cm, Museo del Ermitage, Leningrado, n° 575 Daix.

El violín está representado por bandas verticales pintadas y por líneas dibujadas, con una clavija como positivo de una foto (negro) y otra en negativo (blanco). Una forma cuadrada de color claro representa el puente del violín, destacando sobre el rectángulo oscuro y la tenora (que no es un clarinete) rompe con una línea diagonal.



*Picasso, Instrumentos musicales,
Óleo sobre tela oval, 98 x 80 cm,
(según Daix 100 x 81)
París, principios de 1913,
Museo del Ermitage, Leningrado,
nº 577 en P. Daix.*

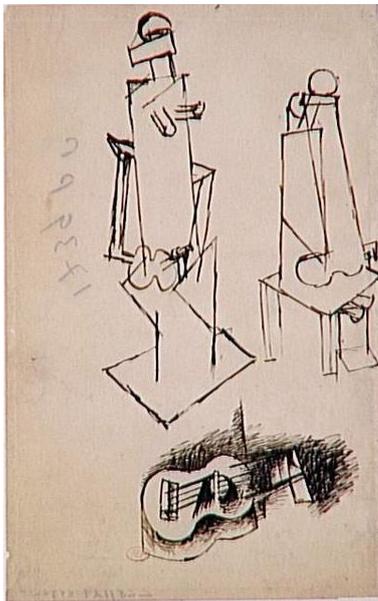
Una partitura muy figurativa en la parte superior, un violín arriba con las dos formas de aros, una guitarra abajo a la izquierda, con la abertura central y las cuerdas, y abajo a la derecha, una mandolina que la distinguimos por su característica forma cóncava de la parte trasera de la caja. La imitación al óleo del papel pintado: lo reinventan al pintarlo o pegarlo.



*Picasso, Mujer con guitarra, 1912/1913,
pluma y tinta china sobre papel vélin,
30,9 x 19,5 cm, Museo Picasso de París.*

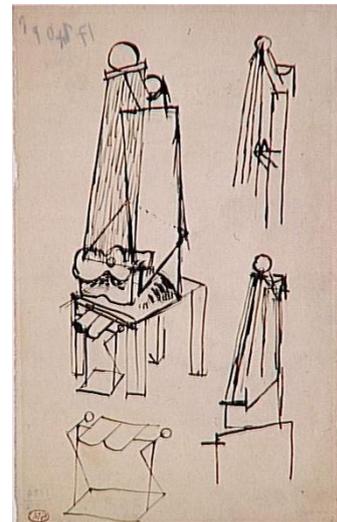
La Guitarra

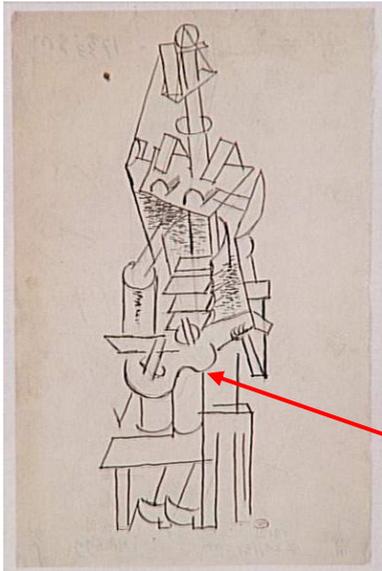
***Picasso, Mujer tocando una guitarra,
1912/1913, pluma, tinta china y lápiz
sobre papel, 27,6 x 14,2 cm,
Museo Picasso, París.***



***Estudios de guitarrista y guitarra, idea para una
construcción, 1912/1913, pluma y tinta de color
sepia sobre papel, 21,2 x 13,3 cm,
Museo Picasso, París.***

***Estudios de guitarrista y guitarra, idea para una
construcción, 1912/1913, pluma y tinta de color sepia
sobre papel, 21,2 x 13,2 cm,
Museo Picasso, París,
Según W. Rubin en Sorgues, verano 1912.***





Guitarrista, idea para una construcción, 1912/1913, pluma, tinta de color sepia y carboncillo sobre papel, 31,1 x 19,8 cm

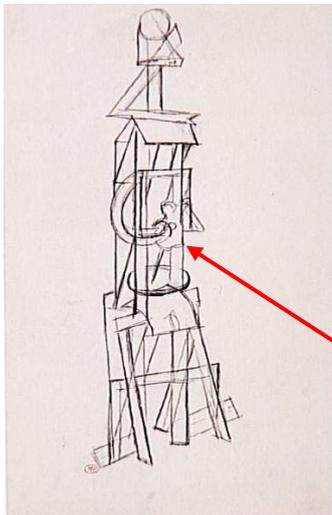
Museo Picasso, París,

Según Rubin, (Sorgues, verano) de 1912.

La Guitarra



Picasso, Guitarrista, idea para una construcción, 1912/1913, Pluma, tinta de color sepia y tinta negra, 40,6 x 20 cm, Museo Picasso, París.

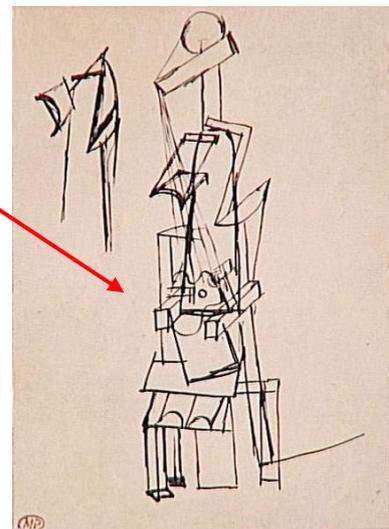


Picasso,

Guitarrista, idea para una construcción 1912/1913, Lápiz sobre papel vélin, 30,9 x 19,5 cm, Museo Picasso, París.

Guitarra

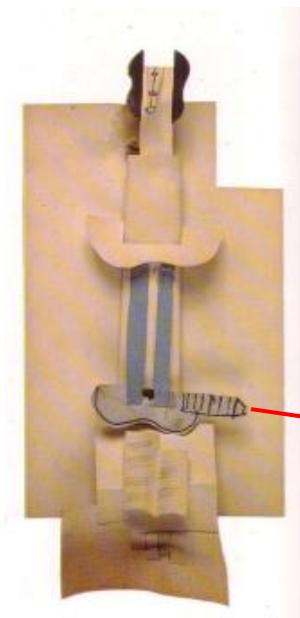
Picasso, Guitarrista, idea para una construcción, 1912/1913, Pluma, tinta de color sepia sobre papel, 16,8 x 12,1 cm, Museo Picasso, París.



Y después de haber visto los dibujos anteriores con los guitarristas, no podemos dejar de reconocer cómo conectan y siendo una misma entidad con los ensamblajes que realizaron los dos pintores; de los cuales nos quedan pocos testimonios, sólo unas pocas fotos como la siguiente. Parece como si quisieran dar vida a un dibujo o como si quisieran convertir una figura humana en un medio gráfico, un laboratorio de transformación de identidades y esencias.



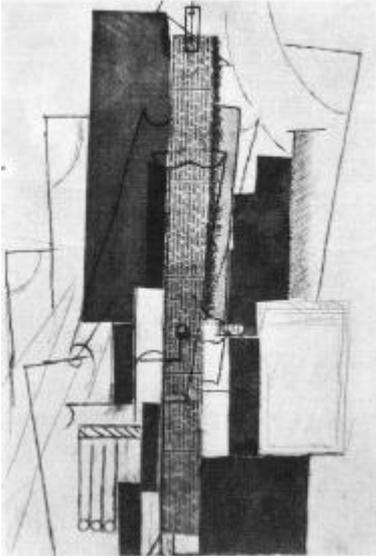
*Nº 578 en P. Daix,
Ensamblaje realizado en
el estudio de Picasso en
el boulevard Raspail nº 242,
a principios de 1913.
En él vemos, además de
una figura humana en fase
de elaboración, papel de
periódico, una guitarra y
una mesa abarrotada de objetos.
Obra desaparecida.*



En este periodo realizan sus obras entre París, principios de 1913 y Céret, en la primavera-verano de 1913.

*Picasso, guitarrista con partitura,
Céret, primavera de 1913,
Construcción de papel, 22 x 10,5 cm,
Colección particular, nº 582 en P. Daix.*

La guitarra con trastes es fácil de identificar.

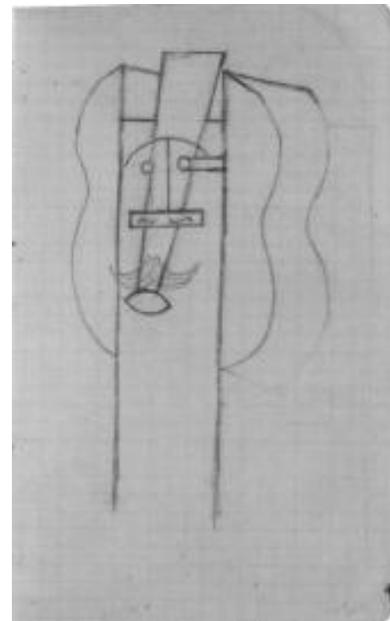


Picasso, Guitarrista en un sillón, Céret, primavera de 1913, papeles pegados y lápiz sobre papel, dimensiones desconocidas, Colección actual desconocida, n° 538 en P. Daix.

El sillón queda representado a su vez por los flecos de su funda, y comprobamos la forma de caracol que indicamos en el cubismo analítico que se utiliza en ocasiones para reflejar de forma ambigua los dos signos: la cabeza del violín y la voluta del sillón.

Le gusta a Picasso jugar con los signos y gráficos de forma ambigua, y el

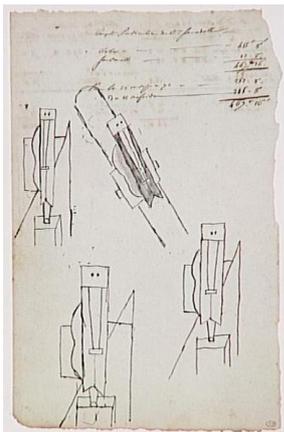
mismo símbolo lo utiliza con varios mensajes, con distintos significados. Como el siguiente dibujo titulado “cabeza”, pero como vemos nos recuerda a la caja de una guitarra, con el puente de nariz, el mango como la frente y la abertura central como boca. Una auténtica metamorfosis: transforma un objeto inerte en algo orgánico, o un ser vivo en objeto.



Picasso, Cabeza, Céret 1913,

Lápiz grafito sobre papel cuadriculado,

13,5 x 8,5 cm, Museo Nacional Picasso de París.



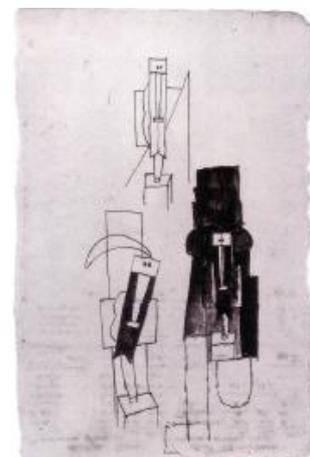
Estudios, cuatro cabezas, proyecto para una escultura, 1913,

pluma y tinta china sobre hoja de registro,

35,5 x 22,5 cm, M. Picasso de París.

Un conjunto de signos que dispuestos de una determinada manera, pueden mostrar una guitarra, pero que también admiten ser organizados de otro modo

para revelar y significarnos por ejemplo una cabeza. Los signos utilizados se han vuelto fácilmente intercambiables.

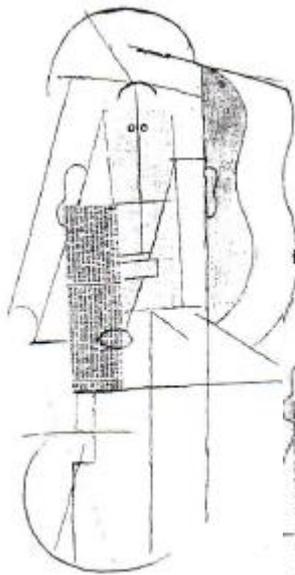
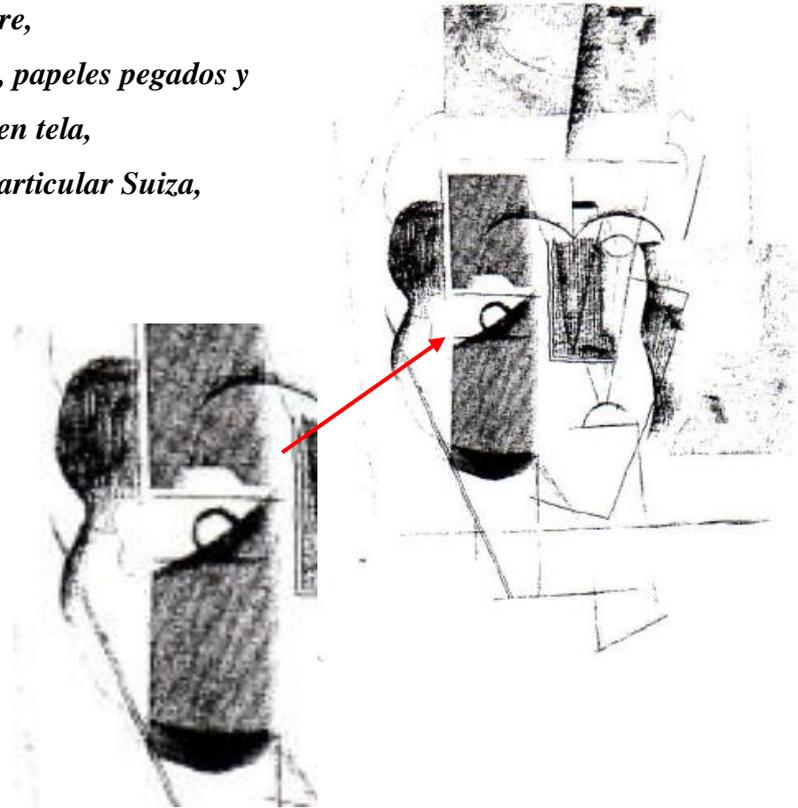


Picasso, Tres cabezas, Céret, primavera de 1913, tinta,

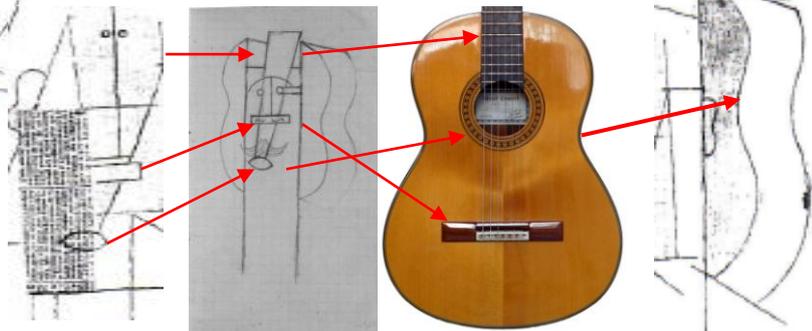
35,8 x 23,3 cm, Colección Maya Ruiz-Picasso.

Picasso, Cabeza de hombre,
Céret, primavera de 1913, papeles pegados y
lápiz sobre papel pegado en tela,
62,5 x 47 cm, colección particular Suiza,
Nº 591 en P. Daix.

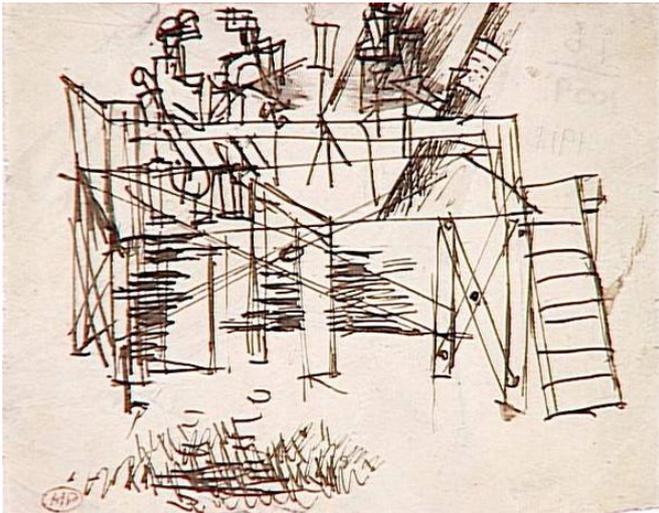
Podemos descifrar de forma clara que en esta cabeza está presente la guitarra (no indicado en el título), con su orificio central y sus formas redondeadas, y el papel pegado como franja vertical imitando la madera.



Picasso, Cabeza de hombre, Céret primavera de 1913,
papeles pegados, tinta, lápiz y acuarela sobre papel,
43 x 29 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York,
Nº 592 en P. Daix.



Las formas las hemos visto ya en la página anterior, el mástil como una pieza triangular desde la frente hacia la nariz y donde sitúa los ojos, el cordal como un bigote encima de la boca. El orificio circular cambia de lugar, en lugar de centrarla como en la guitarra, la coloca más abajo y simboliza la boca. Las formas redondeadas de los lados de la caja forman la silueta de la cabeza donde está sitúa las orejas.



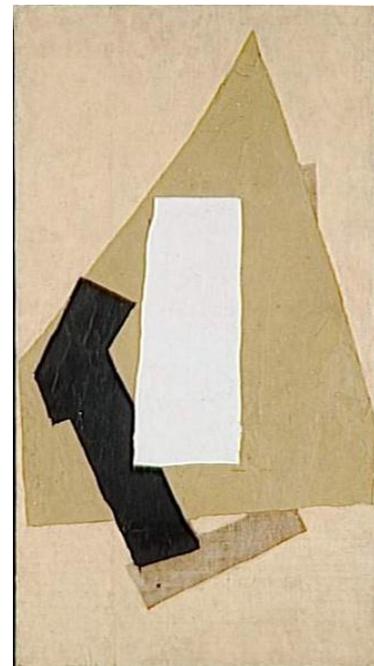
Picasso, Orquesta, 1912/1914
Pluma y tinta marrón sobre
papel pauvre,
10,7 x 13,7 cm,
Museo Picasso, París.

Representación real de lo dibujado,
de algún concierto al que asistiría.



Picasso, Guitarra, primavera 1913,
Óleo sobre tela pegada, sobre madera.
87 x 47, 5 cm, N° 597 en P. Daix.

Ahora hay una serie de *papiers collés*, que marcan un paso hacia una mayor austeridad de recursos, los objetos se reducen a los mínimos símbolos, como la ausencia de círculo en el rectángulo blanco. Con un simple gesto recrean, requiriendo un mayor esfuerzo conceptual al espectador. Están totalmente sumergidos en su cosmos pictórico, y nosotros debemos ser capaces de captar sus intenciones. Encontramos equivalencia cuando trabajan de una forma u otra, da lo mismo elaborar con papel pegado que con pintura al óleo, hay una semejanza en los resultados con las dos técnicas.



*Picasso, Guitarra, primavera 1913,
Papel pegado de color, papel pintado,
fragmento de periódico, carboncillo y
lápiz sobre cartón,
44 x 32,7 cm (según P. Daix 44 x 33,5 cm)
Nº 598 en P. Daix, Museo Picasso de París.*



Cambiando en el empleo de una banda de papel pintado, típico del trabajo en Céret, como el uso del papel pintado de florecitas o decorativo. La abertura central de la guitarra se muestra con dos círculos dibujados sobre un fragmento de periódico. Todo evoca al ojo de la guitarra, dentro de dos formas geométricas: la rectangular y la triangular del fondo.



*Picasso, Guitarra sobre una mesa, Céret,
Primavera de 1913, lápiz y papeles recortados y
sujetos con alfileres, dimensiones desconocidas,
Herederos del artista, nº 599 en P. Daix.*

La forma de la guitarra y el papel pintado evidencia su realización en Céret.

*Picasso, Estudio de guitarra y botella de Bass,
Mayo 1913, papel vergés acuarela,
periódicos pegados y lápiz sobre papel,
8,5 x 4,5 cm, (B. Leal, 1998).*





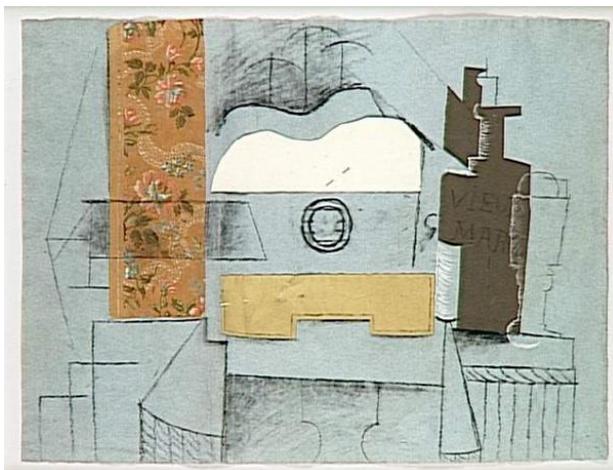
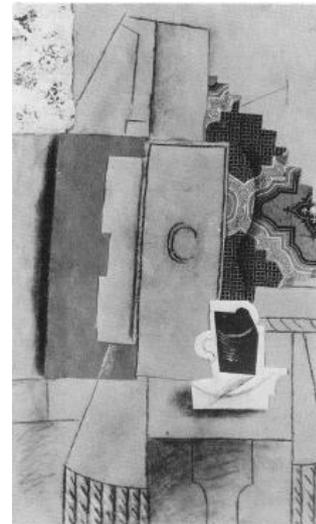
Picasso, Guitarra en un velador, Céret, primavera de 1913, papel pegado y sujeto con alfileres, y tiza sobre papel, 61,5 x 39,5 cm,

Colección particular (en P. Daix Joseph Pulitzer jr. St. Louis), N° 601 en P. Daix.

Sobre el velador con flecos, la guitarra representada por su abertura circular central, y por su división en torno a una banda vertical central y la duplicación de un costado de la guitarra. Este florido papel se encuentra también en otros cuadros, como el último de esta página.

Picasso, Guitarra y taza de café, Céret, primavera de 1913. Papeles pegados, gouache y carbón sobre papel, 64 x 37 cm, Colección particular, N° 602 en P. Daix.

El mismo papel pintado que el cuadro n° 599 de la página anterior. La línea de la guitarra y la semejanza de los flecos del velador confirman que están realizados en las mismas fechas.



Picasso, Guitarra, vaso, botella de Vieux Marc, primavera 1913, Céret, papel pegado de color y pintado sujeto con alfileres, carboncillo y tiza sobre papel Ingres azul, 47,2 x 61,8 cm, Museo Picasso de París, n° 603 en P. Daix.

El empleo de alfileres para sujetar los papeles recortados se da en varios papeles pegados de este periodo.

**Picasso, *Fígaro, Céret, 1913,*
Papeles pegados y dibujo a pluma sobre
papel, 46,5 x 62,5 cm,
The Tate Gallery, Londres,
*Nº 604 en P.Daix.***

Como los cuadros de este periodo, con la misma tonalidad azul del papel y las mismas formas de la guitarra.



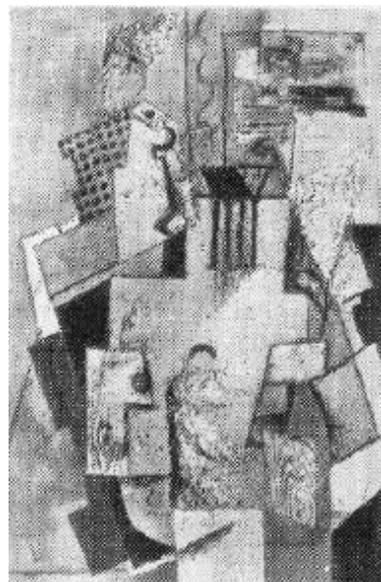
**Picasso, *Guitarra, Céret primavera de 1913, El Diluvio, Papeles pegados, carbón,*
tiza y tinta china sobre papel encolado sobre
tela, 63,5 x 48 cm. Nelson A. Rockefeller,
*Nueva York, Nº 608 en P. Daix.***

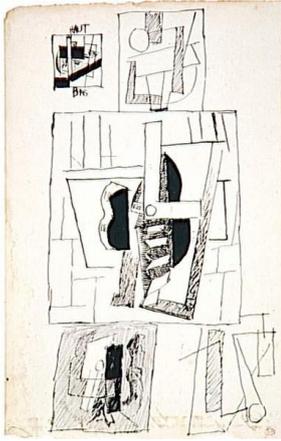


Las formas redondeadas y cuadradas de los instrumentos que hemos visto anteriormente dibujadas, ahora se convierten en papeles pegados con relieve.

El Diluvio es un periódico barcelonés con fecha de lunes 31 de marzo de 1913. Este hecho ayuda a fechar el cuadro en Céret, en 1913. Aparecen también los flecos, que definen la mesa.

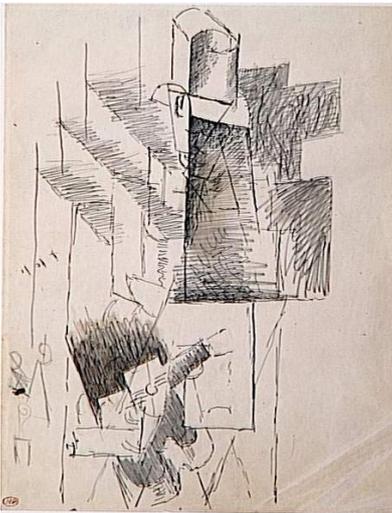
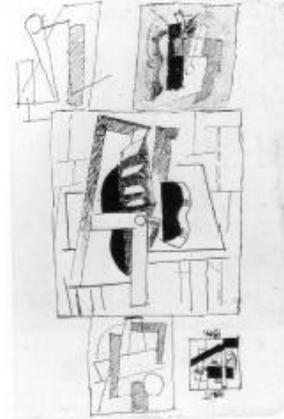
**Picasso, *París, primavera de 1913,*
Óleo sobre tela, 67 x 45 cm,
*Nº 584 en Minervino (1978)***





*Estudios de guitarras, 1912/1913,
Pluma, tinta china y lápiz sobre papel vergé,
35,7 x 22,8 cm, Museo Picasso de París.*

*Hoja de estudios, guitarras, Céret,
Primavera de 1913, Tinta, 35 x 23 cm,
Museo Picasso, París.*

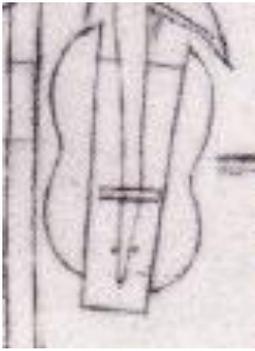


*Guitarrista, 1912/1913,
Pluma, tinta china, lápiz de grafito y marrón
sobre papel, 27,7 x 21,5 cm,
Museo Picasso de París.*

*Picasso, Hombre con guitarra, Céret,
primavera de 1913, óleo sobre tela,
130,2 x 88,9 cm,
Museo de Arte Moderno, Nueva York,
Legado André Meyer, En P. Daix n° 616.*



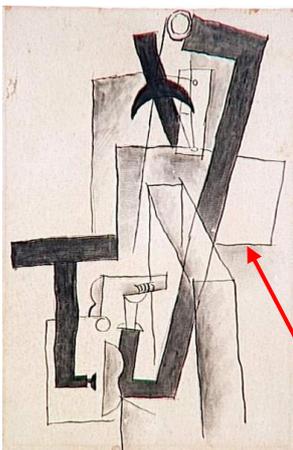
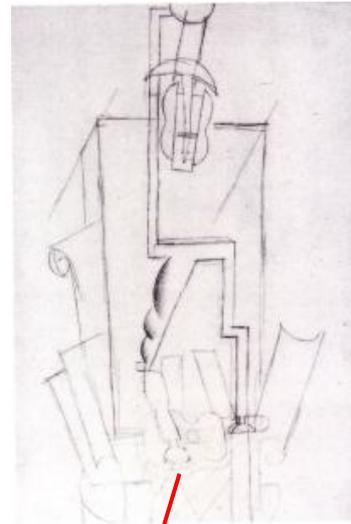
La Guitarra reducida al mínimo signo:
la abertura circular



**Picasso, Guitarrista,
Céret, primavera de 1913,
Mina de plomo, 42,5 x 28,5 cm,
Zervos XXVIII, 257,
Colección particular.**

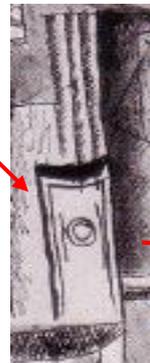
La cabeza tiene forma de guitarra o de violín con aros redondeados, ya que parece una

línea vertical como las cuerdas, acabando en forma triangular como el cordal y cortando una línea horizontal como el puente. Pero lo importante es cómo transforma la cabeza en un instrumento.

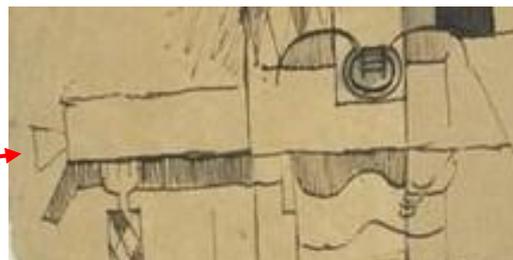
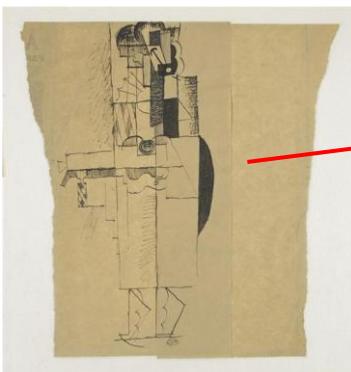


Picasso, Guitarrista con sombrero, primavera-verano 1913, Carboncillo, pluma, tinta china y lápiz sobre papel vergé, 42,9 x 28,5 cm, M. Picasso de París.

Las formas verticales predominan: las de las formas pesadas de los brazos y la reducción de una estrecha guitarra.

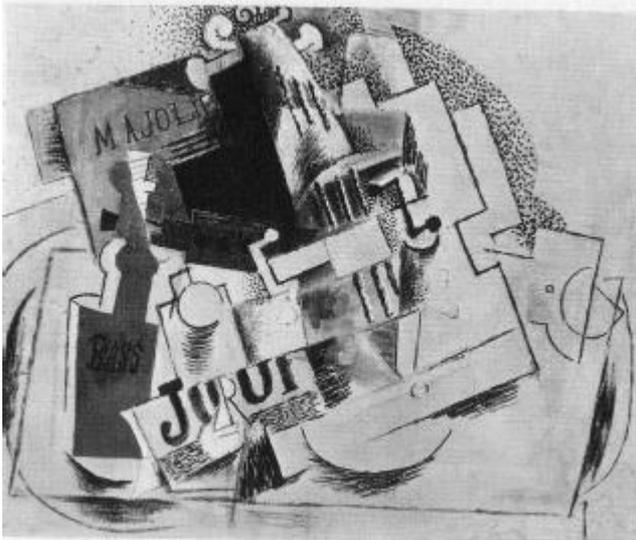


**Picasso, Guitarrista con sombrero,
primavera 1913, pluma y tinta china sobre
hoja de registro de impuestos,
35,5 x 23 cm, Museo Picasso, París.**



Guitarrista, 1913, pluma, tinta de color sepia y lápiz de grafito sobre papel, 26,2 x 24,7 cm, M. Picasso, París.

Ahora contemplaremos cuadros realizados entre otoño de 1913 y la primavera de 1914.



Picasso, Botella, diario e instrumentos musicales, París, otoño- invierno de 1913, Óleo sobre tela, 55,3 x 66,3 cm, Museo de Arte Indianapolis, N° 622 en P. Daix.

Volvemos a ver la partitura de Ma Jolie. Sobre la mesa, encontramos también de izqda. a

derecha: la partitura, una botella de Bass, un vaso, un periódico, un violín, y en diagonal una tenora, aunque la lengüeta apenas es trazada, sí contemplamos a la derecha del lienzo la boca del instrumento dibujada.

La lengüeta de la tenora.

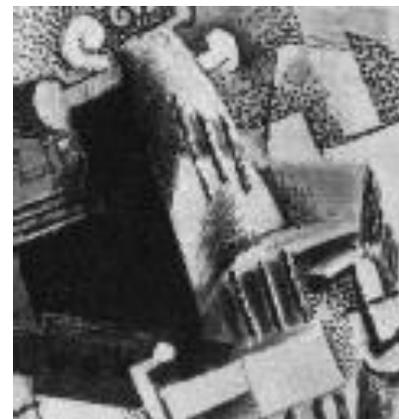


La partitura Ma Jolie sigue presente en las obras de Picasso en el cubismo sintético, es su homenaje musical. No incorpora a Mozart ni a Bach, sino una emotiva evocación, íntima con una melodía como protagonista.

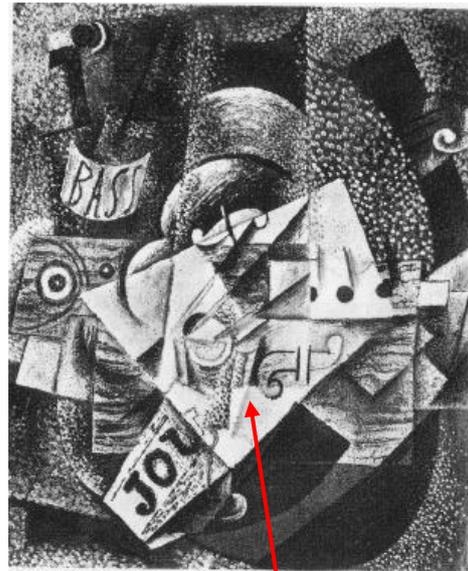
Sorprende la robustez del mango del violín, que nos aleja de las simples líneas y la austeridad de los cuadros precedentes. Nos recuerda a los primeros volúmenes del cubismo temprano. Parece recordar al volumen tridimensional del cuadro 572 de la página 434.



La boca del instrumento de viento dibujada con una mínima línea.



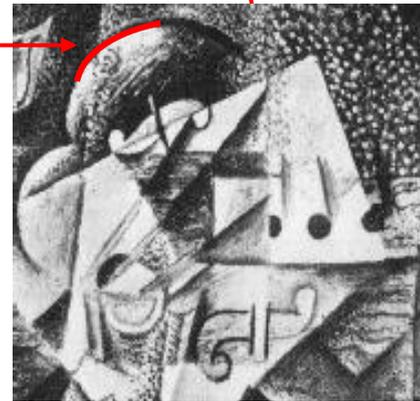
*Picasso, Botella, clarinete, violín, diario y
copa. París, otoño-invierno de 1913,
Óleo sobre tela, 55 x 46 cm,
Kunstmuseum, Berna,
Colección particular en depósito,
Nº 623 en P. Daix.*



Las efes del violín, con las curvas del violín a la izquierda. La cercanía de las notas a las efes del violín sólo la hemos visto con anterioridad en el cubismo temprano, nos recuerda al cuadro “El

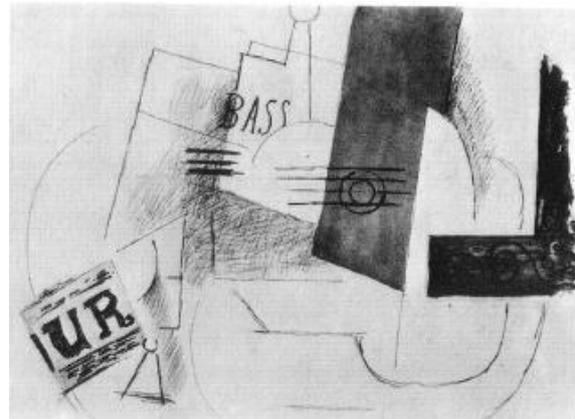


velador” de 1911 de Braque (izquierda) en la página 232 de esta tesis. Donde



las notas parecen fluir en el espacio como representando las ondas sonoras que surcan el aire, el espacio.

*Picasso, Diario, botella de Bass y
guitarra. París, finales de 1913.
Papel pegado y lápiz
sobre papel, dimensiones desconocidas,
Colección actual desconocida,
Nº 625 en P. Daix,
Nº 570 en Minervino (1978).*



***Botella de Bass, clarinete, guitarra,
violín, diario y naipes,
París, invierno de 1913/1914
81 x 75 cm, óleo sobre tela. Museo
Nacional de Arte Moderno, París,
Nº 624 en P. Daix.***



La desintegración de los instrumentos musicales en planos y formas rectangulares.

El puntillismo aparece coloreando los elementos de la naturaleza muerta que son ornamentales, no afecta al material del instrumento.

La guitarra se reduce a unas líneas verticales, con unos trastes y una abertura central insinuados.

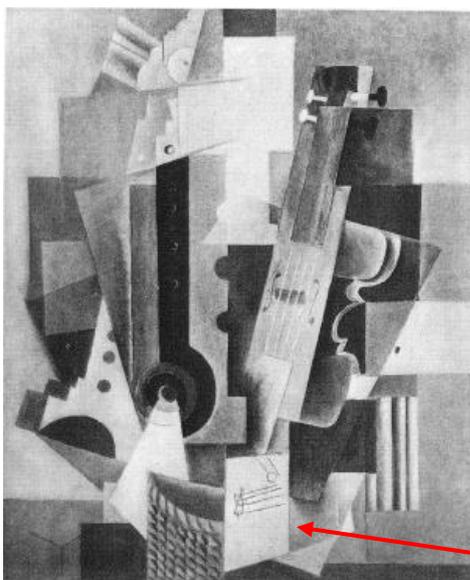
El violín representado con un

bloque rectangular, cuatro líneas como cuerdas, la efe como una simple línea ancha y la voluta.



Y la tenora,

no clarinete, que adivinamos por su embocadura de lengüeta.

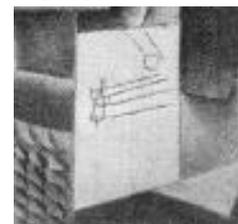


***Picasso, Instrumentos musicales y frutero sobre un velador, París, otoño de 1913,
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Colección actual desconocida, Nº 626 en P. Daix.***

La robustez y la característica de relieve que busca al pintar varios elementos superpuestos como en los papier collés.

Reúne estas características junto con la geometrización.

Una partitura siempre presente, en esta ocasión dibujada.

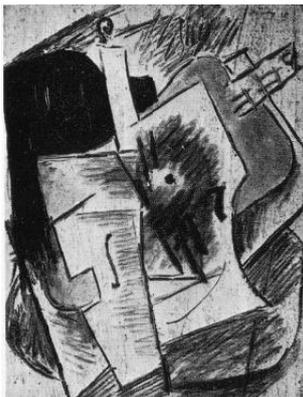




Picasso, Ma Jolie, violín y clarinete, París, finales de 1913, Papeles pegados y lápiz sobre papel montado sobre tela, 20 x 14 cm, formato irregular, Colección particular, París. N° 627 en P. Daix.

La partitura tiene unas líneas horizontales sin llegar a ser las cinco líneas del pentagrama, ni introducir la “clave de sol” o figuras

musicales como en el cuadro anterior. A la derecha de la partitura, unas líneas onduladas que se asemejan a un texto, posiblemente a la letra de la canción.

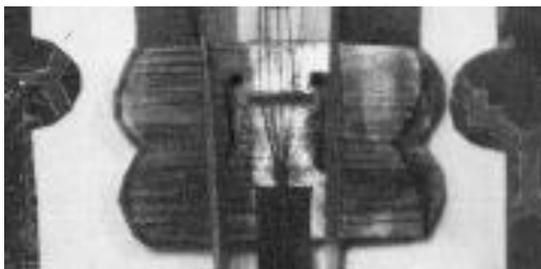
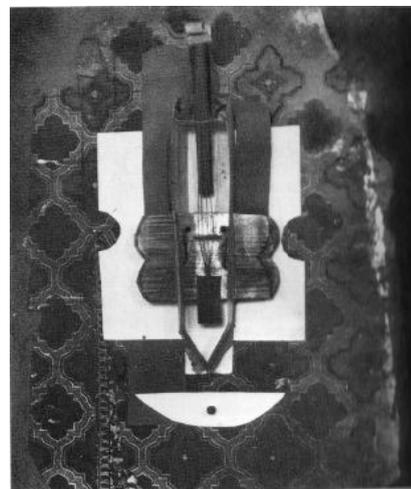


Picasso, Guitarra y violín, París, finales de 1913, Óleo sobre tabla, 16 x 11,5 cm, Museo Nacional de Arte Moderno, París, N° 628 en P. Daix, N° 569 en Minervino (1978).

Picasso, Construcción con violín. Conjunto: cartón, cuerdas y papel pintado. Parcialmente destruida.

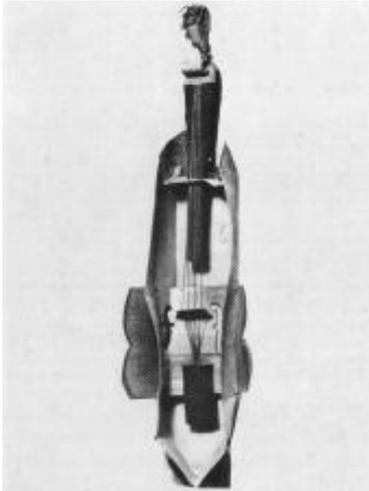
N° 629 en P. Daix.

La reproducción de esta construcción en *Les Soirées de Paris* fue el 13 de noviembre de 1913, por lo que su construcción fue anterior a noviembre e incluso antes del otoño. Como hemos visto anteriormente en sus cuadros, alterna los aros con



ángulos del violín y la forma redondeada tomada de la guitarra; aquí lo realiza contrastando el papel claro, más parecido a la forma del aro del violín, con las formas en cartón de los lados redondeados. Hay

una intención constante de pintar lo que construyen o de construir lo que pintan.



Picasso, Violín. Paris, 1913.

Construcción: cartón y cuerdas,

58,5 x 21 x 7,5 cm,

Herederos del artista,

Empleado en el conjunto anterior 629^a,

Nº 629b en P. Daix.

Picasso, Guitarra y botella de Bass,

Primavera-otoño 1913,

Cuadro relieve,

89,5 x 80 x 14 cm,

Museo Picasso, París.



Ya no sólo realizan combinaciones de papel, cartón y pintura sobre el lienzo, sino que todos esos elementos los convierte en piezas sólidas de un puzle. Un terreno entre el lienzo y la escultura, un camino lleno de interrogantes que solventa con nuevas fórmulas. Hemos pasado de la síntesis de los objetos a la reconstrucción de los mismos con distintos soportes. Han

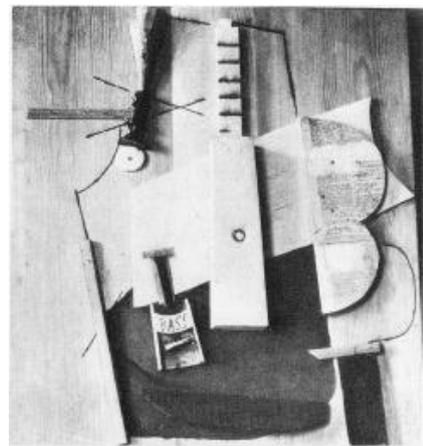
analizado y deformado los objetos pictóricamente durante todos los periodos, pero Picasso no se conforma con ello y ahora los abre materialmente. Como decía Apollinaire, Picasso disecciona como un cirujano.

Cliché de Kahnweiler, Guitarra y botella de Bass,

otoño 1913, construcción de madera y papel

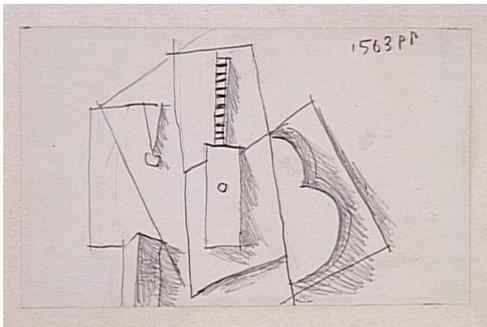
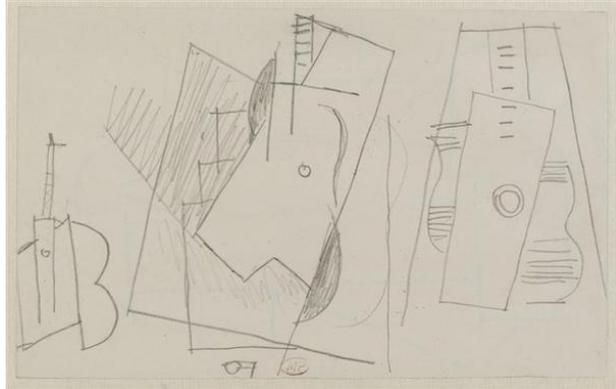
pegado, 11,2 x 10,4 cm, Herederos del artista

(parcialmente destruida), Nº 630 en P. Daix.



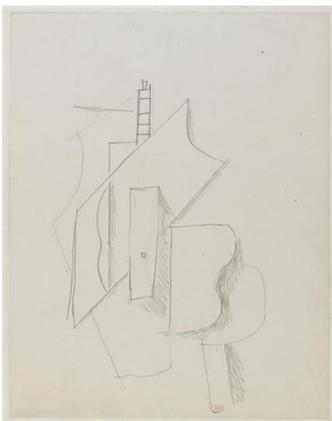
Picasso era un incansable artista, creaba bocetos y bocetos de cada idea que tenía en su mente. Experimentaba, probaba...por este motivo nos ha dejado una ingente cantidad de obras, alrededor de 35.000. Solía realizar varios dibujos de un mismo tema:

Estudio de guitarra y botella de Bass, 1913, Lápiz sobre papel, 10,9 x 17,4 cm, Museo Picasso de París.



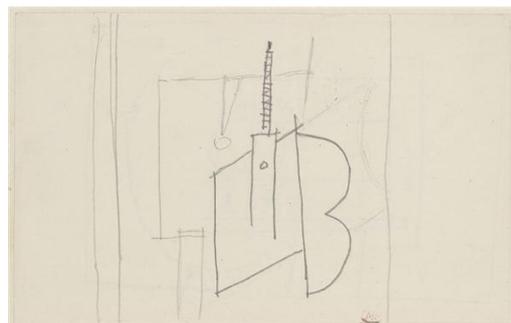
Estudio de guitarra y botella de Bass, 1913, Lápiz, Museo Picasso de París.

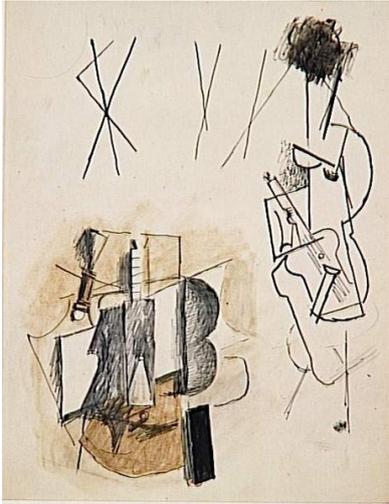
Estudio de guitarra y botella de Bass, 1913 Lápiz sobre papel, 17, 4 x 10,8 cm, Museo Picasso de París.



Estudio de guitarra y botella de Bass, 1913, Lápiz sobre papel, 27,6 x 21, 5 cm, Museo Picasso, París.

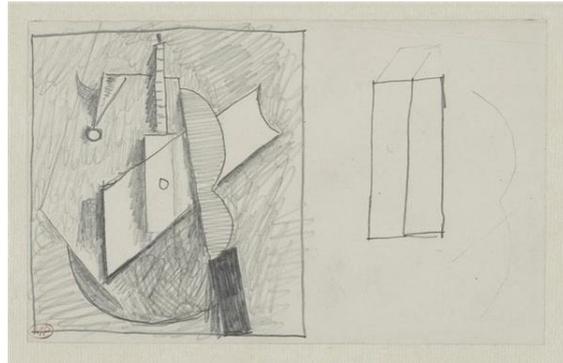
Estudio de guitarra y botella de Bass, 1913, lápiz sobre papel, 11 x 17,5 cm, Museo Picasso de París.





***Estudio de guitarra y botella
de Bass, 1913, pluma, tinta china y lápiz sobre
papel, 27,5 x 21,4 cm.***

También hay un guitarrista, aunque no esté mencionado en el título.



***Estudio de guitarra y botella,
1913, lápiz sobre
papel, 10,9 x 17,4 cm.***



***Picasso, Mandolina y clarinete, París, otoño 1913,
madera de pino con aplicaciones de pintura y trazos
a lápiz, Museo Picasso de París,
58 x 36 x 23 cm, n° 632 en P.Daix.***

Los años 1913-1914 ilustran la obsesión por el “tableau-objet”, por el concepto de pintura en cuanto objeto o entidad fabricada, construida, con una vida propia e independiente, que no repite o imita al mundo exterior sino que lo recrea de un modo independiente.

Picasso dijo: “(...) ese objeto desplazado ha entrado en un universo para el que no fue hecho y en el que conserva, en cierto modo su rareza (...) nuestro mundo se estaba volviendo muy extraño”. (Stangos, 1986, p.55)

***Tres estudios de guitarra y una botella sobre una mesa, idea
para una construcción, 1913, lápiz sobre papel pegado sobre un
cartón, 32 x 6,7 cm, Museo Picasso de París.***

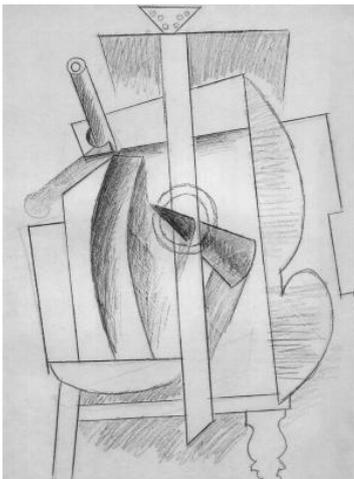
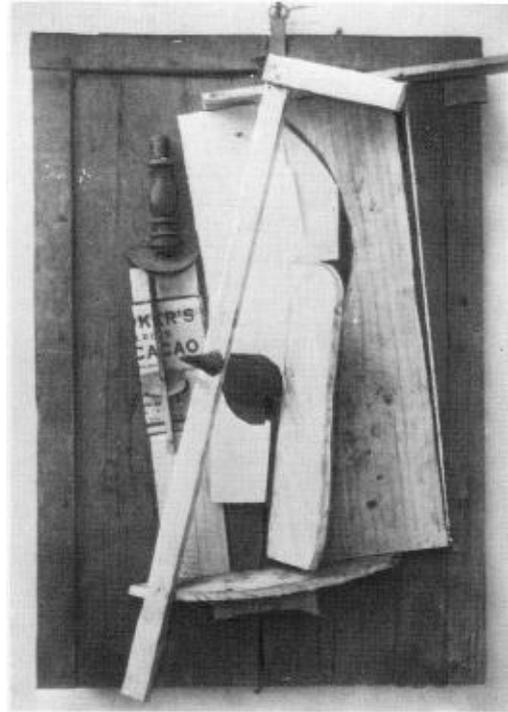


Picasso, Botella y guitarra, Paris, otoño de 1913, Construcción madera y "collage".

Esta construcción ya no existe.

Nº 631 en P. Daix.

Un cono de plastilina (según Kahnweiler) sirve para invertir la abertura de la guitarra y para sostener el listón de madera que permite evocar la disociación oblicua del instrumento que hemos visto antes con los papeles pegados y los planos verticales. Un trozo de madera torneado forma el cuello de la botella, en la que va pegada una etiqueta de cacao (P.Daix, p. 310).



**Botella y mandolina, 1913/1914,
(Dibujos 1899-1917, IVAM, 1989).**

Estos dibujos se asemejan a la construcción de arriba; Picasso hacía siempre varios bocetos de sus ideas. En estas obras, un hueco, la abertura central se invierte y puede significar un saliente. Sigue jugando con los signos de la guitarra experimentando las distintas posibilidades.



**Picasso, Guitarra y botella de armagnac, (idea para una construcción), 1913,
lápiz sobre fragmento de registro administrativo, 21,5 x 15,6 cm.**



Picasso, Guitarra sobre una mesa ovalada (proyecto para una construcción), 1913, pluma, tinta china y lápices de grafito y marrón sobre papel vélin, 26,9 x 17,9 cm, Museo Picasso de París.

Picasso, Guitarra, botella y vaso sobre una mesa redonda (proyecto para una construcción), 1913, lápices de grafito y marrón, y tinta china sobre papel, 27,5 x 21,5 cm, Museo Picasso de París.



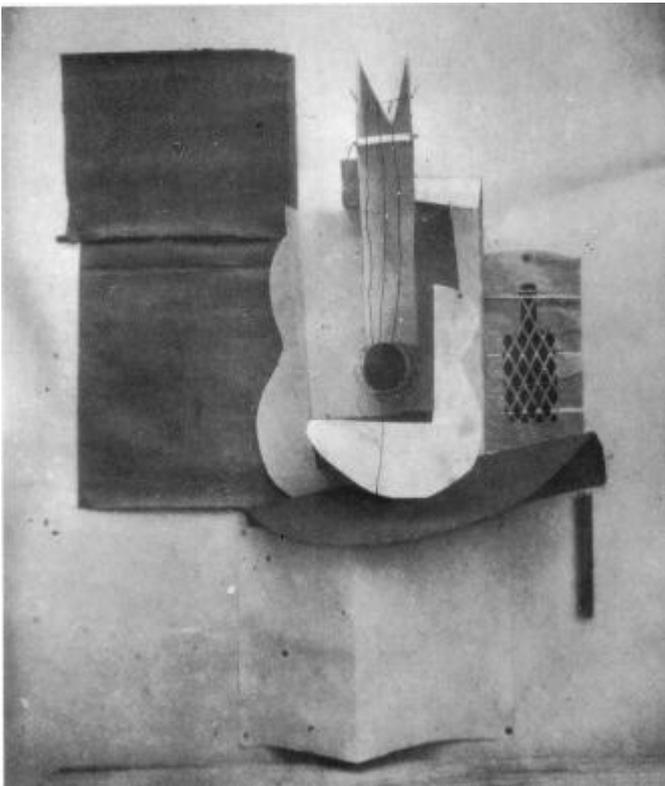
Picasso, Violín, 1913, lápices de grafito, marrón y verde sobre papel, 25,6 x 16,7 cm, Museo Picasso de París.

Picasso, Guitarra, botella de Bols y cartas (proyecto para una construcción), 1913, lápices de grafito y marrón sobre papel vergé, 17,4 x 10,9 cm, Museo Picasso de París.



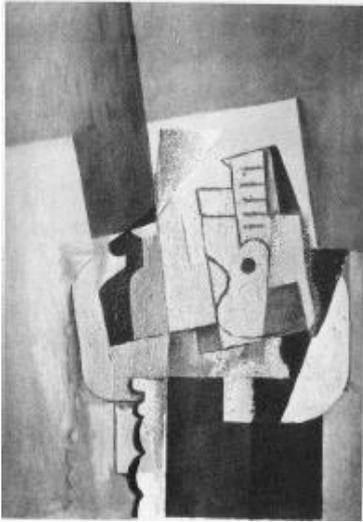


***Maqueta de guitarra, octubre 1912,
65, 1 x 33 x 19 cm,
Cartón, papel y cuerdas, MOMA de Nueva York.***



***Picasso, Guitarra y botella,
París, otoño de 1913.
Construcción de cartón y
papel, 102 x 80 cm,
Ensamblaje, realizado en el
taller de Picasso en el
boulevard Raspail, n° 242,
contiene la maqueta de
cartón de la Guitarra
fotografiado por el artista.
Ensamblaje destruido.
N° 633 en P. Daix.***

Picasso hizo una maqueta de cartón de la Guitarra en chapa, y la volvió a emplear en este montaje de papel clavado con chinchetas, en una pared de su estudio de la rue Schoelcher. En la fotografía tomada por Kahnweiler en el estudio del boulevard Raspail, se reconoce la botella con malla sobre la pared, utilizada en otros lienzos. Kahnweiler, Zervos y Spies fecharon esta construcción en 1914; pero se reprodujo en el mes de noviembre de 1913 en *Les Soirées de Paris*. (P. Daix, p. 311)



Picasso, Guitarra sobre una mesa, París, finales de 1913, Óleo y arena sobre tela, 116 x 81 cm, Colección particular, Nueva York, n° 634 en P. Daix.

La realización del espacio circundante, como la línea de la mesa, nos recuerda la construcción de la página anterior y a la construcción n° 630 (página 452). Picasso traspone las soluciones halladas en esa serie de construcciones a la propia pintura.

Picasso, Mujer con guitarra. París, invierno 1913/1914. Óleo, arena y carbón sobre tela, 115,5 x 47,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, n° 646 en P. Daix.

La inscripción está hecha en caracteres cirílicos. Debido a que se interesó por las formas gráficas que vio en uno de los embalajes de sus cuadros que fueron expuestos en Rusia, y los empezó a utilizar en algunos de sus cuadros.



Picasso, Mujer con guitarra, Céret 1911/1913 y París, principios de 1914, 130,5 x 90 cm, óleo sobre tela, Kunstmuseum, Basilea, n° 647 en P. Daix.

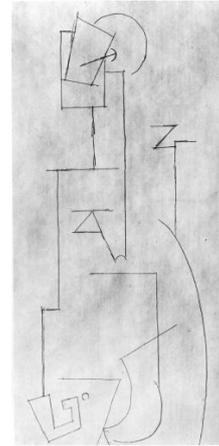


La guitarra se significa con una forma rectangular, emitiendo un

mensaje tan contrario a las formas redondeadas de la guitarra, e imitando con la pintura la madera del instrumento y dibujando un sencillo círculo blanco.



Picasso, Mujer con guitarra, 1913, lápiz.

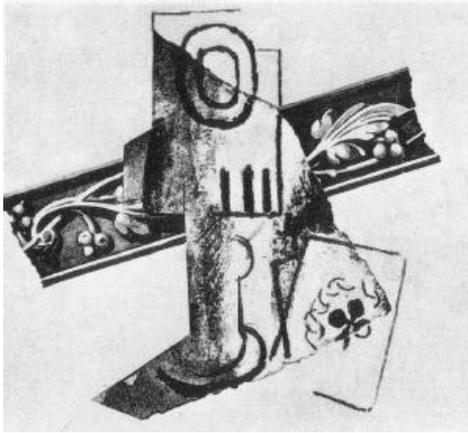


Picasso, Mujer con guitarra, París, Invierno de 1913/1914, Mina de plomo, 63 x 47 cm, Zervos XXIX, 8. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Picasso, Violín, final de diciembre 1913, principios 1914, cuadro relieve, 51,5 x 30 x 4 cm, Caja de cartón, papel pegado, gouache, carboncillo, yeso sobre cartón, Museo Picasso París, n° 652 en P. Daix.



El papel pegado y el collage hacen que Picasso retome el color. Acentúa la verticalidad que ya hemos visto antes en las construcciones y pinturas, más remarcada con el uso novedoso del cartón con las cuerdas verticales dibujadas, y en contraste con el rectángulo blanco que enmarca la zona central de las efes del violín. El uso del papel y el cartón para hablarnos de la materialidad del instrumento, referenciando la madera con muy diversos recursos y añadiendo uno nuevo: que el papel pegado al lienzo está despegado en algunos puntos, parece salir de la pintura.



*Picasso, Copa y naipes, París,
Primavera de 1914, papeles pegados y carbón,
Colección actual desconocida,
N° 671 en P. Daix.*

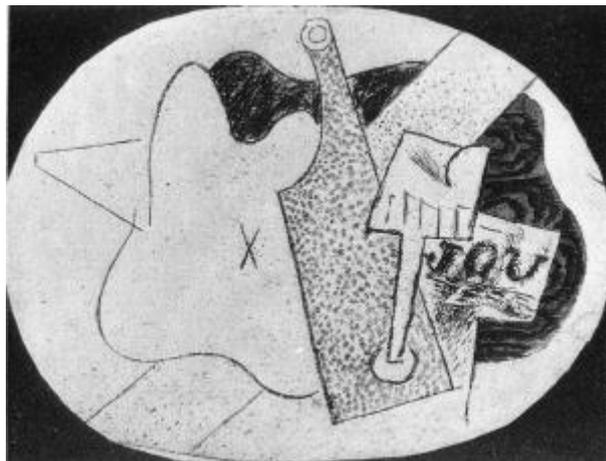
*Picasso, As de trébol y vaso, elemento de guitarra,
1914, (Léal 1998).*

Es la misma copa en la anterior *Copa y naipes*, por ello la situaría en la primavera de 1914. El elemento de guitarra sorprende al ver de qué forma tan minimalista está representada, si no fuera porque conocemos ya sus recursos sígnicos, no conseguiríamos descifrarlo.

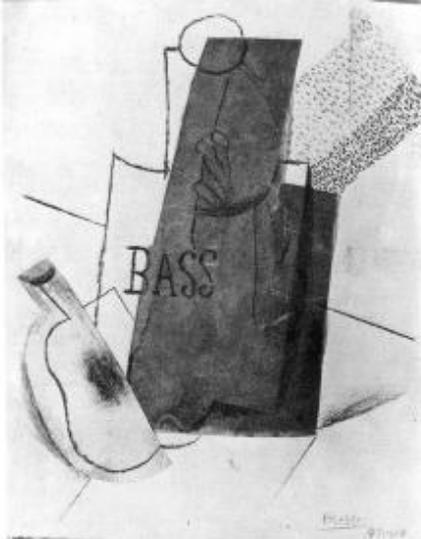


*Picasso, Botella, copa y diario, París,
primavera de 1914,
Gouache y carbón sobre papel oval,
44 x 57 cm, Colección actual
desconocida, N° 710 en P. Daix.*

La forma ondulada, dibujada con líneas finas, con un cono como mástil y con una x en el centro en lugar del círculo, representan una guitarra.



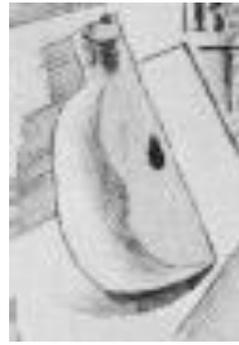
SÍMBOLOS AMBIGÜOS: juega con la similitud de la forma de la pera con la forma de la guitarra. Como bien indica en sus cuadros le interesa: *jou-jouer* que significa jugar y tocar un instrumento.



Picasso, Pera cortada y botella de Bass, Paris, abril de 1914, papeles pegados, acuarela y lápiz sobre papel, 25 x 20 cm,

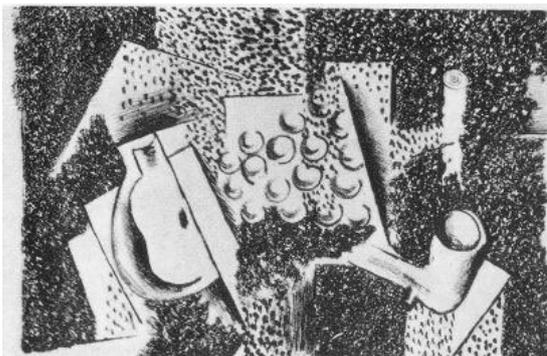
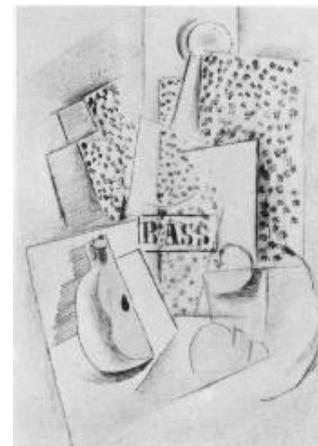
Colección particular, Bruselas, N° 676 en P. Daix.

La pera dibujada sobre un papel recortado, está pintada en amarillo, color cercano al marrón de la madera. Similares formas redondeadas y la zona oscura de la semilla de la pera como remarcando la abertura central de la guitarra.



En estos cuadros también hay referencias musicales.

Picasso, Pera cortada y botella de Bass, París, primavera de 1914, acuarela y mina de plomo sobre papel, 29,7 x 20 cm, Colección particular, n° 677 en P. Daix.



Picasso, Pera cortada, racimo de uvas y pipa, París, primavera de 1914, óleo y serrín sobre papel, 21 x 30 cm, Colección particular, Nueva York, N° 679 en P. Daix.

Picasso, Pipa y partitura, París, (principios) de 1914, papel pegado, óleo y carboncillo, 51,4 x 66,6 cm, The Museum of fine Arts, Houston, donación de Mr y Mrs Maurice McAshan, en P.Daix n° 683.

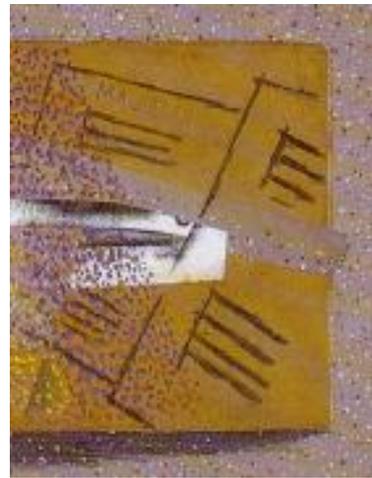


El mismo tema del cuadro enmarcado, con la firma en el marco como un cartel de museo. El marco está



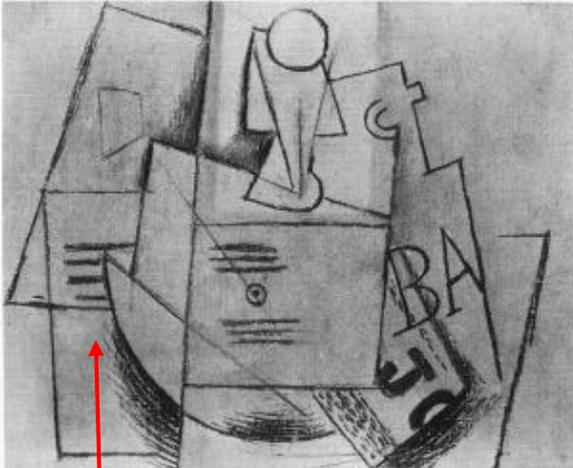
hecho con la franja de papel pintado ya utilizado en otros cuadros, al igual que el papel pintado punteado del fondo.

La pipa está puesta sobre el dibujo de una partitura en la que se lee MA JOLIE, pintado en color azul arriba en la hoja de la izquierda.

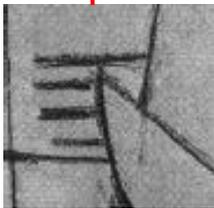


Picasso, Pipa, copa, revista, guitarra y botella de Vieux Marc, o también llamada Lacerba, París, primavera de 1914. Papeles pegados, óleo y tiza negra, 72 x 58,5 cm, Fundación Peggy Guggenheim, Venecia, En P. Daix n° 701.

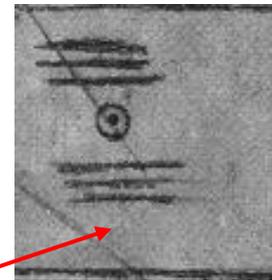
Esta obra es famosa por la inserción de la portada de la revista futurista *Lacerba*, fundada por Ardengo Soffici en 1913. Está llena de trampas visuales y de estructuras complicadas.



Picasso, Guitarra, copa, botella de Bass y diario, París, primavera de 1914, óleo y carbón sobre tela, 38 x 46 cm, N° 708 Daix.

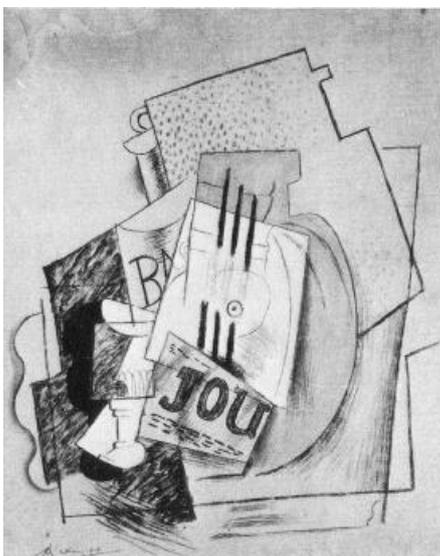
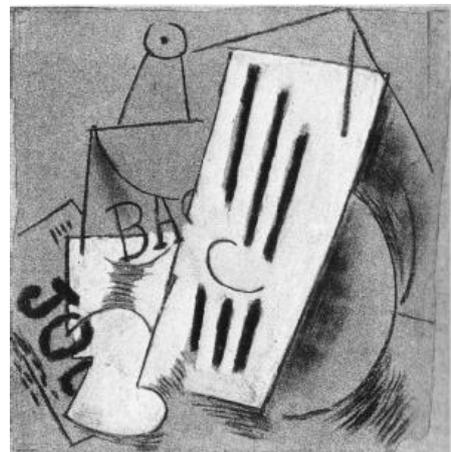


La novedad de este cuadro, consiste en que mezcla la realidad de la partitura de las cuatro líneas horizontales (pintada a la izquierda del cuadro) con la guitarra. Y en



este elemento central se entremezclan encontrando las líneas de una partitura y en medio el círculo de la guitarra en una visión irrealista: la perspectiva fusionada de los dos protagonistas.

Picasso, Diario, copa, botella de Bass y guitarra, París, primavera de 1914, Gouache y carbón sobre papel pardo, 26 x24 cm (formato irregular). Colección particular, París, N° 709 en P. Daix.

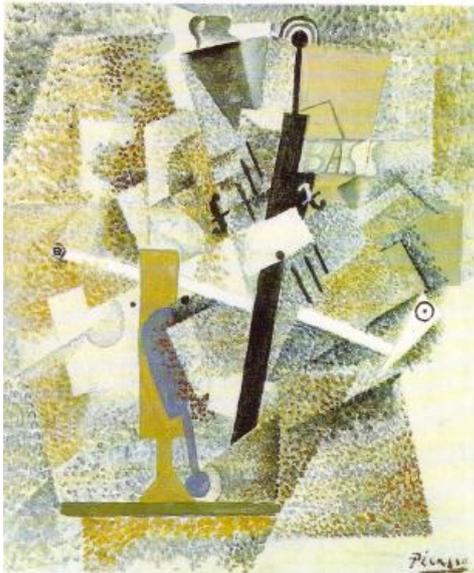


Picasso, Naturaleza muerta con botella de Bass. París, primavera de 1914, Acuarela, carbón y lápiz sobre papel ocre, 61 x 48 cm, Museo Nacional de Arte Moderno, París, n° 711 en P. Daix.



Picasso, Naturaleza muerta con botella de Bass, (titulada también como Botella de Bass, copa, violín y pipa) lápiz y acuarela sobre papel, París, primavera de 1914, Acuarela y lápiz sobre papel beige. 65 x 50,5 cm, Museo Nacional de Arte Moderno, París, N° 713 en P. Daix.

La presencia del violín está señalada por las efes en color negro.

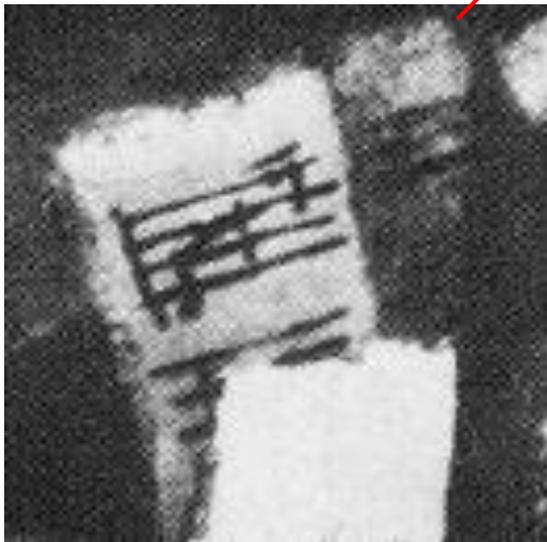
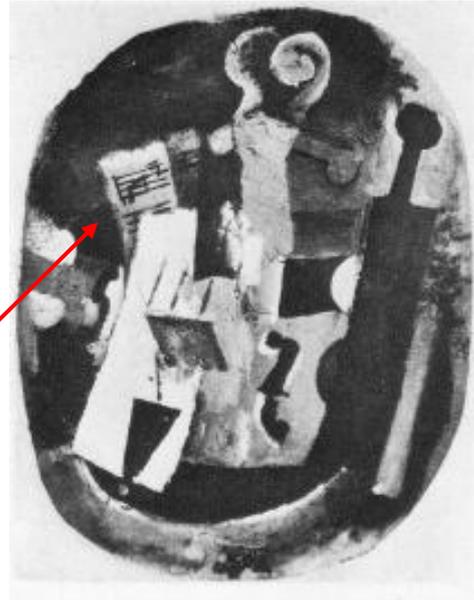


Picasso, Pipa, violín y botella de Bass París, primavera de 1914, Óleo sobre tela, 55,2 x 46 cm. Museo de Arte en Filadelfia, colección A.E.Gallatin. En P. Daix n° 714.

El violín se diluye con el puntillismo que invade todo el cuadro. Es de destacar la larga línea oblicua de la pipa. El elemento negro que cruza el violín, al igual que en el cuadro anterior, podría tratarse de un instrumento de viento, de una tenora.



Picasso, Violín, partitura y botella, París, primavera de 1914, óleo sobre tela, 42 x 27 cm, Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, n° 719 en P. Daix.



En este periodo, Picasso rinde homenaje a la partitura musical de distintas formas ya que está más presente que en la obra de su amigo músico Braque. En este caso de forma muy descriptiva, con corcheas y las cinco líneas horizontales del pentagrama, posiblemente sería su manera de narrar

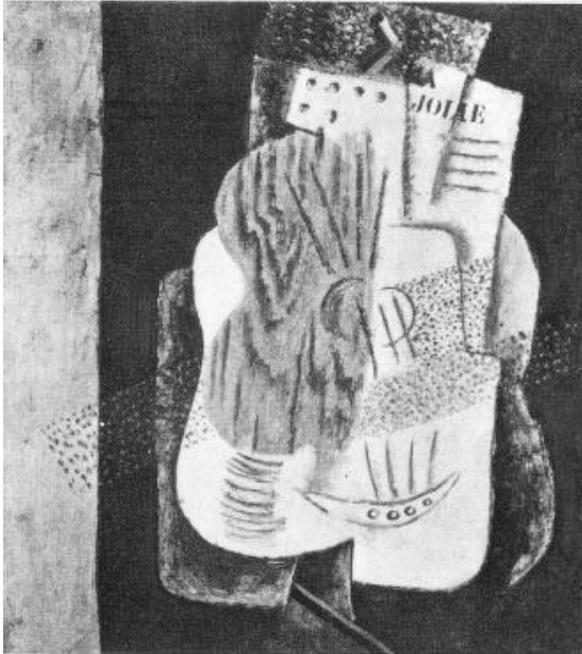
que estaba muy enamorado de Eva, no sólo con las letras Ma Jolie que representaban la canción sino con la música de una partitura.



Picasso, Guitarra, botella de Bass, racimo de uvas, pipa y copa. París, primavera de 1914 o Aviñón, principios de verano de 1914, óleo, arena y serrín sobre cartón, 51,5 x 67,5 cm. Norman Granz, Ginebra, N° 737 en P. Daix.

A pesar de la estructura compleja, los elementos contrastados, materiales como la arena, el punteado, líneas y formas superpuestas, parecen alcanzar una expresión bucólica.





*Picasso, Guitarra, partitura y pipa
"Ma Jolie", París, primavera de 1914
o Aviñón, principios del verano de
1914. Óleo sobre tela, 44,5 x 41 cm,
Colección particular, Nueva York,
N° 738 en P. Daix.*

*Para "le siège de Jerusalem" de Max Jacob,
Otoño-invierno 1913, publicado en 1914,
Aguafuerte y punta seca, 15,5 x 11,4 cm,
Museo de Arte Moderno, Nueva York,
Colección Louis E. Stern.*

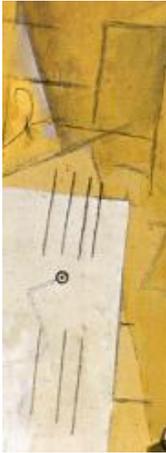


*Picasso, Guitarra, calavera y
periódico, París,
Invierno 1913/1914,
Óleo sobre tela, 43,5 x 61 cm,
Museo de Arte Moderno,
Villeneuve-d'Ascq, donación de
Geneviève y Henri Masurel,
En P. Daix n° 739.*

Según P. Daix (p. 329) Aquí se ven la madera imitada y la cítara del n° 740 (en la página siguiente). Una antigua inscripción al dorso "Nature morte à la tête de morte" confirma que no se representa una máscara. La calavera dirige su mirada hacia una guitarra con forma de paleta. A un lado la música y la pintura, y al otro la muerte y el paso del tiempo; parece un enfrentamiento no explícito, sin conclusiones, entre la vida y la muerte.

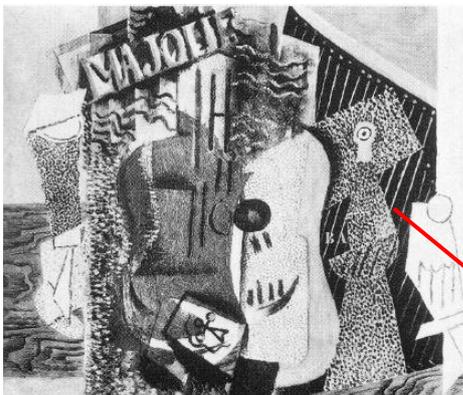
Picasso, *El velador, Jou*, 1913/1914, (según W. Rubin, empezado en primavera, Céret y terminado en verano, Aviñón 1914), óleo sobre tela, 130 x 89 cm. Kunstmuseum, Basilea. n° 764 en P. Daix.

La blanca guitarra en el centro, crea el foco principal de atención del cuadro.



El instrumento a la derecha, parece la cítara de la que habla P. Daix en el cuadro de la página anterior y que se encuentra también en el cuadro siguiente. Aunque con la presencia de una forma de lo que parece una efe.

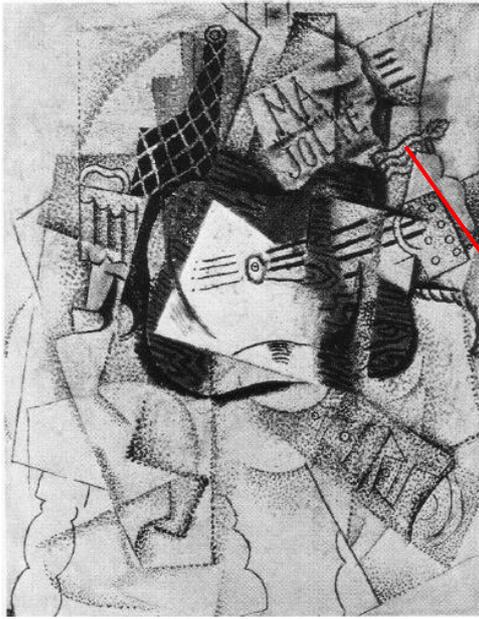
La campana, la parte final de lo que parece un instrumento de viento.



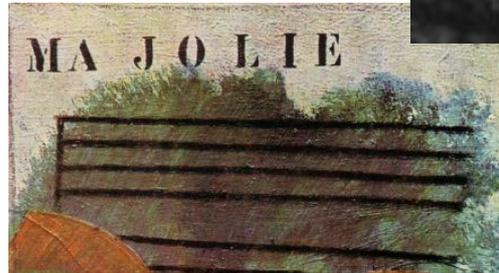
Picasso, *Guitarra, naipe, botella de Bass y copas*. París, primavera de 1914 o Aviñón, principios del verano de 1914. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Colección particular, California, N° 740 en P. Daix.

Vemos la similitud entre una cítara (izquierda), el cuadro y el instrumento (derecha) que tenía Picasso en su estudio en 1911: es el mismo instrumento.



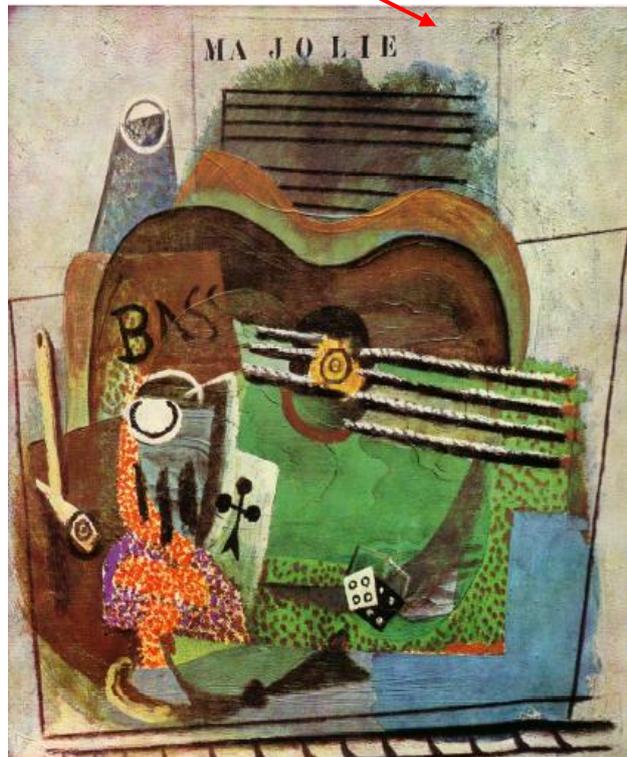


**Picasso, Copa, botella y guitarra
(Ma Jolie), París, principios de 1914,
Óleo sobre tela, 81 x 65 cm,
Colección particular, París,
Nº 741 en P. Daix.**



**Picasso, Pipa, copa, naipe, botella de
Bass, guitarra y dado (Ma jolie)
París, Primavera de 1914 o Aviñón,
verano 1914, óleo sobre tela,
45 x 40 cm, Colección particular, Suiza,
en P. Daix nº 742.**

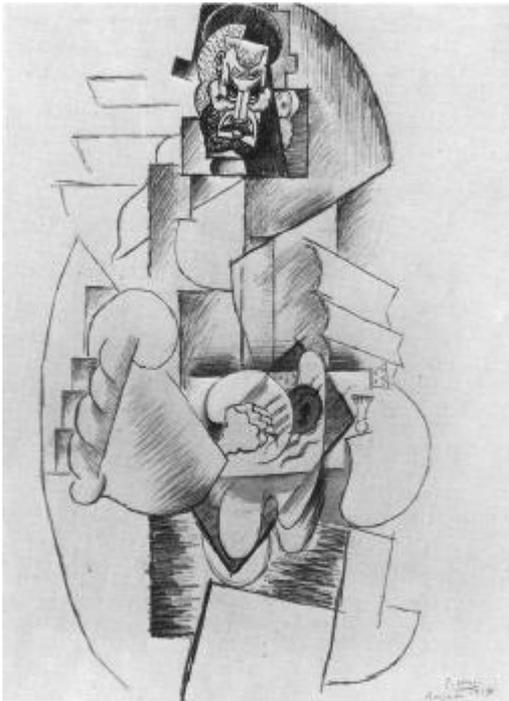
Parece un resumen colorista de lo que hemos visto hasta ahora en cuanto a elementos, materiales y técnicas de la primavera de 1914. Y cómo no, la partitura Ma Jolie está presente. Desaparecen las obras monocromáticas, apareciendo un juego plástico donde son actores las líneas, la materia, la densidad,



el ornamento, el relieve, la expresión, el ritmo, la forma, el color... Al igual que en la música, en este momento histórico, entran en juego nuevos elementos protagonistas.

Desde el verano de 1914 en Aviñón hasta su despedida de G.Braque

La salida de París ha de situarse alrededor del 15 de junio, si se atiende a una carta de Eva a Gertrude Stein. El día 25, una tarjeta postal de Eva comunica las nuevas señas: 14 rue Saint-Bernard en Aviñón (según P. Daix, p.333). Esta producción tiene lugar entre las seis semanas que van desde la instalación en la rue Saint-Bernard y el estallido de la guerra. Las naturalezas muertas líricas alcanzan un ápice de saturación colorista, viéndose surgir una nueva forma de representar las copas, redondeadas, que es una verdadera firma correspondiente a Aviñón. Se quedó con Eva hasta el mes de octubre en Aviñón. Kahnweiler aporta un testimonio decisivo: “Es necesario que diga que ya en la primavera de 1914, Picasso me había enseñado dos dibujos que no eran dibujos cubistas sino clasicistas, dos dibujos de un hombre sentado. Me dijo: *A pesar de todo, ahora está mejor que antes, ¿no es verdad?* esto prueba que esta idea debió germinar por aquella época”.

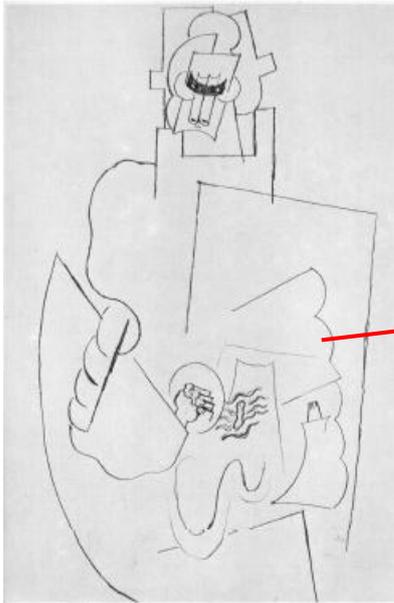


Hombre con sombrero tocando la guitarra, Aviñón, verano de 1914, Acuarela y mina de plomo sobre papel, 49,7 x 38 cm, colección particular, Francia, N° 761 en P. Daix.

Sabemos que la vuelta a la línea naturalista del rostro humano se fue preparando en París a finales de la primavera de 1914. Pero esta novedad, no sólo se da en el rostro, también en la mano dibujada que tañe las cuerdas.



Señalar el tratamiento figurativo de la mano tañendo la guitarra, y se marcan en el dibujo las líneas de las cuerdas.

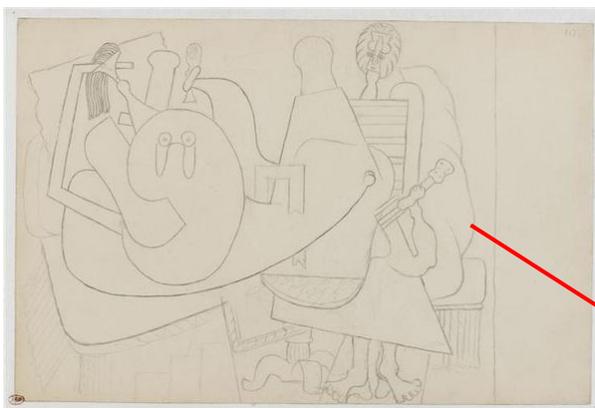
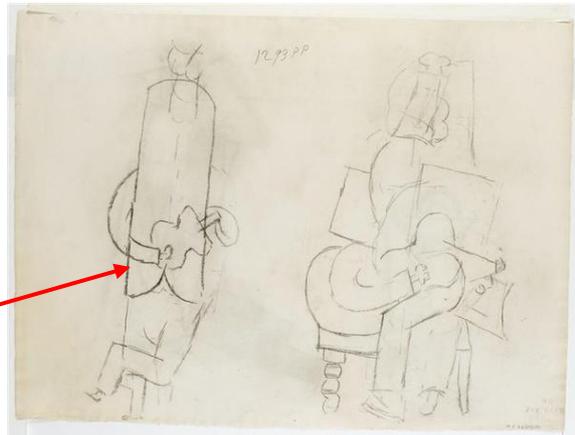


***Hombre enmascarado tocando la guitarra,
1914, lápiz plomo.***



Encontramos el mismo
tratamiento figurativo de
la mano que en la acuarela
anterior.

***Dos estudios de guitarristas, verano
1914, carboncillo sobre papel,
47,5 x 63,5 cm, Museo Picasso
de París.***



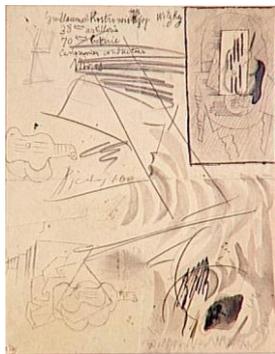
***Mujer y guitarrista, verano 1914,
lápiz sobre papel vélin, 19,9 x 29,8
cm, Museo Picasso de París.***





Picasso, Arlequín tocando la guitarra, Aviñón 1914, París 1918, Óleo sobre tela, 97 x 76 cm, Colección particular, Basilea, N° 762 en P. Daix.

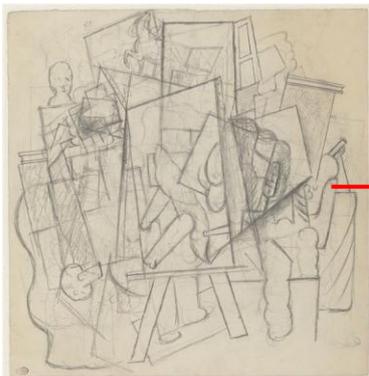
Esta obra se inició al principio de la estancia en Aviñón, pero fue más tarde en 1918 cuando Picasso volvió a trabajar en esta tela, iniciada e interrumpida en Aviñón. Según los investigadores es probable que convirtiera al guitarrista primitivo en arlequín. La madera y la copa con puntitos a la izquierda ya existían en esa primera versión. La rugosidad de la pared, arriba a la izquierda, se debe al añadir arena al color.



Picasso, Estudios de guitarra y mesa, 1914/1915, Lápiz y tinta china sobre papel vélin, 22,2 x 17,2 cm, M.P. de París



Picasso, Guitara, 1914/1915, lápiz sobre papel, 63 x 47,7 cm, M. Picasso de París.



El Taller del artista, 1914/1917, lápiz sobre papel, 25,2 x 24,7 cm, Museo Picasso de París

En su estudio, con los otros objetos, un guitarrista.

11. LA REALIDAD Y EL LENGUAJE DEL CUBISMO: SU RELACIÓN CON LA MÚSICA.

Sólo -escribe Paul Éluard- si se complican, dejan los objetos de ser indescritibles. Picasso ha sabido pintar los objetos más simples de tal modo que cada persona ante ello volvería a sentir una capacidad, y no sólo una capacidad, sino unas ansias de describirlos. Para el artista, como para el hombre más inculto, no hay formas concretas, ni formas abstractas. Lo único que hay es comunicación entre lo que ve y lo visto, esfuerzo de comprensión, de relación, a veces de determinación, de creación. Ver equivale a comprender, a juzgar, a transformar, a imaginar, a olvidar o a olvidarse de sí mismo, a ser o a desaparecer (Castro, 1999).

La pintura constituye para los dos pintores su modo de expresión y su forma de comunicarse, como inspiradamente escribe P.Éluard. Al igual que en la escritura, al leer la palabra “v-i-o-l-í-n”, no sólo leemos sino que mentalmente vemos una imagen del violín. Lo mismo ocurre con los signos que aparecen en su pintura, vemos también el objeto. Pero vamos más allá, al pintar las letras “Ma Jolie” o al añadir las partituras, Picasso recordaría con esta representación su melodía. El siguiente paso entrevé que el espectador al contemplar la partitura en la pintura ¿imagine o rememore la música?. El pintor sí lo hace.

Cuando circula el signo en el lienzo, cada fragmento de papel se elabora en busca de una significación visual. Pero éste choca contra otro en el lienzo, y el signo vuelve a formarse y el significado cambia, y vemos que según la ubicación sigue mudando conforme se relaciona con otro signo. Los dos pintores consiguen que sus signos circulen de forma libre dentro del espacio pictórico, jugando con sus referentes.

Para Picasso, el problema era una cuestión de lenguaje, no de estilo:

Los diversos estilos que yo he utilizado no deben ser considerados como una evolución o una serie de etapas hasta un ideal desconocido. Todo lo que yo he hecho, lo he hecho siempre para el presente, y con la esperanza de que siguiera siendo presente (...) cuando he encontrado algo que expresar, lo he hecho sin pensar en pasado o en futuro. Nunca he procedido a ensayos o experiencias, cada vez que he tenido algo que decir lo he dicho de la manera como yo creía que

debía ser dicho. Diferentes motivos exigen inevitablemente distintos modos de expresión, pero eso no implica ni evolución ni progreso, sino una adaptación de la idea que se desea expresar a los medios de expresarla. (Cabanne, 1982a, p.152)

Picasso le contaba a Zervos en 1935: “¿Cómo quiere usted que el espectador viva mi cuadro igual que lo he vivido yo? Una pintura viene de muy lejos. ¡Quien sabe de dónde, de cómo de lejos! Yo lo he intuido, lo he visto, lo he realizado y, sin embargo, al día siguiente ni yo mismo veo lo que he hecho ¿Quién puede penetrar en mis sueños, en mis instintos, en mis deseos que han tardado mucho tiempo en elaborarse y producirse un día, sobre todo para captar lo que he puesto quizá contra mi voluntad?”. (Cabanne, 1982a, p. 259).

Picasso comenta que es difícil adentrarse en sus instintos, pero conocedores de ese difícil acercamiento nos resulta imposible imaginar que los dos pintores eligieran las palabras, los recortes de periódico, los paquetes de papel de fumar, los anuncios, las etiquetas de botellas, los instrumentos, las figuras... y hasta el tipo de letra con absoluta indiferencia hacia su posible significación o hacia sus connotaciones creativas. Estas pistas nos encaminan hacia sus sueños, sus imágenes y sus intenciones.

Como por ejemplo el uso de la palabra “Le Journal” (diario muy leído en París), que aparece innumerables veces en sus obras, y nunca aparece el nombre del periódico completo. Según Krauss (1996, p.51):

Los estudiosos del cubismo han utilizado a menudo la metáfora de un juego de palabras para caracterizar estas ambigüedades visuales, tan intrínsecas al arte cubista, pero lo cierto es que tales juegos de palabras existen también a nivel más literal, puramente verbal. Picasso como sus compañeros, perteneció a esa generación literaria que contó entre sus miembros con James Joyce, el más grande hacedor de equívocos de toda la historia de la literatura occidental. Y en términos más personales, Picasso fue amigo íntimo de poetas parisinos como Apollinaire quien, en sus calligrammes de 1914, confundía palabras e imágenes con una libertad tipográfica recién descubierta, o como Max Jacob obsesionado por la posibilidad de transmutaciones sin fin de palabras comunes; o como los dadaístas Duchamp y Picabia, que gustaban de hacer juegos de palabras,

similares a las comentadas de “Le Journal”. Es precisamente este tipo de lectura verbal-visual múltiple de sonidos y letras similares (joie=alegría; jouer=jugar; jouir=gozar o en argot sexual, entrar) el que detectamos en las metamorfosis picassianas de “Le Journal”. Liberada de una significación y una forma absolutas por la estética cubista...esta prosaica palabra puede adoptar nuevos aspectos en contextos nuevos.

Cuando se habla y analiza la palabra *Journal*, por su numerosa presencia en los cuadros, se habla de la raíz *Jouer* con el significado de jugar, pero nunca se relaciona con la acepción de la palabra *Jouer = Tocar un instrumento*. Como hemos comprobado con la numerosa presencia de instrumentos e instrumentistas en su pintura y con todas las referencias musicales analizadas en sus obras, es evidente que jugaba con signos musicales y posiblemente al introducir esta palabra también hablaba de tocar e interpretar música. También hacemos una reflexión en este punto, la presencia de la palabra *Journal* (o de letras parecidas), ha conducido y conduce a estudios y análisis sobre sus inclusiones en el lienzo, ¿por qué no encontramos este pormenorizado acercamiento hacia los instrumentos, que son mucho más numerosos en sus obras que la tipografía cubista? Porque siempre se deben provocar los cauces para aplicar la interdisciplinariedad, que consigue resultados novedosos y necesarios.

La prueba también está en la aparición frecuente de palabras con referencia a la música (al igual que su repertorio de objetos musicales e instrumentistas). Aunque Braque alude a la música clásica con palabras como SONATE, ETUDE, DUO, ARIA, RONDO, o incluso nombres, BACH, MOZART, KUBELICK; fue la música popular la que predominó en el arte cubista de Picasso. Las canciones populares que van desde VALS hasta una mazurca como TRILLES ET BAISERS. Pero la referencia musical más frecuente es MA JOLIE, introducida a partir del invierno de 1911/1912, coincidiendo con la presencia de Eva Gouel en su vida. Palabras extraídas del estribillo de una canción popular "O Manon, ma jolie, mon coeur te dit bonjour!", titulada “Dernière Chanson” y escrita por Fragson en 1911. Coincidiendo con la fecha del éxito de la canción en París, estas palabras utilizadas en un estilo pictórico vanguardista que muy pocos comprendían, suponen la invocación de una balada popular y de todos conocida.

Picasso descubrió y quedó fascinado por las palabras rusas de unos carteles con los que envolvieron unos cuadros suyos, devueltos después de una exposición en Moscú. Y los incorporó en un cuadro cubista de tema musical: una mujer tocando un instrumento de cuerda. Picasso no se interesó únicamente por la configuración gráfica de las letras, como signo gráfico sino también por su significado. Al conocer estas grafías pidió a sus amigos rusos que le enseñaran el alfabeto cirílico. Esto prueba que no son mera casualidad las palabras y letras que utiliza en sus cuadros, quería entenderlas y utilizarlas en base a su significación. Picasso incorporó estas letras: BOLSHOI CONCERT, como el anuncio o cartel de un concierto del Bolshoi (compañía de orquesta y ballet de un famoso teatro de Moscú), adecuadas al tema musical de la obra: una instrumentista. Similar es la expresión “Grand Concert” que aparece en muchas obras cubistas.

Según Krauss (1996, p.58) hay una inclusión musical parecida, exactamente en esas fechas (1911). Stravinsky introdujo bruscamente en la primera escena de “Petrouchka”, en pleno desarrollo de una nueva estructura musical poliarmónica y polirítmica (la contrapartida musical de la multitud visual del cubismo), una sencilla melodía popular- "Elle avait un jambe en bois"-que Stravinsky había oído tocar muchas veces al organillo, a través de su ventana en Beaulieu.

Sin embargo, el empleo por Picasso de la palabra MA JOLIE pudo tener también esa intención de juegos verbales, comentada por Krauss, aunque no dejemos de identificar su genuino sentido, más privado y sentimental, en lugar de estético: era la expresión y manifestación del amor que profesaba a Eva Gouel. Como así le confesó el artista a su marchante D. H. Kahnweiler en una carta, el 12 de junio de 1912, confesando que la amaba y que escribiría su nombre en sus cuadros.

Al principio tenían la pretensión de representar los objetos con tantos puntos de vista como fuera posible: no sólo lo que se ve de frente, también lo que se percibe desde los laterales, detrás, arriba, abajo...todas las caras, a fin de describir el objeto como lo que es, un objeto tridimensional. Esto incide en la organización de la imagen y el plano pictórico. Pero al mismo tiempo si quiero incorporar la música en el lienzo, no puedo desligarla del objeto del que surge el sonido; por eso represento la música como un

instrumento desde el conocimiento y la observación de todas las partes del objeto. Y también incluyo su soporte material, la partitura.

Pero después ya no vieron apropiado sólo concebir cada parte del objeto como un punto de vista; para un entendimiento profundo del objeto mejor es analizar, diseccionar, dividir y fragmentar. Ya no es el punto de vista de un sujeto el referente del objeto, ahora el conocimiento y su lenguaje han ocupado ese lugar. Los nuevos recursos del lenguaje pictórico provocan que desaparezca la separación entre fondo y figura, la perspectiva, e introducen una configuración espacial de unidad, pero también de movimiento. Porque con ese dinamismo quieren seguir plasmando la resonancia y la atmósfera musical. Y en el cubismo sintético trabajan en sus *papiers collés* y *collages* con materiales “pobres”, con papeles que amarillean, utilizados e imaginados como planos, pero que en vez de diseccionar les proporcionan una nueva vida, nuevas significaciones. No hay medios dignos o indignos, si son capaces de transferir emoción y expresión.

Desaparece la mirada figurativa como soporte de la imagen en el lienzo, y los signos inherentes nos van a remitir siempre a una concepción mental del objeto. Consiguen transmitir al espectador sus experiencias sin una imitación figurativa del objeto. Y ese lenguaje que es mediador necesario, con el que se sirve el artista para plasmar su mundo, para representar lo percibido, lo sentido y conceptualizado; ese nuevo lenguaje que interpreta al artista, abre un innovador mundo en el arte.

La teoría, que explica el cubismo a partir de la sustitución de la representación de las cosas por la representación de su concepto posee una fuerte tradición en los análisis del movimiento pictórico. Como decía Apollinaire: “elementos extraídos de la realidad del conocimiento” (Arnaldo (et al.), 2002-04, p. 22) y no de la realidad de la visión. Porque sólo podemos tener certeza de la imagen mental que producen esos objetos sobre nuestro espíritu. Por simple que parezca, todo este proceso y evolución cubista supondrá una nueva forma de pintar, una nueva conciencia que no abandonó el arte a partir del s. XX.

Además, las distintas partes en las obras cubistas pueden interpretarse tanto como elementos emergentes del mundo interior del artista, como exploraciones sensitivas de

la tipografía urbana de principios de siglo XX, surgida tras la incipiente publicidad o prensa. Por ello cuando también se habla del cubismo como de un arte realista, vemos que las palabras y signos que proliferan en el arte cubista (con expresiones de doble sentido) establecen un contacto directo entre el cubismo y la nueva iconografía del mundo moderno: carteles, catálogos, historietas en los periódicos, rótulos que inundaban la ciudad, marcas comerciales...cualquier signo impreso les servía de estímulo. Algo muy habitual en nuestro s. XXI, en todos los campos, pero que ellos fueron, como en tantas otras cosas, los primeros innovadores.

Hay una gran facilidad en Picasso para desafiar los nuevos lenguajes del cubismo, cada vez que descubren un nuevo recurso del lenguaje artístico, él no aplaca su ansia de seguir ensayando y experimentando todos los esquemas inimaginables en la elaboración de la obra. Pero aún revelando aspectos del genio de Picasso no podemos dejar de lado el papel de Braque, como le confiesa el mismo Picasso a Kahnweiler: “Picasso sigue diciéndome a menudo en la actualidad, que todo lo que hizo entre 1907 y 1914 no pudo hacerse más que por medio de un trabajo en equipo”. (Kahnweiler, 1991, p. 61) Y como también hemos comprobado en esta tesis, revelándose el papel de Braque en “esta cordada en las montañas”.

Ese desafío, esa entrega total a la hora de crear, nos los narra Hélène Parmelín en la experiencia de su convivencia con él (1968, p.65, 66): “Se tortura y nos tortura, intenta abrirnos el corazón, extirpar de nosotros hacia y contra nosotros la verdad del efecto que producen en nosotros-o en cualquiera- las telas (de Picasso). Quiere que le demos el sonido exacto de nuestra impresión. Quiere hallar en nuestros ojos, en nuestros labios, en nuestra actitud, en nuestro silencio o en nuestras palabras, la realidad de nuestro pensamiento (...) Son momentos magníficos. Agotadores. ¡Qué aventura! dice él. El trabajo más terrible se hace sobre la tela en colores, en altura, donde se enfrentan los dos guerreros. *Ésa -dice- por poco acaba conmigo.* Recuerdo que un día, al dejar el taller, él, remozado de pronto por uno de esos pensamientos misteriosos que lo habitan y le hacen parecer súbitamente laxo, y nosotros, agotados por haber mirado con intensidad durante mucho tiempo tantas obras y haberle hecho tantas preguntas, nos dijo: *En definitiva, dígame lo que se quiera, pero sea como fuere no se podrá decir que no es trabajo.* Decía esto con el tono de un niño inseguro de la solución de su problema, pero que ha llenado páginas y más páginas de sumas. Y añadió bruscamente: *En el fondo*

cuando se habla de arte abstracto, se dice que es música. Cuando se quiere hablar del bien, se habla de música. Todo se hace música... Mientras cierra la puerta sobre sus "Guerreros", cuya desaparición lo alivia por un momento, concluye triunfalmente: *Creo que por esto no me gusta la música*".

Si se habla del "bien" como algo idealista, perfecto, pulcro; a él no le gusta la música. Porque leyendo todo el contexto en el que realiza estas afirmaciones, comprobamos que para él el trabajo creativo era una lucha, un trabajo incesante, agotador y difícil. Por ello si se retrata la música como algo utópico y sin conexión a la realidad, a él no le gusta la música, entendida de esa forma. Él sabe que toda creación conlleva un parto demoledor.

Picasso decía que el arte abstracto no existe, que siempre había que partir de algo, por ello si asocian la música al arte abstracto, a él no le gusta la música. "No hay arte abstracto. Es preciso comenzar siempre por algo- Picasso a Zervos en 1935- Luego puede uno quitar toda apariencia de realidad, ya no hay peligro porque la idea del objeto ha dejado una huella imborrable. Es lo que ha provocado al artista, lo que ha excitado sus ideas y ha espoleado sus emociones. Ideas y emociones quedan definitivamente prisioneras de su obra y de cualquier manera no podrán ya escaparse del cuadro, del que forman parte integrante incluso cuando su presencia no es ya discernible". (Cabanne, 1982a, p.302)

A Picasso le gustaba la música que se ve: los guitarristas o violinistas en la calle, el flamenco, los músicos ambulantes, las melodías del circo, los pasodobles de las corridas de toros, los pasacalles en Céret, las canciones populares... cuando alguien las canta frente a él. Hélène Parmelin (1968, p.109) cuenta (como ya hemos comentado anteriormente): "que hay un aire que canta a menudo, siempre el mismo, y alegremente: un aire de *Petruchka*. Y sus ojos se iluminan a las luces de las candilejas. En la plaza. Un guitarrista y un flautista vienen a sentarse cerca de Picasso. Tocan. El guitarrista es blanco y el flautista negro. Picasso los quiere mucho. Además, es bonito verlos en la arena tocando. Picasso dice: *Cuando yo hacía músicos-arlequines, quería hacerlos así*".

Desde el inicio de sus pinturas siempre quería plasmar la vida a su alrededor, lo absorbía todo, como el que busca desesperado el elixir de la vida y consumirlo

intensamente. La vida auténtica es la que le gustaría ser capaz de reflejar, esas melodías que te trasladan a tus sueños, te evocan amores, te revuelven, te dan esperanzas y te empujan. Todo lo que transcurre a tu alrededor que te hace suspirar, sonreír y anhelar. Como decía: “Querría conseguir que no se viera jamás cómo ha sido hecho mi cuadro. ¿Acaso esto es posible? Lo que deseo es que de mi cuadro se desprenda únicamente la emoción”. (Désalmand, 1998, p. 135) Esa es la música emotiva que nos describe con sus instrumentos, sus letras y sus partituras, la música de ese flautista y de ese guitarrista de la calle.

Como nos cuenta H. Parmelin (1968, p.44), Picasso dijo: "Lo que quisiera es hacer una corrida tal como es. Alguien le responde que cada vez que hace un toro, un banderillero, una multitud, un caballo, es la corrida tal como es, ¿verdad? Quisiera hacerla como la veo -dice- Sí, pero no es toda la corrida. Quisiera hacerla con todo, todo el ruedo, toda la multitud, todo el cielo, el toro como es y el torero también, toda la cuadrilla, los banderilleros y la música y el vendedor de gorros de papel (...) Una verdadera corrida”.

“Habría que pintar todo eso- dice Picasso- pero ¿cómo? ¿Para llegar verdaderamente a pintar todo eso como es, sin olvidar el perrito de la señora y el marinero bisojo? Todos a la vez exactamente como están ahí. Y nosotros también, porque estamos. Pero ¿cómo hacerlo? Es imposible...sólo el cine puede atrapar su flujo tal como es. Sin nosotros...Pero entonces no sería ya la misma multitud. Ni las mismas ideas...Y de todas maneras, dice Picasso, las gentes que mirarán estarán en otra parte, no serán nosotros. Estarán fuera...Y que todo sea semejante y que todo sea otra cosa”. (H.Parmelin, 1968, p. 42)

Vemos en sus palabras cómo la intención de plasmar esa visión interior y ese conocimiento absoluto de una escena, “tal como son” las cosas, es lo que “quiere hacer”. Como dijo Picasso, en el cubismo lo importante fue lo que se quiso hacer y no lo que se hizo. Ese impulso de expresión es el que le inspirará todos sus recursos plásticos. E incluso utilizaran en una misma obra recursos estilísticos totalmente opuestos, un hecho que frecuentemente ha causado perplejidad en el espectador y en el crítico. Picasso dijo:

Toutes les fois que j'ai eu quelque chose à dire, je l'ai dit de la façon que je sentais être la bonne. Des motifs différents exigent des méthodes différentes. Ceci

n'implique ni évolution ni progrès, mais exigent un accord entre l'idée qu'on désire exprimer et les moyens de l'exprimer. (Ashton (et al.), 1981, p. 20)

“todas las veces que yo he tenido alguna cosa que decir, yo lo he dicho de la manera que pensaba era la mejor. Motivos diferentes exigen métodos diferentes. Esto no implica ni evolución ni progreso, pero exige un acuerdo entre la idea que se desea expresar y los medios de expresarla” (Traducción de C. García).

Por tanto, hay total conexión entre lo que vemos en su pintura y lo que en su interior quería expresar, y en los cuadros musicales claramente era la música. Aunque los resultados plásticos serán distintos, según vayan descubriendo y experimentando en cada época los distintos procedimientos para expresar sus ideas.

Este es el resumen de la intención de todos sus cambios, él habla de que no es evolución; pero sí es cambio, movimiento y búsqueda para poder alcanzar el método adecuado para expresarse y comunicarse. Por ello en su constante análisis de hallar la mejor forma, consiguen transformar las diferentes etapas cubistas, expresando el tema musical con muy diferentes técnicas y herramientas a lo largo del cubismo.

Esa búsqueda incesante les condenará a no sentirse nunca satisfechos con las soluciones plásticas provisionales a las que llegan, consideran el arte como una amante difícil e implacable. De hecho, humanamente encontramos en Picasso, esa sensación de inseguridad y de insatisfacción, que a veces acepta o no. Es un espíritu rebelde ante todo. Según su amiga Hélène Parmelin (1968, p.9) hablando de Picasso:

Los triunfos complacen cuando se producen...Quizá también ponen un poco de bálsamo en las heridas cotidianamente abiertas por las cien mil cuchilladas dadas en la espalda de Picasso (Y, en comparación, hay tan pocos triunfos...). Pero, al mismo tiempo, este favor irrita al pintor. Porque allí donde aquél ascienda, éste ya no está. Según él. En ese lugar de su obra no puede alcanzarle, ya está en otra parte. Cuando el triunfo -si el triunfo existe- agita París, Picasso está muy al otro lado de la exposición que empieza. Para él, esas telas ya corresponden al pasado. Incluso cuando, como todo el mundo que pinta, experimenta la aprehensión y la curiosidad de plantar su obra ante el público, desea una confrontación diferente e imposible ya con otra obra: la elaborada el

mismo día. (p.11): Y al final -dice Picasso- cuando la obra está ahí, el pintor ya ha salido de ella.

Cuando hablamos de dinamismo, de ritmo en los cuadros musicales de los dos pintores, donde sus intérpretes ejecutan una pieza musical y recrean una resonancia espacial, entonces recordemos esta frase: “El papel de la pintura -dice Picasso- para mí, no es pintar el movimiento, poner la realidad en movimiento. Su papel, para mí, es más bien detener el movimiento. Hay que ir más lejos que el movimiento para detener la imagen. Si no, se corre detrás de ella. Tan sólo en ese momento, para mí, está la realidad” (H. Parmelin, 1996, p.37). Cuando detiene ese instante, el movimiento en el lienzo, ahí está la auténtica realidad. Busca y consigue detener en un segundo toda la esencia que le aporta aquello que ve o escucha. Lo concentra, y detiene esa imagen para sí y para nosotros. Como dijo Picasso: “El yo interior está forzosamente en mi tela, puesto que soy yo quien la hace. No tengo necesidad de atormentarme por eso. Haga lo que haga estará. Incluso estará demasiado (...) El problema es lo demás”. (H. Parmelin, 1996, p.76). Él mismo está en esa partitura y en esa guitarra.

Un día dijo: “La realidad es una palabra que se arrastra por todas partes. Se la pone en todas las salsas. Pero lo curioso es que no se hace nada que olvide oponerse a ella. Del más pompiere al más pompiere, del más moderno al más moderno o que se cree tal, está siempre la realidad. Tiene gracia. Incluso cuando se dice que se ha logrado prescindir de ella”. (H.Parmelin, 1996, p. 44) No perdona esa manera que tiene la realidad, en todas las circunstancias y en todos los rincones, de ponerse a dar lecciones. *No tiene por qué mezclarse en esto también ella -dice Picasso- O será el fin de todo.* (Parmelin, 1996, p.113)

Todos hablan de la gran realidad que hay en el cubismo, Picasso replicó a eso: “Pero en realidad no lo han comprendido. No es una realidad que se pueda coger en la mano; es más bien como un perfume delante de ti, detrás de ti, a tu alrededor, en todas partes, pero no sabes del todo de dónde viene”. (Stassinopoulos, 1988, p. 132) La armonía y la luz que irradiaba Eva, para él era su perfume, ella fue la que inspiró “Ma Jolie”. La música personifica esa realidad de Picasso y de Braque, no se puede coger, que envuelve el espacio, el aire y está en todas partes.

Siguiendo el ejemplo de su maestro de Aix, dice: “Nada de eso. Lo que hacía Cézanne, desde el punto de vista de la realidad, era mucho más avanzado que la máquina de vapor”. (Parmelin, 1968, p 128) Desde el estudio y el análisis que realizan de la obra del maestro, los dos pintores transforman la apariencia externa de los objetos y nos ofrecen en su pintura una realidad compleja, como hemos visto en sus cuadros, desde la planitud, el espacio, el volumen y formas, los papeles pegados, el collage, la fragmentación... Todos estos procedimientos están en simbiosis con la evolución de las distintas fases de la conciencia que van teniendo de su entorno, y de sus cada vez más evolucionadas formas de comunicarlo.

En los cuadros de nuestros pintores, la obra y el creador: una y otra prácticamente se confunden. El arte es lenguaje, es expresión, pero será también para ellos respiración orgánica, mecanismo vital, sin que por ello se resientan ni su salud ni su espíritu.

Las visiones de Picasso suponían una lucha interior, una metamorfosis revelada en su arte personal. Temperamento o cerebro. Las citas que recogió Ch. Zervos del pintor siempre enfatizan el contenido emocional de su tarea, su carácter temperamental: *Pendant que je travaille, je ne me rends pas compte de ce que je peins sur la toile* (“mientras yo trabajo, yo no me doy cuenta de lo que pinto en la tela”); *Chaque fois que j'entreprends un tableau, j'ai la sensation de me jeter dans la vide*. “Cada vez que yo emprendo un cuadro, tengo la sensación de lanzarme al vacío”. (Ashton (et al.), 1981, p.16)

Las guitarras, los violines, las pipas y las botellas de alcohol...son elementos cotidianos, habituales que sustituyen a los bodegones de una tradición realista de otra época. Las naturalezas muertas se trasladan a los objetos encima del velador del pintor bohemio de Montmartre, con un tratamiento formal totalmente nuevo y unas nuevas percepciones de la representación. Son muestra de sus gustos personales, y testimonio de sus vidas y de sus experiencias.

Rechazando el arte academicista y evocando la práctica artística como creación individual, recordemos su aislamiento de la sociedad, sin exponer en galerías ni tener contacto con los salones ni con los críticos. Porque no le interesaba a Picasso el éxito a toda costa, ya que ni la pobreza, ni la absoluta miseria, ni las privaciones le harán

malvender a costa de lo que sea, ni pintar cosas más accesibles al gran público, tal como hicieron otros pintores. Porque ni la incompreensión, ni el fracaso, ni las burlas, le llevan a intentar cautivar con formas o temas convencionales, que sí era capaz de pintar.

Las imágenes del cubismo no son objetos fríos. Picasso dijo: “Jamás he pintado un objeto sin una inconfesada vinculación sentimental, y nunca marcado simplemente por un imperativo estético”. (Objetos vivos, 2008, p.20) Estamos hablando de objetos entendidos como pequeños fragmentos de vida, como las vivencias de una experiencia sensible visualizada a través de la pintura, y en ellos encontramos la música y sus instrumentos.

Como dijo Susanne Langer:

Una obra de arte nos presenta sensaciones (en el sentido amplio que antes he mencionado, como cualquier cosa que se pueda sentir) para que las contemplemos, haciéndolas visibles, audibles o perceptibles de alguna manera mediante un símbolo que no es inferible de un síntoma. La forma artística es congruente con las formas dinámicas de nuestra vida directa sensorial, mental y emocional; las obras de arte son proyecciones de "la vida sentida", como la llamaba Henry James, en estructuras espaciales, temporales y poéticas. Son imágenes de sensaciones y sentimientos que formulan para nuestra cognición. (Eisner, 2004, p.29)

Los pintores cubistas pintaban a partir de su conocimiento de las cosas y no solamente de su observación: les permitía arrojar luz sobre ellas, desde múltiples puntos de vista sensoriales y del conocimiento. Picasso se había convertido en una “potencia solar” (como lo definía Apollinaire ya en 1905), capaz de insuflar vida a los objetos muertos o como confesaba Braque que prefería pintar sus instrumentos musicales porque “cobraban vida al tocarlos”. Y a través de un profundo entendimiento, como cuenta esta anécdota Ilya Ehrenbourg (escritor y periodista soviético):

En 1948, en Varsovia, tras el Congreso de Wroclaw, Picasso hizo mi retrato a lápiz. Posaba en una habitación del viejo Hotel Bristol. Cuando hubo terminado, dije: ¿ya está?, pues la sesión se me había hecho muy corta. Picasso se echó a reír: hace cuarenta años que te conozco. (Désalmand, 1998, p.81)

Ese es el conocimiento, de objetos, melodías o escenas...que traslada a sus obras.

Maurice Raynal opone el método inductivo propio del impresionismo al trabajo que parte de la imaginación en Picasso: *Au réalisme visuel-nos dice- Picasso (...) oppose une sorte de réalisme supérieur (...); il s'agit d'un réalisme classique, plein de pureté.* “al realismo visual Picasso opone una especie de realismo superior (...) se trata de un realismo clásico, lleno de pureza”. Éste es el impulso que sentían Braque y Picasso para oponerse a los movimientos anteriores, al impresionismo y al fauvismo; los consideraban como tendencias fugaces y simplemente percibidas, sin que hubiera en ellas una catarsis interior.

Kahnweiler enuncia una interpretación puramente formalista, sin recurrir a la posible trascendencia de las imágenes picassianas. Pero poco a poco cambia su opinión, que irá moldeando en los escritos posteriores, para pasar a hablar de metamorfosis plásticas de la realidad, sin hacer ninguna referencia a un modelo abstracto en la mente del artista. (Ashton (et al.), 1981, p.16)

Pero sin duda, es Paul Éluard quien mejor captó la manera de hacer picassiana:

Para él, el pintor ha sido capaz de restablecer el contacto entre el objeto y aquel que lo contempla, revelando las mil complejas relaciones que existen entre hombre y naturaleza. Éluard, que escribe en una prosa teñida de poesía y llena de lucidez, resuelve el falso problema entre pintor cerebral o instintivo y, a su vez, el falso problema entre abstracción y realismo: Picasso, vendría a decir con otras palabras, parte de la realidad, sobre la cual aplica una operación retiniana; deberíamos recordar, sin embargo, que "ver es comprender, juzgar, deformar, imaginar, olvidar y olvidarse de uno mismo, ser o desaparecer". La mirada, por tanto, no es nunca pasiva; selecciona, transforma, crea nuevos significados. (Ashton (et al.), 1981, p.16)

Las declaraciones del propio Picasso, por otro lado, abundan en pensamientos contradictorios. Ello es resultado de su temor a que recogieran textualmente lo que decía (y por tanto, el que repite de memoria puede olvidar fácilmente el contexto en que una frase fue dicha), pero es también el ejemplo más claro del amor de Picasso a las paradojas.

Picasso dijo: *Nous le définissons comme des moyens à exprimer tout ce que notre raison et nos yeux perçoivent dans les limites des possibilités que comportent le dessin et la couleur* (Ashton (et al.), 1981, p.18). “Nosotros lo definimos (hablando del cubismo) como medios para expresar todo lo que nuestra razón y nuestros ojos perciben en los límites de las posibilidades que comportan el dibujo y el color”. (Traducción de Cecilia García)

Susanne Langer lo llama “el órgano de la mente”:

El sistema sensorial es el órgano de la mente; su centro es el cerebro, sus extremidades los órganos de los sentidos; y cualquier función característica que pueda poseer debe gobernar el trabajo de todos sus componentes. En otras palabras, la actividad de nuestros sentidos no sólo es mental cuando llega al cerebro, sino también en sus mismos inicios, cuando el extraño mundo exterior incide en el receptor más lejano y más pequeño. Toda sensibilidad lleva el sello de la mentalidad. Así, ver no es un proceso pasivo por el que se almacenan unas impresiones sin sentido, unos datos amorfos con los que una mente organizadora construye formas para sus propios fines. Ver, en sí mismo, es un proceso de formulación; la comprensión del mundo visible empieza en los ojos (Eisner, 2004, p.18).

Picasso contempla, analiza y absorbe todo el arte que desde joven tiene cerca y conoce. Picasso no sólo sabía aprender y sacar provecho de las obras maestras del pasado, sino que además fue el primer artista del siglo XX que se inspiraría en un museo. Parece suyo el dicho de Nietzsche "es preciso saber para poder olvidar”.

“Sabemos todos-decía Picasso-que el arte no es una verdad. El arte es una mentira que nos hace darnos cuenta de la verdad, al menos de la verdad que se nos da a entender. Me gustaría saber si alguien ha visto alguna vez una obra de arte natural, la naturaleza y el arte, al ser dos cosas diferentes, no pueden ser una misma cosa. A través del arte expresamos nuestra concepción de lo que no es la naturaleza (...) Si queremos aplicar la ley de la evolución y la transformación al arte, entonces tenemos que admitir que todo arte es transitorio”. La declaración fue hecha en castellano a Mario de Zayas en 1923, siendo uno de los pocos textos supervisados y aprobados por el pintor. (Stassinopoulos, 1988, p.174)

Desde el análisis de la obra del Greco, Velázquez, los maestros del museo del Prado (durante sus estancias en Madrid), el profundo análisis psicológico del arte de E. Munch que fascinó a Picasso ya en su época barcelonesa (pues la ciudad era recorrida por un modernismo que no ignoraba la cultura del norte de Europa), el simbolismo, el arte íbero, el arte africano, el arte oriental, el impresionismo con Degas, el fauvismo con Matisse, el neoimpresionismo, como Seurat y P. Signac, Toulouse-Lautrec el observador de los marginados, Puvis de Chavannes con sus desheredados de la tierra, Paul Signac con el puntillismo (que recorrió la pintura europea entre finales del siglo XIX y principios del XX y llevó hasta el límite el análisis perceptivo iniciado por el impresionismo), Ingres, Vicent Van Gogh, Gauguin, Cézanne que hablaba de un lenguaje cargado de verdad *no quiero pintar una hermosa manzana, sino una manzana real* (Cortenova, 2005, p. 20)...Un torbellino de diferentes corrientes artísticas en el despertar del nuevo siglo.

A finales del s. XIX, los artistas se limitaron a echar un vistazo que captó las sutiles variaciones de la luz y la cambiante atmósfera de la vida moderna. En cambio el simbolismo, buscaba la verdad más allá de lo visible, y también en la realidad subjetiva. Los cambios y la metodología del lenguaje promueven una sensibilidad a la que Picasso no pudo escapar. Nunca antes la palabra "espíritu" había sido evocada y repetida con tanta frecuencia como en este puente entre el siglo XIX y el XX. La mirada que se había proyectado hacia fuera buscando en el fenómeno luminoso (la luz impresionista) una correspondencia con el propio impulso vital, ahora comenzaba a ensimismarse, buscando lo invisible, más que lo visible de las cosas.

Braque dijo: "Los sentidos deforman, pero el espíritu forma". Se trata de una de las más bellas rebeliones del hombre contra las apariencias, ya que la realidad era una realidad de conocimiento, y no de la observación de un momento determinado. Picasso dice: "Yo hago los objetos tal como los pienso, no tal como los veo". (Gómez de la Serna, 1996, p. 61) Con estas confesiones entendemos que el cubismo quiere ser sincero, y traslada a sus obras todo lo que piensa el artista, con una luz interior y una plástica renovada. Por tanto la música encontrada es reafirmación de su yo interior, nos corrobora el papel decisivo de la misma en su arte. A finales de 1925, Gleizes volvía a escribir: "el cubismo abre paso a una concepción de la pintura en sí como acontecimiento

emocional, al margen de lo descriptivo, al mismo nivel que cualquier otro objeto y dentro del mismo marco de relaciones con la naturaleza". (Golding, 1993, p.97)

La importancia que los impresionistas atribuían a la visión (participando en la alteración de las imágenes), corría el riesgo de simplificar nuestra conciencia del mundo en un acto de percepción pura. Pero, al mismo tiempo si favorecemos una reacción misteriosa y emocional ante la realidad (como se caracterizaba el simbolismo y al expresionismo), uno podía llegar a pasar por alto aquellos fenómenos. ¿Sería posible relacionar estas dos tendencias teniendo en cuenta que la segunda creció como reacción de la primera?, ¿Sería posible unir el ojo y la mente, la percepción, la emoción y lo conceptual? Ellos dijeron que sí y lo consiguieron, combinando los datos sensibles con los datos del pensamiento. Cualquier realidad está sesgada si no se observa desde los diferentes niveles de información, y la búsqueda de esa realidad provocará una revolución en el lenguaje pictórico que marcará los tiempos modernos.

Consiguen que la pintura misma vuelva a proveerse de una nueva lozanía e invocan las verdades esenciales. Somos conscientes del aspecto iluminador del arte: aprendemos a ver lo que no habíamos advertido, a sentir lo que no habíamos sentido, ampliamos nuestra conciencia y nos impregnamos de las formas de las artes. Estas experiencias tienen una importancia fundamental porque emprendemos un proceso donde se reconstruye nuestro ser.

Los artistas, en virtud de su experiencia y de sus aptitudes técnicas, pueden componer formas con el fin de expresarse, y formas capaces de suscitar el sentimiento o la emoción que se desea transmitir. A veces, se plasman en el uso de signos convencionales que son símbolos acordados socialmente refiriéndose a ideas, objetos, etc. Se estudian esos símbolos para comprenderlos, y para que el espectador pueda hacer una "lectura plena" de la imagen. Y mediante el ejercicio y el desarrollo de la capacidad de imaginación, el verdadero cuadro no se forma más que en la conciencia del espectador, al igual que ocurre con la música. El oyente tiene que explorar todos sus elementos, sentirlos, percibirlos y reconocer las intenciones del compositor y darles su propio sello. El espectador y el oyente reconstruyen la obra de arte. Porque en una escucha activa, la música promueve emociones, afectos y sentimientos. Pero la música no es sólo símbolo de los afectos, también es inteligencia y pensamiento musical, con pretensión de

conocimiento, añade a la pura emoción un valor cognitivo profundo. A principios de siglo la poesía (Mallarmé, Eliot), la novela (Joyce), lo mismo que la pintura (Kandinsky), o la propia arquitectura (Le Corbusier), terminan inclinándose hacia un encuentro fecundo con la música.

La música es una forma de conocimiento. La música no es sólo placer, no es sólo suscitación de emociones, no tiene que ver únicamente con los afectos. La música es pensamiento y no sólo pura expresión de emociones. Esa fue una de las ideas de la conferencia que, sobre "música y filosofía", expuso el filósofo Eugenio Trías, en el Club FARO de Vigo, en enero del 2008.

Añade E. Trías:

Cuando se habla de pensamiento musical no se está usando una metáfora -afirmó-. Hay pensamiento porque hay argumento. Por supuesto que toda gran música, toda verdadera música -y aquí diría: también la que no es verdadera, la que es menos auténtica, la que es monedero falso o la que es directamente- toda música pretende suscitar placer, provocar placer, remover nuestros afectos, promover una especie como de transformación en nuestras emociones y en nuestras pasiones.

Nuestra alma es musical, -opina E. Trías- alma y música, como ya intuía esa gran filósofa que fue María Zambrano, alma y música tienen una especie de connivencia extraordinaria. La música es música del alma porque el alma está musicalmente construida. Y el alma no es sólo alma de nosotros mismos, de cada uno de nosotros, es el alma del mundo. El mundo mismo tiene una composición que se basa en el de orden, en el mundo hay orden. O sea, en cierta manera, la filosofía podríamos decir nace en el espíritu de la música y la música en cierta manera es reflexionada, es teorizada, está en los orígenes mismos de la constitución de la filosofía.

Quizás los dos pintores entendían ya que el alma es musical, y desde la clarividencia del genio, desde esa verdad, transmiten en la pintura su alma desnuda a través de resonancias musicales.

12. CONCLUSIÓN

El principal objetivo ha sido calibrar y examinar la relación de la música con la pintura cubista de Picasso y Braque desde sus inicios hasta 1914, y demostrar hasta qué punto la música supuso un estímulo creativo en la elaboración y conquista de los distintos procedimientos durante el cubismo. La principal conclusión es que la presencia de los instrumentos musicales en los cuadros cubistas de G. Braque y P. Picasso a lo largo de la tesis nos ha desvelado por su cantidad e importancia que fueron *impulso vital* en su pintura, otorgándoles la condición de *punte de comprensión* en esta revolución artística. Sus cuadros nos hacen ver que en este nuevo orden mental de la obra de arte, la música y los instrumentos fueron *fuerza vital generadora de cambios*.

Se han recopilado todas las obras de los dos pintores con connotaciones musicales de cualquier índole y se ha realizado un análisis iconográfico, describiendo y clasificando las imágenes, y se ha profundizado estética e iconológicamente en cada cuadro o dibujo, interpretando y conociendo la auténtica intención de las razones personales, vivenciales, artísticas y sociales de sus lienzos musicales. Gracias a ello se han descifrado nuevos signos musicales hasta ahora ignorados en los lienzos cubistas, se han descubierto instrumentos mal titulados, y se han encontrado la presencia de instrumentos en lienzos donde no eran mencionados en los títulos, ni en ninguna investigación anterior, y que constatan aún más la huella musical en sus obras.

Tanto en Picasso que plasma en la pintura esa música visual del velador, del café, el acoplamiento del intérprete con su instrumento investigando la relación *sujeto-objeto*, los símbolos que nos hablan de la guitarra, de la tenora, de las mandolinas, laudes y del violín para no abandonarse a una abstracción total, los instrumentos abiertos reflejados en superposiciones con distintos materiales, las partituras “reales” incorporadas a la pintura, la melodía “Ma Jolie” presente en su vida personal y amorosa...

...O en G. Braque que con su visión de músico y pintor crea un nuevo espacio pictórico, un *espacio táctil* para introducir los instrumentos musicales que dota de vida propia, utiliza la fragmentación para transmitirnos con el movimiento su *vibración sonora*, los signos que siguen hablándonos de violines, bandurrias, concertinas y guitarras, los papeles pegados que nos hablan de la materialidad del objeto musical, la incorporación

de palabras y partituras que nos hablan de su música y de sus compositores preferidos, y nos permiten reconstruir el tema del lienzo con *connotaciones musicales*...

Al profundizar en sus obras y hallar estos importantes elementos, hemos conseguido adentrarnos en intenciones desconocidas del lenguaje y del juego pictórico del cubismo, en significaciones no descubiertas hasta el momento. En sus experimentos plásticos anidan la música y sus instrumentos, durante “todas” las fases del cubismo. El reflejo de esa interioridad musical, que encontramos en sus cuadros, es el impulso que les guía a seguir buscando y encontrando la plasticidad de la música. Y también gracias a este análisis desde una visión musical, se ha descubierto y difundido la escritura musical de la infancia y juventud de Picasso.

Llama la atención, cómo a pesar de la continua presencia de instrumentos musicales en la pintura cubista de los dos pintores, encontramos pocas ocasiones en las que este hecho se menciona en los libros de arte o no se indica en profundidad. Se ha constatado en esta tesis que esta presencia es permanente y significativa, y por tanto requería de un estudio profundo que analizara el por qué y el significado de esa connotación musical en cada fase del cubismo, un vacío que está por cubrir en los libros especializados.

En la metodología y en el trascurso de la investigación a la hora de recopilar libros, cuadros, fotografías, datos y citas, se ha evidenciado la gran diferencia y dificultad entre la bibliografía y la catalogación de la obra de Picasso con la bibliografía y la catalogación de la obra de Braque. La catalogación de la obra de Picasso de Pierre Daix es brillante, con un pormenorizado estudio de las obras; comentando y comparando de forma rigurosa las catalogaciones anteriores y los catálogos de exposiciones. También es cierto que ha habido muchos más estudios y catalogaciones de la obra cubista de Picasso que la de Braque, y eso ayuda a que se vayan perfeccionando y corrigiendo errores, superándose una a una. También tenemos mucha más información sobre Picasso de su época anterior al cubismo, esto es reflejo de encontrarnos frente a un icono creativo del s. XX, con una extensísima bibliografía.

Con Braque no estamos en la misma tesitura, al no existir una catalogación tan rigurosa como la de Picasso, acarrea mayores obstáculos y problemas a la hora de investigar. La Catalogación de Máximo Carrà de la editorial Noguer, de 1976, tiene la ventaja de

relacionar las obras de modo cronológico, lo que ayuda a su análisis, pero en esta relación faltan muchas obras que no están incluidas y sí están citadas en la catalogación de Nicole Worms de Romilly.

En las catalogaciones de la obra de Braque encontramos, en muchas ocasiones, inexactitud en los títulos de sus obras o diferentes títulos de un mismo cuadro que llevan a confusión, también hay discrepancia en los datos de las medidas de algunos cuadros, e incluso algunos han sido fechados en un año erróneo. Tampoco hay una aproximación del mes del año en que fueron pintados, y todos estos datos son muy importantes para su estudio y ubicación, para descubrir su impulso creador. Estos obstáculos nos llevan muchas veces a fijarnos más en los datos del propietario actual del cuadro, y en lo aproximadas que sean las medidas para así poder ubicarlos, o para finalmente descubrir que hablamos del mismo cuadro.

A pesar de ello, la catalogación de M. Carrà tiene la ventaja de que se reproducen todos los cuadros catalogados por él, aunque sea en blanco y negro, y en formato reducido; ello me ha ayudado a poder identificar muchos cuadros en los que no coincidían sus datos. Esta reproducción de imágenes no la encontramos en el catálogo de Nicole Worms. Este hecho es muy importante, porque mi investigación no sólo se centra en cuadros cuyo título tenga una connotación musical, sino también en la búsqueda de algún elemento o signo que tenga significación musical aunque en su título no se haga referencia o no se atisbe nada de ello.

Por ello uno de mis mayores retos ha sido conseguir la mayor cantidad de reproducciones de Braque para su análisis, algo que no ha sido fácil, porque sólo se reproduce lo poco conocido y la tarea de recopilación ha sido compleja . Buscar documentos y escanear imágenes de los lienzos ha sido una tarea complicada, larga y difícil en el caso de la obra de Braque. Pero también lo ha sido en el caso de Picasso pues aunque en internet hay muchas opciones de conseguir imágenes de los lienzos que en otra época me hubieran sido casi imposible, también es cierto que los grabados, dibujos y pinturas más desconocidas para el gran público, han sido fruto de un trabajo arduo y detectivesco. También quería señalar que el acceso a los fondos del Museo Picasso de París a través de internet ha sido una herramienta muy valiosa en esta tesis, una accesibilidad propiciada por el Museo que aplaudo.

La catalogación de M. Carrà de la obra de Braque incluye una relación de dibujos y grabados, relación inexistente en la catalogación de Nicole Worms. Ésta posee un mayor número de obras citadas y recuperadas, pero no hay explicación del criterio de esa numeración, ni ninguna introducción a cada periodo o fase en el estilo cubista, como sí hace P. Daix en la obra de Picasso. Es cierto que Picasso era un genio y su producción pictórica era cinco veces mayor que la de Braque, pero eso no es ápice para ese gran desconocimiento general que encontramos de su obra y de la que existe poca documentación sobre todo en español.

También hemos demostrado la increíble relación creativa existente entre los dos pintores, en ella Braque desempeña un papel primordial, como se ha demostrado en el análisis pormenorizado a la hora de introducir la música en sus cuadros. Hemos descifrado la relación entre los dos artistas, un vínculo histórico en la Historia del Arte, aunque Braque a largo de los años venideros fue eclipsado por la fama de Picasso. En el libro de Wilhelm Uhde, joven coleccionista alemán, *Picasso et la tradition française* publicado en francés y alemán, afirma:

El temperamento de Braque límpido, preciso y burgués; el de Picasso, sombrío, excesivo y revolucionario. En el matrimonio espiritual que ambos contrajeron entonces, el primero aportó una gran sensibilidad y el segundo unas grandes dotes plásticas. (Golding, J., 1993, p. 27)

Picasso tenía una personalidad arrolladora que él alimentaba, y mayor ímpetu que Braque, de una personalidad más introvertida y de destrezas artesanales. La figura de éste es injustamente valorada, comparándola con Picasso. En la presencia musical de este período pictórico, Braque es el enclave del cual surgen muchas cosas e impregna la pintura con su música.

El papel que desempeñó Braque y su contribución a la innovación, en las distintas etapas del cubismo, empezó a percibirse después de la guerra; hasta entonces estaba eclipsada por el destello de la genialidad de Picasso. Éste fue muy conocido fuera de Francia, en 1914 ya había expuesto en Inglaterra, Alemania, España y América mientras que Braque apenas lo había hecho y siempre en muestras colectivas. El reconocimiento del papel de Braque, data de su participación en las subastas de los cuadros de D.H. Kahnweiler y W. Uhde a principios de 1920, cuando pudieron verse juntas por primera

vez muchas de sus obras anteriores a la guerra y se descubrió la evolución de sus hallazgos plásticos a lo largo del cubismo.

Al compilar la ingente cantidad de datos de sus vidas, sus obras y sus exposiciones que requería esta investigación, para poder situar de forma acertada todos los distintos elementos del puzle, realicé los puntos finales 14, 15, 16, 17 y 18. Como la “biografía comparada” (nº 15) para poder observar en qué momento vital se encontraba cada uno de los pintores, qué repercusión tenía en sus cuadros y en la vida del otro; como la relación de las “exposiciones” (nº 16) para que de una forma concisa el lector pudiera con hechos llegar a la conclusiones que yo había llegado a lo largo de estos años, que Picasso y Braque realizaron su revolución en solitario sin que los Salones oficiales y el público la conocieran, sólo exponían fuera de Francia, solamente el círculo más íntimo era conocedor de sus hallazgos y por ello sus reconocimientos fueron posteriores a las fechas que tratamos en esta tesis, años después de finalizada la Primera Guerra Mundial. Con el “contexto” (nº 17) podemos intuir con pocos datos la gran Sinergia creativa que tuvo lugar en esos años, o con un “índice de las obras y fotografías” (nº 18) que aparecen en la tesis, facilitar al lector el seguimiento de las mismas.

Pero el apartado “la enumeración y porcentaje de los cuadros de Picasso y Braque” (nº 14) me sorprendió gratamente, al corroborar lo que yo intuía. A través del porcentaje efectuado de los cuadros que son musicales y los que no, se ve claramente cómo aumenta su número pasando de un porcentaje de 4% hasta 67% en Picasso o de un 7% hasta llegar a unas cifras de alrededor de 65% en Braque. Y este aumento de la producción de cuadros musicales va en consonancia con la intensidad de la relación que estaban teniendo Picasso y Braque, cuanto más intenso es su vínculo, más instrumentos habían en sus cuadros.

Sabartés decía que la mayor parte de las "épocas" de Picasso podrían llevar un nombre de mujer, en vez de ser designadas por un término estético o simbólico. Una mujer nueva aparece y he aquí que aparece una forma igualmente inédita de su arte, otro lenguaje, un momento de expresión imprevisto. Pero también señala que “la mujer para Picasso no era una finalidad en sí, sino sólo un elemento esencial de un pensamiento y de su obra” (Cabanne, 1982a, p. 94). Stassinopoulus, autora del libro “Picasso. Creador y destructor”, considera que “a Picasso los seres humanos individuales no le interesaban

mucho, a menos que pudieran serle útiles intelectualmente, socialmente, sexualmente, financieramente o afectivamente” (p.191). Yo creo que en el origen de su obra, en los primeros años de su juventud, de sus primeros viajes a París y en los primeros años del cubismo su interés se ceñía más al interés por el drama humano, por la pobreza y el destino de los marginados, de las personas, pero también es cierto que él se aprovechaba y absorbía todo lo interesante que estaba a su alcance, de sus amistades, de aquello que intelectualmente le aportaba nuevos caminos, y con Braque paso algo similar. En esos años de convivencia personal y artística capta toda la energía creativa que Braque le puede aportar. En cambio, a partir de su relación con S. Diaghilev y sus ballets, la fama subyuga toda su vida personal y social, de la cual Braque desaparece.

Su relación con las mujeres sí fue muy manipuladora y machista, aunque la mujer que más amo fue Eva Gouel, que muere después de convivir con ella sólo 3 años, otra vez le golpea la muerte. Aunque sabemos que compartía la reivindicación de las ideas del Marqués de Sade por Apollinaire, el cual editó en 1909 *L' Oeuvre du Marquis de Sade*, Bibliothèque des Curieux, en París, no podemos valorar la obra de Picasso sólo a través de sus mujeres y del sexo, conocedores por sus bocetos y dibujos de su obsesión por explorar los límites de la sexualidad ya desde joven, y de las relaciones destructoras y manipuladoras con sus mujeres, hasta el punto que la fotógrafa Dora Maar intenta suicidarse cuando la abandona Picasso y acaba en un manicomio; y que su última mujer Jacqueline Roque y su amante Marie-Thérèse Walter (estando ya 30 años sin tener relaciones con él) se suicidan al poco de morir él. No debemos limitar la interpretación de la presencia de sus guitarras hablando de la analogía entre la abertura central de la guitarra con el sexo femenino, llevado por su contacto con las ideas del Marqués de Sade, como si esa fuera la razón intrínseca de sus guitarras. Se trata de un elemento más en la miscelánea de ideas y experiencias que va sumando a lo largo de su vida, pero no es una idea decisiva ni originaria de esa presencia de la guitarra.

Y hay que señalar que la relación con Apollinaire se enfría a partir de 1911, con el juicio de las estatuas íberas robadas del Louvre por su secretario Géry Piéret, que vendió dos cabezas íberas a Picasso y le supuso tener que ir a declarar en juicio público, un hecho muy desagradable para él. Y por el acercamiento de Apollinaire a los cubistas de salón como Metzinger y Gleizes, y convertirse en su valedor (en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial), situación que tanto irritó a Picasso.

Para interpretar la presencia de la guitarra o de la música no podemos olvidar todo lo que hemos visto hasta ahora, toda su historia anterior: pues ya desde la infancia su entorno está marcado por la presencia del sexo femenino, que es conocedor del ambiente de los prostíbulos de Málaga, Barcelona y París (antes de conocer a Apollinaire, y de saber ni leer nada sobre el marqués de Sade), la fascinación por la mujer a través del artículo “La psicología de la guitarra” publicado en *Arte Joven* en 1901, su amor por la viveza y sensualidad del cante flamenco y de las bulerías de la guitarra andaluza, su primer dibujo con un instrumento musical de 1896 (tenía 15 años) es una mujer con una guitarra...Pero además no sólo encontramos guitarras, la música está presente a través de sus mandolinas, sus laudes, sus tenoras, sus hombres con violines, acordeones o tenoras, en múltiples violines sobre todo en el cubismo sintético, en las letras con connotaciones musicales, en sus pentagramas y sus figuras musicales dibujadas y en las partituras incorporadas al lienzo... o cómo introduce en muchas obras (no incluidas todas en esta tesis) referencias antropomórficas de la guitarra con la cabeza del instrumentista o con las formas de la pera, por querer experimentar posibilidades o jugar con las paradojas pictóricas.

En su contacto con la música se ha descubierto el papel que desempeñó también André Derain, su amigo desde los inicios del cubismo, que tocaba el órgano, la espineta, la flauta, instrumentos africanos y sabía de musicología; su amigo poeta Max Jacob que tocaba el piano en las veladas; su amigo Maurice de Vlaminck que tocaba el violín en bandas de gitanos para ganar algo de dinero; que su marchante y amigo D.H. Kahnweiler quería haber sido músico profesional; que la obra de Corot les influye con sus jóvenes instrumentistas; su amistad con el compositor y director Déodat de Séverac y sus encuentros con las coblas en Céret; su amistad con el pianista catalán Ricardo Viñes y a través de Gertrude Stein conoce músicos y a la nueva música...Y no hay que olvidar su relación personal y profesional después del cubismo con el pianista Erick Satie, con el compositor I. Stravinsky y con Manuel de Falla con el que estrena “El Sombrero de Tres Picos” en Londres, en 1921.

Y lo importante, su vínculo con Braque como sobresaliente intérprete, amante y conocedor de la música, que le marcó su relación personal con la música y que conjuntamente iluminaron el desarrollo del cubismo, aunque Braque fue el que daba siempre el primer paso: las naturalezas muertas, la presencia de los instrumentos

musicales, el espacio pictórico, el fraccionamiento, el formato oval, los signos, las letras, la partitura dibujada, la imitación de materiales, el papier collé, las esculturas de papel...Así lo hemos contemplado a lo largo de esta investigación, también en la enumeración y el porcentaje de cuadros musicales de los dos pintores (p. 511 de esta tesis), que detalla en las conclusiones cómo aumenta el número de cuadros cuando es más íntima su relación.

“La vida se convierte en una revelación perpetua. Así pues, no me pidáis que la explique demasiado” dijo Braque (Georges Braque, 2006, p.45). Por ello en la vida de Picasso fue decisiva la unión con Braque, como decía: “casi todas las tardes, o yo iba al estudio de Braque o él venía al mío. Los dos teníamos que ver lo que había hecho el otro durante el día. Nos criticábamos mutuamente las obras. Un cuadro no estaba terminado hasta que los dos conveníamos en que lo estaba”. (Richardson, 1997, p. 190) Como dice Braque, la vida y su rutina diaria nos revela lo que sentían el uno por el otro en su trabajo, admiración e intercambio mutuo.

En algunas profesiones como la ciencia o el mundo corporativo, las colaboraciones son habituales, pero en el área de la pintura siguen siendo inusuales. La colaboración Picasso-Braque se concentraba en la innovación artística, y sin duda la forma que tomó el cubismo y su rapidez en transformar el mundo artístico fue resultado de la colaboración asombrosamente intensa y productiva entre estos dos jóvenes artistas, en apenas 7 años. Ordinariamente, Picasso usaba cuadernos como libreta y estímulo para pensar, un lugar para ensayar ideas, reflexionar sobre ellas, trazar su desarrollo...Picasso dejó de llevar sus cuadernos regularmente sólo durante el tiempo que duró la relación con Braque (solía realizar 300 pinturas y dibujos en un año). Es posible que ese papel asumido por el diario escrito fuera ahora desempeñado, en cambio, por su interlocutor, un colaborador que le transmitía musicalidad plástica, y en esa influencia decisiva Picasso absorbe la sonoridad que Braque forma plásticamente en su obra.

Y sobre todo, hemos descubierto que ellos trabajaron muy concentrados. Para mí es una de las claves del proceso creativo, y en este ejemplo histórico de creatividad artística los testigos así lo corroboran: la gran concentración en su trabajo. Dijo Braque *Nous étions surtout très concentré* (“Nosotros estábamos sobretodo muy concentrados”). (Golding, 1993, p.26) Tuvo lugar en esos años, una actitud mental

especial que afectaba a los dos artistas, y además estaban aislados voluntariamente del resto de las corrientes oficiales de pintores, no querían ser valedores de ningún movimiento, ni del cubismo, solo querían buscar su propio camino. *C'était comme si nous étions mariés* (Stangos, 1986, p. 49) comentó Picasso (“Era como si estuviéramos casados”). Existía entre ellos un gran vínculo, como un matrimonio artístico y espiritual donde la sensibilidad musical estaba presente.

Quiero volver a recordar esta frase de Picasso:

Hay que comenzar siempre con algo y después se pueden quitar todas las huellas de la realidad. Entonces ya no hay peligro, porque la idea del objeto habrá dejado una marca indeleble. Es lo que incitó al artista, estimuló sus ideas y despertó sus emociones. A fin de cuentas, ideas y emociones quedarán apresadas en su obra. Por mucho que hagan no podrán escaparse del cuadro, del que forman parte integral, aunque su presencia ya no podrá ser observada (Picasso, tradición y vanguardia, 2006, p.57). Publicado en 1935, en un artículo de Picasso.

En esa marca indeleble, en la que comienza todo, está presente la música.

En esta tesis hemos recorrido esa idea inicial de la cita anterior, esa idea musical, del objeto-instrumento, del intérprete, de la partitura, que dejó huella en sus obras y les estimuló. ¿Cómo plasmar en óleo una resonancia musical? era el espacio que sentía Braque y que quería ser capaz de pintar. Empiezan por observar el objeto musical, su volumen y sus formas, por eliminar la perspectiva y modelar el espacio; por fragmentar el objeto, pues de él surgen las ondas sonoras que se mueven y surcan el espacio; por romper los contornos, consiguiendo que el objeto fluya y se expande como la música; por unificar la forma y el fondo para expresar esa fusión y esa expansión en la interpretación pero sin dejar de mostrar los instrumentos con signos codificados; por marcar esa intencionalidad musical con palabras que introducen en el lienzo ya que con los símbolos no es suficiente; por introducir en el lienzo partituras y figuras musicales, y por presentar al espectador el objeto musical sintetizando las partes que señalan su esencialidad (como la abertura y las formas curvas de la guitarra o como las efes, cuerdas y la voluta del violín), introduciendo la materialidad y la densidad que concentra su música con múltiples y violentos materiales...

Sabemos que la pintura cubista se halla repleta de referencias íntimas, y hemos comprobado en esta tesis que los instrumentos y partituras musicales no son sino muestra de sus gustos personales, los artistas mantenían lazos afectivos con sus objetos, como decía Apollinaire: “estaban impregnados de humanidad”. (Stangos, 1986, p. 54). También John Middleton Murry escribió en 1911 (Rubin, 1991, p. 368) que el cubismo era “...el arte de lo esencial”.

Y en esta investigación, hemos presenciado cómo en esa entelequia era referente la Música, en un momento histórico que fue origen de incesantes transformaciones, en el que jamás el lenguaje de la pintura había sido tan frecuente y radicalmente trastocado. Esta tesis aporta una investigación que acercándonos siempre como si de una máquina del tiempo se tratara, ha sido testigo presencial de sus elucubraciones creativas, sus experiencias, sus descontentos, sus quimeras...completa las ingentes investigaciones que se han dado hasta ahora de un personaje tan conocido como Picasso, y de un movimiento pictórico tan decisivo en el arte. También te cuestionas ¿por qué después de más de cien años del cubismo no había tenido lugar este estudio?, pero al mismo tiempo constato con esperanza que las relaciones entre las distintas disciplinas proliferan y se estrechan cada vez más, dando lugar a investigaciones creativas y enriquecedoras que caminan entre dos o más disciplinas.

Si el cubismo marca un gran cambio en el arte, ya que busca una realidad más profunda, un entendimiento más intenso; la música en su obra se convierte en una forma de conocimiento y de pensamiento, más allá de la espontánea percepción. *Nuestra alma es musical, –opina el filósofo Eugenio Trías- (...) alma y música tienen una especie de connivencia extraordinaria. La música es música del alma porque el alma está musicalmente construida. Y el alma no es sólo alma de nosotros mismos, de cada uno de nosotros, es el alma del mundo.*

Destruyendo los muros que separan las artes, que separan la música y la pintura, nuestros pintores investigan, buscan y encuentran un camino que desarrolla plásticamente su conciencia de la realidad, y consiguen cambiar todos los esquemas del arte gracias a sus almas musicales.

13. BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, R (et al.). *Historia Universal. Vol.1: La víspera de nuestro siglo: Sociedad, política y cultura en los 98*. Madrid: Historia 16, 1997. ISBN 84-76793227.
- AGUILERA, Concha (coord.). *Historia Universal. Vol.6: Las Guerras Mundiales: El Mundo Actual*. Madrid: Sarpe, 1989. ISBN 84-7700-136-7.
- ANDRÉS, Ramón. *Diccionario de Instrumentos musicales: Desde la Antigüedad a J.S. Bach*. GARDINER, John Eliot (pról.). Barcelona: Península, 2001. ISBN 84-8307-394-3.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Los pintores cubistas: Meditaciones estéticas sobre la pintura, pintores nuevos*. Madrid: Visor, 1994. ISBN 8477745706.
- APOLLONIO, Umbro. *Braque: Pinacoteca de los genios*. PAYRÓ, J (pról.). Buenos Aires: Codex, 1964.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte moderno: Del iluminismo a los movimientos Contemporáneos*. Madrid: Akal, 1991. ISBN 84-460-0034-2.
- ARMENGAUD, Jean Pierre. *Erik Satie: Una biografía para piano*. Barcelona: Parsifal, 1991. ISBN 84-87265316.
- ARNALDO, Javier (et al.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol.2*. BOZAL, Valeriano (ed.). Madrid: A. Machado Libros, 2002-2004. ISBN 84-7774-581-1.
- ARTEAGA, Eduardo (et al.). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas: Una antología de textos comentados*. GARCÍA, José María (ed.). Sevilla: Doble J, 2004. DL SE-5020-04.
- ASHTON, Dore (et al.). *Estudios sobre Picasso*. COMBALIA, Victoria (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 1981. ISBN 84-25210631.
- AUSTIN, William W. *La Música en el siglo XX. Vol.1: Desde Debussy hasta la muerte de Stravinsky*. Madrid: Taurus, 1984. ISBN 84-306-1255-6.
- BAHAMONDE, A. (et al.). *Historia Universal. Vol.2: La Europa de la Paz Armada: Luchas sociales, religión y cultura (1905-1914)*. Madrid: Historia 16, 1997. ISBN 84-76793235.
- BEARDSLEY, Monroe C; HOSPERS, John. *Estética, historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1990. ISBN 84-376-0085-5.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *La musique du XXe siècle à la croisée des arts*. Lassay-les-Châteaux : Minerve, 2008. ISBN 2-86931-121-4.

- ----- . *Musique et arts plastiques, interactions au XXe siècle*. Clamecy: Minerve, 2006. ISBN 2-86931-114-1.
- BOWNESS, Alan (et al.). *Picasso 1881/1973*. PENROSE, Roland (ed.); GOLDING, John (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas*. Vol.1. Madrid: Historia 16, 1998. ISBN 84-76793383.
- ----- . *Historia de las ideas estéticas*. Vol.2. Madrid: Historia 16, 1998. ISBN 84-76793391.
- BRAQUE, Georges. *El día y la noche: cuadernos 1917-1952: pensamientos y reflexiones sobre la pintura*. Barcelona: Acantilado, 2001. ISBN 84-95359383.
- *Braque: exposición del 5 de Febrero al 19 de Mayo de 2002 en el Museo Thyssen-Bornemisza*. LLORENS, Tomas; MONOD-FONTAINE, Isabelle; PRAT, Jean Louis. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2002. ISBN 84-88474-85-7.
- *Braque-Laurens : Un dialogue autour des collections du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne et du Musée des Beaux-arts de Lyon du 21 octobre 2005 au 30 janvier 2006*. MONOD-FONTAINE, Isabelle (com.); RAMOND, Sylvie (com.). Lyon: Musée des Beaux-arts de Lyon, 2005. ISBN 2-84426-288-0.
- BRASSAÏ. *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Aguilar, 1966. DL: BI.669-1966.
- BRYSON, Norman. *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2005. ISBN 84-2067964X.
- BUCHHOLZ, Elke Linda. *Pablo Picasso: vida y obra*. Colonia: Könemann, 2000. ISBN 3829032978.
- CABANNE, Pierre. *El siglo de Picasso: El nacimiento del Cubismo*. Vol.1. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982a. ISBN 84-7483-219-5.
- ----- . *La Metamorfosis (1912-1937)*. Vol.2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982b. ISBN 84-7483-220-9.
- CALVO, Francisco; GONZÁLEZ, Ángel; MARCHÁN, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Madrid: Istmo, 2003. ISBN 84-7090-357-8.
- CARRÀ, Máximo. *La obra pictórica completa de Braque: de la descomposición cubista a la recuperación del objeto: 1908-1929*. Barcelona: Noguer, 1976. ISBN 84-27987595.
- CASSOU, Jean. *Georges Braque*. Barcelona: Timun Mas, 1959.
- CASTIÑEIRAS, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998. ISBN 84-34466023.

- CASTRO, Fernando. “Picasso: El Rey de los traperos”. *Descubrir el arte*. Madrid: Arlanza, 1999. Año IX, nº 105, p. 92-93.
- CIRICI-PELLICER, Alexandre. *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil, 1946.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Cubismo y figuración*. Barcelona: Seix Barral, 1957.
- ----- . *Picasso, el nacimiento de un genio*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. ISBN 84-252-0765-7.
- CIRLOT, Lourdes (ed.). *Primeras vanguardias artísticas*. Barcelona: Labor, 1993. ISBN 84-33535307.
- *Contrastes de forma: Abstracción geometría 1910-1980, exposición del 17 de abril al 8 de junio 1986 en las Salas Pablo Picasso*. DABROWSKI, Magdalena. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986. ISBN 84-50533031.
- COOPER, Douglas. *La época cubista*. Madrid: Alianza, 1984. ISBN 84-20670448.
- CORTENOVA, Giorgio. *Pablo Picasso: su vida, su obra*. OCAÑA, M^a Teresa (pról.). Barcelona: Carroggio, 2005. ISBN 84-7254866X.
- CRAFT, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza, 2003. ISBN 84-206-8557-7.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creatividad, El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1996. ISBN 84-493-0510-1.
- DAIX, Pierre. *Diario del cubismo*. Barcelona: Destino, 1991. ISBN 84-233-2062-6.
- -----; ROSSELET, Joan. *El cubismo de Picasso: Catálogo razonado de la obra pintada: 1907-1916*. Barcelona: Blume, 1979. ISBN 84-70312537.
- DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*. Valencia: Fernando Torres, 1981. ISBN 84-7366-136-2.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 2006. ISBN 84-206-7883-X.
- DÉSALMAND, Paul. *Picasso por Picasso: pensamientos y anécdotas*. Barcelona: Thassàlia, 1998. ISBN 84-8237-085-5.
- D'ORS, Eugenio. *Pablo Picasso en tres revisiones*. Barcelona: El Acantilado, 2001. ISBN 84-95359-52-9.
- DUFRENNE, Mikel. *Art, llenguatge i formalismes*. DE LA CALLE, Román (pról.). Valencia: Guada Litografía: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1993. ISBN 84-370-1440-9.

- EISNER, Elliot W. *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós, 2004. ISBN 84-49315190.
- ELGAR, Frank. *Braque 1906-1920*. Barcelona: Gustavo Gili, 1958.
- FERNÁNDEZ, Antonio. *Historia Contemporánea*. Barcelona: Vicens-Vives, 1978. ISBN 84-316-1609-1.
- FISCHERMANN, Diego. *La música del siglo XX*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002. ISBN 950-12-9001-8.
- FUBINI, Enrico. *El siglo XX: entre música y filosofía*. DE LA CALLE, Román (pról.). Valencia: Universitat de València: Secretariat de Publicacions, 2004. ISBN 84-370-5908-9.
- ----- . *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. PÉREZ DE ARANDA, Carlos G (pról.). Madrid: Alianza, 1988. ISBN 84-20685313.
- GANTEFÜHRER-TRIER, Anne. *Cubismo*. GROSENICK, Uta (ed.). Köln: Taschen GmbH Köln, 2005. ISBN 978-3-8228-2956-1.
- GARCÍA, Rafael. *Iconografía e Iconología*. Vol.1: *La Historia del arte como Historia cultural*. Madrid: Encuentro, 2008a. ISBN 978-84-7490-918-0.
- ----- . *Iconografía e Iconología*, Vol.2: *Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2008b. ISBN 978-84-7490-968-5.
- GARCÍA, J.A. *Arte y pensamiento en el siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.
- GARDNER, Howard. *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994. ISBN 84-49300231.
- ----- . *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós Testimonios, 1993. ISBN 84-49301130.
- *Georges Braque: exposición del 16 de marzo al 7 de mayo de 2006, IVAM*. CISCAR, Consuelo (com.); SORIA, Martine (com.).Valencia: Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 2006. ISBN 84-482-4314-5.
- *Georges Braque: obra gráfica col·lecció Castor Seibel, en la Fundació Bancaixa*. BÄRMANN, Matthias (ed.). Valencia: Fundació Bancaixa, 2002. ISBN 84-8471-021-1.
- *Georges Braque: œuvre gravé: Exposition Château du Roi René-Tarascon dans le Musée Pablo Gargallo-Saragosse, octobre 1989*. CHAR, René (et al.). Paris : Maeght, 1989. ISBN 2869410891.

- *Georges Braque: olis, gouaches, relleus, dibuixos i gravats: Febrer-Març 1980, Sala d'Exposicions del Ajuntament de València.* PAULHAN, Jean (pról.). ZERVOS, Christian (col.). Madrid: Fundación Juan March, 1979. ISBN 8470751379.
- GIRAUDY, Danièle. *Le Musée Picasso d'Antibes.* Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998. ISBN 2-71183638X.
- GLEIZES, Albert; METZINGER, Jean. *Sobre el cubismo.* Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986. ISBN 84-50543924.
- GOLDING, John. *El cubismo: una historia y un análisis: 1907-1914.* Madrid: Alianza, 1993. ISBN 84-206-7123-1.
- GÓMEZ, Joan. *Cuando las rectas se vuelven curvas: las geometrías no euclidianas.* Barcelona: R.B.A. Coleccionables, 2010. ISBN 978-84-473-6626-2.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo.* Barcelona: Quaderns Crema, 1996. ISBN 84-77690952.
- GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental.* Vol.2. Madrid: Alianza Música, 1990. ISBN 84-2068516X.
- GUTIERREZ, Jesús. *Las claves del arte cubista (cómo interpretarlo).* Barcelona: Planeta, 1990. ISBN 84-32096873.
- HERRERA, Javier. *Picasso, Madrid y el 98: La revista Arte Joven.* Madrid: Cátedra, 1997. ISBN 84-376-1518-6.
- HOSPERS, John. *Significado y verdad en el arte.* DE LA CALLE, Román (pról.). Valencia: Fernando Torres, 1980. ISBN 84-7366-116-8.
- IBAÑEZ, Raúl. *La cuarta dimensión: ¿es nuestro universo la sombra de otro?.* Barcelona: RBA Coleccionables, 2010. ISBN 978-84-473-6630-9.
- *Je suis le cahier: Exposición de los cuadernos de Picasso en The Pace Gallery (New York) del 2 de mayo al 1 de agosto de 1986.* GLIMCHER, Arnold (ed.); GLIMCHER, Marc (ed.). Madrid: Mondibérica, 1986. ISBN 84-75158048.
- KAHNWEILER, Daniel Henry. *Daniel Henry Kahnweiler: mis galerías y mis pintores: Conversaciones con Francis Crémieux.* Madrid: Ardora, 1991. ISBN 84-88020015.
- -----, *El camino hacia el cubismo.* Barcelona: Quaderns Crema, 1997. ISBN 84-7727557.
- -----, *Les années héroïques du cubisme.* Paris: Les éditions Braun & Cie, 1950.

- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996. ISBN 84-206-7135-5.
- ----- . *Los papeles de Picasso*. Barcelona: Gedisa, 1999. ISBN 84-74327369.
- KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1991. ISBN 84-376-0320-X.
- *La época de Picasso: donaciones a los museos americanos, exposición del 24 de julio al 26 de septiembre de 2004, Sala de exposiciones Fundación Marcelino Botín*. Santander, 2004. ISBN 84-95516888.
- LANGER, Susanne K. *Los problemas del arte: Diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires: Ediciones infinito, 1966. DL 11.723-1966.
- LÉAL, Brigitte. *Picasso : papiers collés*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998. ISBN 2-711836762.
- *Le siècle de Picasso : Exposition Musée d'Art Moderne de la ville de Paris du 10 octobre au 3 janvier 1988*. Madrid: Ministerio de cultura, 1987. ISBN 84-50564522.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Artes visuales en el siglo XX*. Koln: Konemann, 2000. ISBN 3829054327.
- LLORENS, Tomás. *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*. Navarra: Eunsa, 2001. ISBN 84-313-1853-8.
- MARCHÁN, Simón. *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza, 2000. ISBN 84-20670642.
- MARCO, Tomás. *Historia General de la Música: El siglo XX*. Madrid: Istmo, 1985. ISBN 84-7090-093-5.
- MARIN, Ricardo. *Creatividad y reformas educativas en los organismos internacionales de educación*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996.
- MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 1993. ISBN 84-33913751.
- MENA, Utxúa. *125 años de Picasso*. “XL Semanal” 21 de Mayo de 2006. Madrid: Taller de Editores S.A., 2006, p.34-36.
- MICHELS, Utrich. *Atlas de música*. Vol.1. Madrid: Alianza, 1982. ISBN 84-206-6201-1.
- MINERVINO, Fiorella. *La obra pictórica completa de Picasso cubista*. Barcelona: Noguer, 1978. ISBN 84-279-8739-0.

- MINISTERIO DE CULTURA; SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS. *Estudios picassianos*. Madrid, 1981a. ISBN 84-7483-203-9.
- -----
Picasso y Málaga. Madrid: Ministerio de cultura, 1981b. ISBN 84-7483-205-5.
- -----
Una sociedad a fines del siglo XIX. Vol. 1. Madrid: Ministerio de cultura, 1981c. ISBN 84-7483-204-7.
- MORGAN, Robert P. *La Música del siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1999. ISBN 84-46003686.
- MULLINS, Edwin. *Braque*. London: Thames and Hudson, 1968.
- MUSEO PICASSO (Barcelona). *Picasso, Catálogo de pinturas y dibujo del Museo Picasso de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1985. ISBN 84-76090145.
- NASH, John Malcolm. *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Barcelona: Labor, 1975. ISBN 84-33575538.
- *Objetos vivos: Figura y naturaleza muerta en Picasso, exposición del 20 de Noviembre al 1 de Marzo de 2008 en el Museu Picasso de Barcelona*. GREEN, Christopher. YVARIS, J.F. (ensayo). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2008. ISBN 978-84-9850-128-5.
- *Obras maestras de la colección Guggenheim: de Picasso a Pollock, exposición del 17 de enero al 13 de mayo de 1991 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid*. GIMENEZ, Carmen; KRENS, Thomas. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1991. ISBN 84-74836972.
- *Obras maestras del museo de Wuppertal: De Marees a Picasso, exposición del 17 de noviembre de 1986 al 25 de enero de 1987*. Madrid: Fundación Juan March, 1986. ISBN 84-70753509.
- *Pablo Picasso: Colección Ludwig, exposición en el Museu Picasso de Barcelona, del 11 de noviembre de 1992 al 31 de enero de 1993*. OCAÑA, M^a Teresa (ed.); WEIS, Evelyn (ed.). Madrid: Electra: Ayuntamiento de Barcelona, 1992. ISBN 84-88045-47-6.
- *Pablo Picasso: Retrospective: The Museum of Modern Art (New York)*. RUBIN, William (ed.). Barcelona: Polígrafa, 1980. ISBN 84-343-0320-5.

- PALAU I FABRÉ, Josep. *Doble ensayo sobre Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- ----- . *Estimat Picasso: 35 obres i 14 documents inèdits*. Barcelona: Destino, 1997. ISBN 84-233-2926-7.
- ----- . *Picasso por Picasso*. Barcelona: Juventud, 1974. ISBN 84-26109713.
- ----- . *Picasso vivo (1881/1907)*. Barcelona: Polígrafa, 1980. ISBN 84-34303191.
- PARMELIN, Hélène. *Habla Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- PENROSE, Roland. *Picasso*. PÉREZ, Margarita (pról.). Barcelona: Salvat, 1986. ISBN 84-345-8241-4.
- *Picasso: Dibujos 1899-1917, exposición en el Centre Julio González del 18 de febrero al 30 de abril de 1989*. DAIX, Pierre; OCAÑA, M^a Teresa. LLORENS, Tomás (com.). Valencia: IVAM Centre Julio González, 1989. ISBN 84-7579-705-9.
- *Picasso: Guitars 1912-1914*. UMLAND, Anne. ROBERTS, Rebecca (ed.). New York: The Museum of Modern Art, 2011. ISBN 978-0-87070-794-0.
- *Picasso: La colección del Museo Nacional de París, exposición del 5 de febrero al 5 de mayo 2008 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid*. Baldassari, Anne (com.). Madrid: Lunweg, 2008. ISBN 978-84-8026-351-1.
- *Picasso, Tradición y Vanguardia: exposición del 6 de junio al 4 septiembre 2006: 25 años con el Guernica, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Museo Nacional del Prado: MNCARS, 2006. ISBN 84-84800903.
- PIGNATTI, Terisio. *El dibujo: De Altamira a Picasso*. Madrid: Cátedra, 1982.
- PODOKSIK, Anatoliï Savel'evich. *Picasso: la interrogante eterna, obras del pintor en los museos de la Unión Soviética*. Leningrado: Artes Aurora, 1989. ISBN 5-7300-0079-0.
- RAU, Bernard. *Pablo Picasso: Obra gráfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. ISBN 84-25211360.
- RICHARDSON, John. *Picasso: Una biografía*. Vol.1: 1881- 1906. Madrid: Alianza, 1997a. ISBN 84-206-9460-6.
- ----- . *Picasso. Una biografía*. Vol.2: 1907-1917. Madrid: Alianza, 1997b. ISBN 84-206-9488-6.
- ROMO, Manuela. *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidós, 1998. ISBN 84-493-0357-5.

- ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral, 2009. ISBN 978-84-322-0913-0.
- RUBIN, William. *Picasso y Braque: La invención del cubismo*. Barcelona: Polígrafa, 1991. ISBN 84-34306425.
- SALINERO, José. *Libros sobre Picasso en el Museo de Málaga*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981. ISBN 84-74832004.
- SALVETTI, Guido. *Historia de la Música: El siglo XX*. Vol.1. Madrid: Turner Música, 1986. DL M.3.789-1986.
- SOPEÑA, Federico. *Picasso y la Música*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982. ISBN 84-7483-256-X.
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza, 1986. ISBN 84-20670537.
- STASSINOPOULOS, Arianna. *Picasso, creador y destructor*. Estella: Gráficas Estella, 1988. ISBN 84-86478219.
- STORR, Anthony. *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el por qué de las pasiones*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002. ISBN 84-493-1216-7.
- SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercé. *Historia del Arte*. Vol. 9: *El siglo XX*. Barcelona: Salvat, 1987. ISBN 84-320-8909-5.
- TRANCHEFORT, François-René. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. ISBN 84-206-8520-8.
- TRÍAS, Eugenio. *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Barcelona: Círculo de lectores, 2007. ISBN 978-84-672-2683-6.
- VIGNAL, Marc (dir.). *Larousse de la Música*. GUINOVART, Carles (coord.). Barcelona: Larousse, 1997. ISBN 84-8016-288-0.
- WALTHER, Ingo F. *Picasso: 1881-1973: El genio del siglo*. Köln: Taschen GmbH, 2006. ISBN 3-8228-5810-2.
- WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso: 1881-1973*. México: Numen, 2003. ISBN 970-718-101-X.
- WESCHER, Herta. *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. ISBN 84-2520657X.
- WORMS, Nicole. *Braque: Le cubisme 1907-1914*. LAUDE, Jean (col.). Paris: Maeght, 1982.
- ZURCHER, Bernard. *Braque: Vie et œuvre*. Fribourg : Office du Livre, 1988. ISBN 2-826400924.

Paginas web

- [www.uam.es/personal_pdi/ciencias/barcelo/historia/música y matemáticas](http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/barcelo/historia/música_y_matemáticas).
- http://www.farodevigo.es/secciones/noticia.jsp?pRef=3236_8_193315__Sociedad-y-Cultura-Eugenio-Trias-musica-pensamiento-solo-pura-expresion-emociones.
- www.uoc.edu/artnodes/cat/art/pdf/perello0505.pdf (PERELLÓ, Josep, “Poincaré i Duchamp: encuentre a la quarta dimensió”, *Artnodes*, 2005).

14. ENUMERACIÓN Y PORCENTAJE DE CUADROS DE PICASSO	
CUBISMO TEMPRANO DE PICASSO	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 273	Nº de Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 3 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 1 %
CUBISMO ANALÍTICO Y SINTÉTICO DE PICASSO	
CAPÍTULO 10. HORTA DE EBRO Y LA PUESTA A PUNTO DE LA TALLA EN FACETAS. PRIMAVERA-VERANO DE 1909. (página 241 de P. Daix)	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 31	Nº de Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 0 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 0 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 0	
Nº Obras musicales en la tesis: 0	
CAPÍTULO 11. DE LA REPRESENTACIÓN EN FACETAS A LA RUPTURA DE LA FORMA HOMOGÉNEA. PARIS, OTOÑO DE 1909-PRIMAVERA DE 1910. (página 247 de P. Daix)	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 50	Nº de Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 2 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 4 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 0	
Nº Obras musicales en la tesis: 2	

CAPÍTULO 12. LA EXPLORACIÓN DE LA ABSTRACCIÓN. CADAQUÉS, VERANO DE 1910. (página 257 de P. Daix)	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 10	Nº de Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 2 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 20 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 0	
Nº Obras musicales en la tesis: 2	
CAPÍTULO 13. LA EXPLORACIÓN DE LA DISCONTINUIDAD. PARÍS, OTOÑO DE 1910- PRIMAVERA DE 1911. (página 259 de P. Daix)	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 40	Nº de Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 11 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 27,5 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 0	
Nº Obras musicales en la tesis: 11	
CAPÍTULO 14. PERFECCIONAMIENTO DE LA ESTRUCTURA ESPACIAL Y APARICIÓN DE LAS LETRAS DE IMPRENTA. CÉRET, VERANO DE 1911 (página 266 de P. Daix)	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 20	Nº de Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 5 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 25 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 2	
Nº Obras musicales en la tesis: 7	

CAPÍTULO 15. LA TOMA DE POSESIÓN DEL NUEVO ESPACIO PICTÓRICO. PARÍS, OTOÑO DE 1911- PRIMAVERA DE 1912. (Página 270 de P. Daix)	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 47	Nº de Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 14 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 29 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 1	
Nº Obras musicales en la tesis: 15	
CAPÍTULO 16. DE LA VUELTA DEL COLOR A LA INDEPENDENCIA DE LA FORMA CUBISTA. CÉRET, PRIMAVERA DE 1912-SORGUES, VERANO DE 1912. (página 279 de P.Daix)	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 31	Nº Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 17 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 54 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 27	
Nº Obras musicales en la tesis: 44	
CAPÍTULO 17. EL ESTUDIO DEL BOULEVARD RASPAIL Y LA PRIMERA GENERACIÓN DE PAPELES PEGADOS. PARÍS, OTOÑO DE 1912- PRINCIPIOS DE 1913. (página 285 de P.Daix)	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 76	Nº Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 51 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 67 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 17	
Nº Obras musicales en la tesis: 68	

CAPÍTULO 18. SEGUNDA GENERACIÓN DE PAPELES PEGADOS Y PINTURA DE SIGNOS. PARÍS, PRINCIPIOS DE 1913- CÉRET, PRIMAVERA-VERANO DE 1913. (página 300 de P. Daix)	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 43	Nº Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 18 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 42 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 12	
Nº Obras musicales en la tesis: 28	
CAP. 19. CUBISMO POÉTICO Y TERCERA GENERACIÓN DE PAPELES PEGADOS. VUELTA A LAS CONSTRUCCIONES Y A LA ESCULTURA. PARÍS, OTOÑO DE 1913-PRIMAVERA DE 1914. (Página 308 en P. Daix).	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 140	Nº Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 32 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 23 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 20	
Nº Obras musicales en la tesis: 52	
CAPÍTULO 20. EL PERIODO DE AVIÑÓN. AVIÑÓN, JUNIO-OCTUBRE DE 1914. (página 333 de P. Daix)	
Nº Total de Obras en el catálogo de P. Daix: 39	Nº Obras musicales en el catálogo de P. Daix: 4 Porcentaje en el total del catálogo de P. Daix: 10 %
Nº Obras musicales no presentes en el catálogo de P. Daix e incluidas en la tesis: 5	
Nº Obras musicales en la tesis: 9	

CONCLUSIÓN DE LA OBRA DE PICASSO:

Nos damos cuenta de que el aumento de los cuadros musicales es significativo a partir de la primavera de 1910, cuando el diálogo y el vínculo con Braque está consolidado y es más fuerte. Y que ese porcentaje va en aumento hasta el importante 67% por ciento de su producción a partir de los papeles pegados inventados por Braque. Este porcentaje va bajando desde principios de 1913 hasta 1914, es el signo visible de que los dos pintores ya no coinciden temporadas largas, se ven menos y su diálogo es menos intenso. Ya existía un distanciamiento entre ellos, una tensa camaradería antes del inicio de la Primera Guerra Mundial. Esas conversaciones con Braque sobre arte y sus técnicas, tenían reflejo inmediato en el aumento o no de las obras pictóricas musicales. Esta es la prueba decisiva que nos corrobora el análisis anterior en la tesis.

**ENUMERACIÓN Y PORCENTAJE DE
CUADROS CUBISTAS DE GEORGES BRAQUE**

(basado en los periodos cubistas porque los catálogos
no están detallados por meses, sino de forma muy general)

CUBISMO TEMPRANO

Nº Total de Obras en el catálogo de N. Worms: 52	Nº Obras musicales en el catálogo de N. Worms: 4 Porcentaje en el total del catálogo de N. Worms: 7 %
Nº Total de Obras en el catálogo de M. Carrà: 24	Nº Obras musicales en el catálogo de M. Carrà: 2 Porcentaje en el total del catálogo de M. Carrà: 8 %
Nº Obras musicales no presentes en los catálogos e incluidas en la tesis: 1	

CUBISMO ANALÍTICO	
Nº Total de Obras en el catálogo de N. Worms: 92	Nº Obras musicales en el catálogo de N. Worms: 33 Porcentaje en el total del catálogo de N. Worms: 36 %
Nº Total de Obras en el catálogo de M. Carrà: 40	Nº Obras musicales en el catálogo de M. Carrà: 25 Porcentaje en el total del catálogo de M. Carrà: 62 %
Nº Obras musicales no presentes en los catálogos e incluidas en la tesis: 3	
CUBISMO SINTÉTICO	
Nº Total de Obras en el catálogo de N. Worms: 107	Nº Obras musicales en el catálogo de N. Worms: 52 Porcentaje en el total del catálogo de N. Worms: 48 %
Nº Total de Obras en el catálogo de M. Carrà: 57	Nº Obras musicales en el catálogo de M. Carrà: 37 Porcentaje en el total del catálogo de M. Carrà: 65 %
Nº Obras musicales no presentes en los catálogos e incluidas en la tesis: 4	
<p>CONCLUSIÓN DE LA OBRA DE BRAQUE:</p> <p>Observamos el aumento de los cuadros musicales a partir del cubismo analítico, pero a diferencia de Picasso, el número no disminuye al final del cubismo sintético, sino al contrario, tiene lugar el mayor porcentaje de obras pictóricas musicales. No le afecta el distanciamiento con Picasso, escucha su propio impulso musical.</p>	

15. BIOGRAFÍAS COMPARADAS DE LOS DOS PINTORES.

AÑO	P. PICASSO	G. BRAQUE
1881	25 de Octubre Nace en Málaga. Hijo de José Ruiz Blasco, pintor y profesor en la escuela de Bellas Artes, y de María Picasso López.	
1882		13 de Mayo Nace en Argenteuil-sur-Seine. Hijo de Charles, pintor-decorador y pintor aficionado al impresionismo y de Augustine Johannet.
1890		8 años La familia se traslada a Le Havre, importante centro impresionista. Comienza los cursos nocturnos en la Escuela de Bellas Artes. Conoce a los que serán sus amigos: Othon Friesz y Raoul Dufy. Recibe clases de flauta de Gaston Dufy, hermano de los pintores Raoul y Jean Dufy.
1891	10 años Septiembre Se traslada la familia a La Coruña. Ya han nacido sus hermanas Lola y Conchita.	
1892	D. José inscribe a su hijo en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña.	
1895	Enero Muere la hermana pequeña Conchita, de difteria. Abril Su padre permuta su plaza y se traslada a la Escuela Provincial de Bellas Artes (La Llotja) de Barcelona.	

	<p>Verano Se van de vacaciones a Málaga, durante el viaje se detienen en Madrid.</p> <p>14 años Septiembre Llegan en barco a Barcelona Picasso solicita ingresar en la escuela de Bellas Artes, realiza el examen en un día y es admitido en los cursos superiores.</p>	
1897	<p>16 años Octubre / Madrid Inicia sus estudios en la Academia de San Fernando.</p> <p>Visita asiduamente el Museo del Prado. Está descontento con la enseñanza oficial.</p>	
1898	<p>Mediados de Junio Vuelve de Madrid enfermo grave de escarlatina, y con su amigo Manuel Pallarés pasa ocho meses en Horta de Sant Joan para recuperar su salud.</p>	
1899	<p>Febrero /Barcelona Frecuenta “Els Quatre Gats” Suicidio de H.Güell.</p> <p>Junio S.Utrillo y R.Casas fundan <i>Pel & Ploma</i>.</p>	Abandona el Liceo para entrar como aprendiz en el negocio de su padre, aprendiendo a hacer falso mármol y falsa madera de gran importancia en su obra pictórica posterior.
1900	<p>Enero Comparte su nuevo taller con Carles Casagemas en la calle Riera de San Juan, nº 17 en Barcelona.</p> <p>19 años / Octubre 1er viaje a París Con Carles Casagemas. Conoce a su primer marchante catalán Pere Manach y a Berthe Weil que le compra pasteles de tema taurino.</p>	<p>18 años Llega a París.</p> <p>Continúa su aprendizaje del oficio de pintor-decorador con Laberthe.</p> <p>Reside en Montmartre.</p>

	<p>Navidades En Barcelona</p> <p>Fin de Año En Málaga con C. Casagemas.</p>	
<p>1901</p>	<p>Enero En Madrid</p> <p>17 Febrero Se suicida C. Casagemas, de un disparo en un café de París, por el amor no correspondido de Germaine; en presencia de Manuel Pallarés, Manolo y Germaine. A partir de ese momento su orientación temática gira hacia la amargura y la tristeza.</p> <p>Marzo Arte Joven: 4 números, el número preliminar el 10 de Marzo y el nº 4 : el 1 de junio.</p> <p>19-20 años Junio 2º viaje a París Con Jaume Andrés Bonsoms Reside en el Boulevard Clichy. Conoce a Max Jacob.</p> <p>Invierno Empieza el periodo azul. En su pintura domina la miseria y la soledad.</p>	<p>Hace el servicio militar cerca de Le Havre.</p>
<p>1902</p>	<p>Enero Regresa a Barcelona Comparte taller con Ángel Fernández de Soto y Josep Rocarol, C/ Conde del Asalto, 10. Visita con frecuencia el taller de Joan Vidal Ventosa.</p> <p>Empieza a firmar con “Picasso”.</p>	<p>Regresa a París y se instala en la calle Lepic, en Montmartre, donde vivió Van Gogh.</p> <p>Asiste a la Academia Humbert, donde conoce a Picabia y a Marie Laurecin.</p> <p>Visita asiduamente el Louvre y le interesa el arte egipcio y griego, así como la obra de Corot.</p>

	<p>21 años 29 Octubre 3er viaje a París Con Josep Rocarol. Vive en hoteles y luego en el Boulevard Voltaire. Estancia marcada por las privaciones compartidas con M. Jacob.</p>	
1903	<p>Enero Regresa a Barcelona Comparte taller con Ángel Fernández de Soto en C/Riera de Sant Joan, 17 (taller que compartió con C.Casagemas).</p> <p>Durante 14 meses produce unas 50 obras.</p>	<p>En la Escuela Superior de Bellas Artes de París, se reencuentra con sus amigos de Le Havre: Othon Friesz y Raoul Dufy.</p>
1904	<p>Enero Se traslada a un taller cedido por Pablo Gargallo en C/Comercio,28</p> <p>22-23 años Abril 4º y definitivo viaje a París Con Sebastiá Junyer Vidal Se instala en C/ Ravignan, 13 en el “Bateau-Lavoir”. Frecuenta a los artistas catalanes Ricard Canals, Ramón Pitxot y Manolo Hugué.</p> <p>Otoño 25 de octubre conoce a Guillaume Apollinaire y André Salmon. Conoce a Fernande Olivier. Frecuenta el Circo Medrano. Inicia la época rosa.</p>	<p>Verano En Honfleur, donde encuentra a sus amigos.</p> <p>A su regreso a París, se instala en la calle Orsel, frente al teatro Montmartre, debajo del Sacré-Coeur.</p> <p>Sus cuadros todavía de factura impresionista. Se percibe en ellos una subida de color.</p>
1905	<p>Primavera Frecuenta <i>Le Lapin Agile</i></p> <p>Verano Vacaciones en Schoorl (Holanda) invitado por el escritor Tom Schilperoort.</p>	<p>Verano En Honfleur y Le Havre con el escultor Manolo Hugué y el crítico Maurice Raynal.</p>

	<p>Septiembre Fernande se va a vivir con Picasso.</p> <p>Octubre/Noviembre París Leo Stein compran <i>Familia de acróbatas con un mono</i> y acude al estudio de Picasso con su hermana Gertrude, comprándole más cuadros. Es el inicio de una importante y decisiva amistad.</p>	<p>Queda impresionado por los cuadros de H.Matisse y A. Derain bautizados como Fauves, expuestos en <i>Le Salon d'Automne</i> inaugurado el 18 de Octubre.</p> <p>Visita las retrospectivas de J.A.Ingres, E.Manet y G.Seurat en <i>Le Salon des Indépendants</i>.</p>
<p>1906</p>	<p>Invierno Los hermanos Stein le presentan a Henri Matisse. Inicia el retrato de Gertrude Stein.</p> <p>19 Marzo Acude a la exposición en el Louvre de esculturas ibéricas de Osuna y del Cerro de los Santos (Sevilla).</p> <p>Mayo Tras una breve estancia en Barcelona, viaja a Gósol (Lérida) con Fernande Olivier. E inicia los dibujos que marcan el camino hacia las formas de <i>Les Demoiselles d'Avignon</i>.</p> <p>Agosto Abandona el pueblo por una epidemia de fiebre tifoidea, regresando a París. Termina de memoria el retrato de Gertrude Stein, reduciendo el rostro a una máscara inspirada en la simplicidad ibérica.</p> <p>Octubre Retrospectiva en París sobre P.Gauguin.</p>	<p>Primavera Funda en Le Havre junto con sus amigos O. Friesz, R. Dufy, su padre y otros artistas locales, el <i>Cercle de l'Art Moderne</i>.</p> <p>12 junio/12 Julio 14 Agosto/11 Septiembre Estancia en Amberes con O. Friesz, pintando del natural. Pinta sus primeras obras fauves.</p> <p>Octubre Retrospectiva en París sobre P.Gauguin.</p> <p>Sigue los pasos de Cézanne, y realiza su primera estancia en L'Estaque, cerca de Marsella. Se aloja en la pensión Maurin, y se queda hasta febrero 1907.</p>

1907

Febrero

Vollard le compra toda la obra que tiene en el taller.

Mayo-Junio

Trabaja en *Les Demoiselles d'Avignon*, que no se expone hasta 1916 en París.

Visita la escultura africana en el Museo de Etnografía instalado en el Museo del Trocadero.

Verano

Conoce a Daniel Henri Kahnweiler, su segundo y principal marchante.

Octubre

Impresionado por la retrospectiva de P.Cézanne con 56 pinturas en *Le Salon d'Automne* (1 al 22 Octubre)

Otoño/ Invierno
Conoce a Georges Braque y a sus amigos de Le Havre.

Diciembre

Acude al estudio de Braque en la Rue d'Orsel y ve sus obras que señalan la transición del fauvismo a un primer cubismo influido por la obra de Cézanne.

Marzo

Expone en *Le Salon des Indépendants* varios paisajes fauves pintados en L'Estaque. Cinco obras son compradas por el coleccionista Wilhem Uhde. Conoce a H.Matisse, A. Derain y M. de Vlaminck.

Mayo

Regresa con O. Friesz a La Ciotat, cerca de Marsella.

17 junio

Exposición de 79 acuarelas de Cézanne en la galería Bernheim-Jeune en Paris.

Septiembre

Vuelve a L'Estaque, en sus pinturas se va alejando del Fauvismo y mira hacia Cézanne. Permanece hasta principios de Noviembre, aunque interrumpe esa estancia para viajar a París, momento en el que conoce a Picasso.

Conoce a Guillaume Apollinaire que le lleva al estudio de P.Picasso en el Bateau--Lavoir, en Montmartre.

Allí pudo contemplar *Les Demoiselles d'Avignon* y *Les Trois Femmes*.

A través de Picasso conoce a D.H.Kahnweiler que acaba de abrir una pequeña galería en la calle Vignon, 28.

En Diciembre empieza *Nu Debut*.

<p>1908</p>	<p>Los comerciantes y coleccionistas interesados en su obra empiezan a ser numerosos: Stein, Vollard, Uhde, Rupf, Dutilleul, Schukin.</p> <p>Agosto Permanece con Fernande en La Rue-des Bois hasta principios de Septiembre.</p>	<p>15 Mayo/ 25 Septiembre Vuelve a L'Estaque con Raoul Dufy. Inicia las primeras pinturas cubistas bajo la influencia de Cézanne y de Picasso.</p> <p>Otoño Sus cuadros de L'Estaque son rechazados en <i>Le Salon d'Automne</i>; el jurado lo forman Matisse, Marquet y Rouault.</p> <p>9-28 Noviembre Primera exposición individual. Los cuadros rechazados (entre ellos las naturalezas muertas con instrumentos) son expuestos en la galería de D.H.Kahnweiler. El texto del catálogo es de G.Apollinaire.</p> <p>El crítico L.Vauxcelles escribe sobre la exposición: “...desprecia la forma y lo reduce todo...a esquemas geométricos, a cubos”. Estas obras expuestas de Braque son las que provocaran que las nuevas formas sean bautizadas como “cubistas”.</p>
<p>1909</p>	<p>Verano Mayo Viaja a Barcelona con Fernande Olivier.</p> <p>Julio Se traslada a Horta de Ebro, donde pinta una serie de paisajes geométricos.</p> <p>Septiembre De regreso a París cambia de domicilio al nº 11 del Boulevard de Clichy. Su etapa de penuria en el Bateau--Lavoir ha concluido.</p>	<p>Verano En La Roche-Guyon, cerca de Mantes, donde Cézanne había estado en 1885.</p> <p>1 Octubre /8 Noviembre Exposición en <i>Le Salon d'Automne</i> de 24 cuadros de C.Corot. Marcará el inicio de figuras con instrumentos musicales.</p> <p><i>Picasso y Braque se ven a diario, iniciando el periodo de mayor complicidad y amistad entre ellos. Un intenso diálogo creativo que durará hasta 1914.</i></p>

<p>1910</p>	<p>Concluye los retratos de Vollard y Uhde en los que se manifiesta el cubismo analítico.</p> <p>Finales de Junio Pasa el verano con Fernande en Cadaqués, junto a Ramón Pitxot y se les une A. Derain. El cubismo alcanza un alto grado de hermetismo.</p>	<p>Primavera Instalado en la calle Caulincourt. Su primer cuadro oval <i>Mujer con mandolina</i>.</p> <p>Verano Antes de trasladarse a L’Estaque (desde principios de septiembre hasta noviembre), visita a Picasso en Cadaqués.</p>
<p>1911</p>	<p>Verano/Julio Se instala en Céret con el escultor Manolo. Trabaja con Braque en estrecha colaboración.</p> <p>Otoño Conoce a Eva Gouel, llamada Marcelle Humbert. En varios cuadros se refiere a ella como “Ma Jolie”</p> <p>1 Octubre Una amplia sección cubista en <i>Le Salon d’Automne</i>, donde Picasso y Braque se abstienen.</p>	<p>21 Abril-15 Junio En la sala 41 de <i>Le Salon des Indépendants</i> exponen pintores cubistas pero no participan ni Picasso, ni H.Laurens, ni él.</p> <p>Verano Agosto. Visita a Picasso en Céret donde se había instalado un mes antes. Braque se queda en Céret hasta enero 1912. Introduce por primera vez en el cuadro <i>Le Portugais</i>, letras y cifras.</p> <p>Inicia su amistad con Henri Laurens</p> <p>Hay indicios de que a finales de 1911 Braque ya estaba realizando esculturas de papel, que conducirán a las nuevas técnicas como el <i>collage</i> y el <i>papier collé</i>.</p>
<p>1912</p>	<p>Enero Apollinaire con André Salom y André Billy fundan la revista <i>Les Soirées de Paris</i>.</p> <p>Mayo Primer collage <i>Naturaleza muerta con asiento de rejilla</i> y su primer “assemblage” <i>Guitarra de chapa</i>.</p> <p>Inicia su vida en común con Eva Gouel. Van a Céret, luego a Avignon y poco después a Sorgues con Braque.</p>	<p>Enero Vuelve a París, a Monmartre, en el Impasse Guelma.</p> <p>Abril Convence a Picasso de que le acompañe a Le Havre.</p>

	<p>9 Octubre Inauguración del Salón de <i>La Section d'Or</i> en la Galerie de la Boëtie, en la que no participan Picasso ni Braque.</p>	<p>Julio Se casa con Marcelle Lapré. Alquila una casa en Sorgues, cerca de Avignon, reuniéndose con Picasso.</p> <p>9 Agosto Pasa unos días en Marsella con Picasso comprando estatuas africanas.</p> <p>Principios de Septiembre Realiza el primer <i>papier collé</i>, con un papel que imita la madera comprado en Avignon, mientras está Picasso en París, para resolver el cambio de apartamento, aunque vuelve el día 13.</p> <p>Vuelve a París en Noviembre.</p>
<p>1913</p>	<p>3 Mayo Con motivo del fallecimiento de su padre realiza un rápido viaje a Barcelona.</p> <p>Primavera/ Verano 10 Marzo parten hacia Céret. Se suceden los <i>papiers collés</i>.</p> <p>Octubre Gertrude y Leon Stein han hecho la partición de sus bienes.</p>	<p>Enero En París ocupa un estudio en el Hotel Roma, Rue Caulaincourt, nº 101.</p> <p>Verano En junio viaja a Céret en compañía de Picasso, Juan Gris y Max Jacob, antes de volver a Sorgues donde se queda hasta diciembre.</p>
<p>1914</p>	<p>Junio Con Eva se instala en Avignon hasta finales de octubre, mientras sus amigos son movilizados al estallar la guerra.</p>	<p>Mayo Braque y Marcelle se trasladan al nº 10 de la Rue de l'Abrevoir Prolongée en Paris.</p> <p>5 Julio En Sorgues, visita de vez en cuando a Picasso y a Derain.</p>

	<p>D.H.Kahnweiler está de vacaciones en Baviera, desde donde se traslada a Roma, y después viaja a Suiza que será su refugio durante la guerra, debido a su nacionalidad alemana.</p> <p>La galería de Kahnweiler en la rue Vignon de París es requisada junto con las obras de Braque y la mayor parte de la producción de Picasso.</p>	<p>2 de Agosto Alemania declara la guerra a Francia. Braque y Derain son movilizados y Picasso va a despedirles a la estación de Avignon.</p> <p>En noviembre se incorpora al frente de combate.</p> <p>En el tenso ambiente bélico, el cubismo se identifica con <i>les boches</i> (manera despectiva de llamar a los alemanes).</p>
<p>1915</p>	<p>14 Diciembre: Muere Eva Gouel</p>	<p>11 de Mayo Cae gravemente herido en el frente de Artois, alcanzado en la cabeza por un fragmento de obús debe sufrir una trepanación. Estuvo varios meses ingresado y pasó una larga convalecencia en Sorgues.</p> <p>No vuelve a pintar hasta 1917.</p>

16. EXPOSICIONES	
1896	Picasso participa con el cuadro <i>Primera Comunión</i> en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona.
1897	Picasso Junio: Recibe una Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid con el cuadro <i>Primera Comunión</i> . Octubre: Una medalla de oro en un concurso en Málaga.
1899	Picasso recibe la Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid con el cuadro, hoy perdido <i>Un patio de una casa en Aragón</i> .
1900	Picasso Expone en Els Quatre Gats una serie de retratos de artistas y amigos en la línea de Ramón Casas. Participa en la Exposición Universal de París que se inaugura el 1 de Mayo con <i>Los últimos momentos</i> .
1901	Picasso Exposición conjunta con el pintor vasco Iturrino en la Galería Vollard en París, organizada por Mañach. Expone tres cuadros en la Exposición de Arte Moderno de Bilbao, a instancias de Iturrino. Expone <i>Dama en azul</i> en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Madrid. Junio: Expone junto a Ramón Casas en la Sala Parés de Barcelona. Octubre: Expone 5 cuadros en la Sala Witcomb de Buenos Aires, organizado por el marchante José Artal.
1902	Picasso 1-15 Abril: Exposición en la galería Berthe Weill en Paris. 15 Noviembre: Mañach organiza otra exposición en la galería de Berthe Weill, se exponen varias telas azules.
1905	Picasso 25 de Febrero a 6 de Marzo: Expone en la Galería Serrurier del Boulevard Haussmann sus primeras telas rosas.

<p>1906</p>	<p>Braque Expone 7 cuadros en <i>Le Salon des Indépendants</i>.</p> <p>Primera exposición organizada por el <i>Cercle de l'Art Moderne</i> en Le Havre. Presenta dos obras.</p>
<p>1907</p>	<p>Braque Presenta 6 paisajes fauves, traídos de L'Estaque, en <i>Le XXIII Salon des Indépendants</i>. La mayor parte los adquiere el coleccionista Wilhelm Uhde.</p> <p>Presenta dos obras en la segunda exposición organizada por el <i>Cercle de l'Art Moderne</i> a principios de junio.</p>
<p>1908</p>	<p>Braque Participa con cinco obras en el <i>Premier Salon de la Toison d'Or</i> de Moscú.</p> <p>Participa con cuatro obras en <i>Le XXIV Salon des Indépendants</i>.</p> <p>Expone dos obras del cubismo temprano en la exposición del <i>Cercle de l'Art Moderne</i> que se inaugura en junio en Le Havre.</p> <p>Exposición en la Galería de Kahnweiler, donde se contemplaron en su galería 27 cuadros realizados en L'Estaque y rechazados en <i>Le Salon d'Automne</i>: 19 paisajes, 6 naturalezas muertas y 2 desnudos, del 9 al 28 de noviembre, el prólogo del catálogo fue escrito por Apollinaire.</p> <p>Braque presenta cinco paisajes y un bodegón, y Picasso tres obras del cubismo temprano en una exposición colectiva organizada por Wilhelm Uhde en su pequeña galería de Notre-Dame-des-Champs en París.</p>
<p>1909</p>	<p>Braque Participa en una exposición colectiva en la galería de Berthe Weill.</p> <p>Presenta dos pinturas en <i>Le Salon des Indépendants</i>.</p> <p>Expone cuatro obras en la segunda exposición organizada por el Toisón de Oro en Moscú y el coleccionista ruso Schukin adquiere una versión del castillo de La Roche-Guyon.</p> <p>25 Marzo-21 Mayo (2 Mayo): Participa con dos telas por última vez hasta 1920 en <i>Le XXV Salon des Indépendants</i>.</p> <p>Participa en la cuarta exposición del <i>Cercle de l'Art Moderne</i>, Le Havre.</p> <p>Septiembre Expone en la galería de D.H.Kahnweiler.</p>

1910	Septiembre: Picasso (tres obras) y Braque (cuatro obras) exponen en Munich, en la Galerie Tannhauser, organizado por la Neue Künstlervereinigung.
	<p>Picasso Abril/Mayo: expone cuatro obras en una exposición colectiva en la galería Művészház de Budapest.</p> <p>Exponen obras suyas cedidas por coleccionistas en la galería Notre-Dame-des-Champs de Wilhelm Uhde.</p>
1911	<p>Picasso participa con 83 dibujos y acuarelas en la galería 291, las Little Galleries de la Photo-Secession de Alfred Stieglitz en Nueva York.</p> <p>Participa en exposiciones colectivas de Berlín y en la “Moderne Kunst Kring” del Stedelijk Museum de Amsterdam. Su notoriedad como protagonista del arte de vanguardia se extiende por todas partes. Sigue la política de no participar en exposiciones colectivas en París, pero sí en otras ciudades.</p> <p>Nueve obras en la exposición <i>Manet y los posimpresionistas</i> organizada por Roger Fry en las Grafton Galleries de Londres (del 8 de noviembre de 1910 al 15 de enero de 1911).</p> <p>La galería Vollard en París le dedica una exposición.</p>
	Braque (dos obras) y Picasso (cuatro obras): en la 22 exposición de la “Berliner Sezession”.
	25 Mayo/30 Septiembre: Picasso (once cuadros) y Braque (nueve cuadros) exponen en el Surderbund, en Colonia.
1912	<p>Picasso (trece pinturas y tres dibujos) y Braque (cuatro obras) en la segunda exposición posimpresionista en las Grafton Galleries de Londres.</p> <p>Febrero: En Munich, en la 2ª exposición del <i>Blau Reiter</i> de la Galería Goltz presentan dibujos y grabados de Braque, y cuadros de Picasso.</p> <p>6 Octubre: Picasso (doce obras) y Braque (seis obras) en la segunda exposición del Modern Kunst Kring de Amsterdam.</p> <p>En la exposición periódica “Karo Bube” de Moscú, se exponen cuadros de Braque y Picasso.</p>
	Picasso expone obras de los periodos azul y rosa en las Galería Dalmau de Barcelona.
	Picasso expone en la Galería berlinesa Der Sturm, 22 dibujos y grabados anteriores a 1907.

1913	<p>Braque (tres obras) y Picasso (ocho obras): participan en la importante exposición de Arte Moderno del Armory Show de Nueva York, del 17 de Febrero al 15 de marzo, después se traslada a Chicago y a Boston (abril y mayo).</p>
	<p>Picasso Enero/Febrero: participa con dos dibujos en la exposición <i>Die neue Kunst</i> en la galería Miethke de Viena.</p> <p>Finales de Febrero: celebra la primera retrospectiva en Alemania, en la Moderne Galerie Heinrich Thannhauser de Munich, con 76 pinturas y 37 acuarelas, dibujos y grabados de 1910-1912. Posteriormente pudo verse también en Praga y en Berlín.</p> <p>17 Febrero/ 15 Marzo: Picasso lleva 8 obras en la International Exhibition of Modern Art en el 69th Regiment Armory de Nueva York.</p> <p>Mayo/Junio: participa en una exposición internacional con 13 obras en Praga.</p> <p>Agosto/Septiembre: participa con cinco obras en la exposición colectiva Goltz de Munich.</p>
1914	<p>Picasso y Braque exponen unas veinte obras de la colección de Gabrielle y Francis Picabia, en Nueva York, en la Photo-Secession Gallery de 9 de diciembre hasta el 11 de enero de 1915.</p> <p>Picasso 1 de Mayo al 1 de Noviembre: Participa con dos obras en la <i>Exposición Internacional 1914, Bellas Artes</i> en el Musée des Beaux-Arts (palacio Saint-Pierre) de Lyon.</p>

17.CONTEXTO			
AÑO	ARTE	MÚSICA	CULTURA CIENCIA
1874	-Claude Monet: <i>Impresión, sol naciente</i> . De ahí el nombre del Impresionismo		
1885			-Nietzsche: Zarathustra. -Primeros motores con petróleo
1886	-Manifiesto simbolista		
1889	-La Torre Eiffel.		
1890	-Muere Van Gogh. -Gauguin se instala en Haití.		
1895	- <i>Art Nouveau</i> en Francia		-Lumière: El Cinematógrafo.
1896			-Becquerel: la radioactividad
1897			-Motor Diesel.
1900	-Auge internacional del Modernismo.	-Comienzos del jazz en Nueva Orleans. -Puccini: <i>Tosca</i> .	-Exposición Universal de París. -Planck: Teoría de los cuanta.
1901		-Muerte de Verdi.	-Freud: Los sueños. -Pavlov: Teoría de los reflejos condicionados.
1902	-Klimt: <i>El friso de Beethoven</i>	-Debussy: <i>Pelléas et Mélisande</i> .	-M. Curie: aísla el radio.
1903			-Los hermanos Wright efectuaron el primer vuelo controlado de 12 segundos.
1905	-18 octubre: inauguración del Salón d'Automme Fauves (fieras). H. Matisse - Creación de <i>Die Brücke</i> (El puente). -Worringer: Abstracción y Empatía.	-Debussy: <i>El Mar</i> . -Edgar Varèse conoce a Picasso y su círculo.	-Ramón y Cajal: Premio Nobel de Medicina. -Albert Einstein: Teoría de la relatividad especial

1908		-Albéniz: <i>Iberia</i>	
1909	-Publicación en <i>Le Figaro</i> de Marinetti sobre el futurismo.		-Los ballets rusos de Diaghilev en París.
1910	-Manifiestos futuristas en pintura, escultura y arquitectura.	-Stravinsky: <i>El Pájaro de fuego</i> .	
1911	-Desarrollo del <i>Noucentisme</i> en Cataluña. -Kandinsky: De lo espiritual en el arte. -Se funda el grupo <i>Der Blaue Reiter</i> .	-Arnold Schönberg (pintor y músico) publica <i>Teoría de la armonía</i> , base del concepto dodecafónico de la música. -Francesco Balilla Pratella: Manifiesto del Músico futurista. -Bartok: <i>El Castillo de Barba Azul</i> .	
1912	-Gleizes y Metzinger: <i>Del cubismo</i> .	-Ravel: <i>Daphnis et Chloé</i> . -Debussy: Ballet del <i>Preludio a la siesta de un fauno</i> .	
1913	-Kandinsky: pinta sus primeros cuadros abstractos. -Duchamp: primer "ready-made"	-Luigi Russolo: <i>L'arte del rumori</i> . -Carlo Carrà: <i>La pintura del suoni, rumori e odori</i> . -29 de Mayo, Stravinsky: <i>La Consagración de la primavera</i> .	-Apollinaire: <i>Alcools; Los pintores cubistas</i> . -Chaplin: su primera película. -Bohr: teoría atómica. -Husserl: Fenomenología.
1914			-James Joyce: <i>Retrato del artista adolescente</i> .
1915			-Einstein: Teoría general de la relatividad.

**18. INDICE DE LAS OBRAS Y FOTOGRAFÍAS PRESENTES
EN LA TESIS DOCTORAL.**

**ASPECTOS DE LA PRESENCIA DE LA MÚSICA ANTES DEL CUBISMO
EN LA VIDA Y OBRA DE PABLO PICASSO.**

Número obras	Número páginas
1. Las cinco líneas del pentagrama en la cubierta del libro “Retórica y Poética” de D. Emilio Álvarez Giménez.....	p. 46
2. Redondas escritas de forma ascendente y descendente en las líneas del pentagrama incluida la clave de sol, en la segunda hoja del libro de Retórica, dibujos a lápiz	p. 47
3. Redondas de forma ascendente en las líneas del pentagrama sin clave de sol	p. 48
4. Figuras musicales escritas en las líneas del pentagrama con clave de sol, con negras, corcheas, semicorcheas puntillo, lápiz conté sobre papel, 1899.....	p. 50-51
5. <i>Mujer tocando la guitarra</i> , dibujo a lápiz conté y lápiz plomo sobre papel, Barcelona, 1896.....	p. 52
6. <i>Personaje femenino tocando el piano y otros croquis</i> , dibujo, Barcelona, 1896....	p. 53
7. <i>Bailaoras flamencas</i> , carboncillo, Madrid, 1898.....	p. 54
8. <i>Guitarrista</i> , dibujo a tinta marrón, 13 x 22 cm, 1897/1898.....	p. 55
9. <i>Guitarrista aragonés</i> , dibujo, lápiz conté sobre papel, Horta, 1896.....	p. 56
10. <i>Mujer desnuda con guitarra</i> , 1909.....	p. 56
11. <i>Lecho de muerte con violinista</i> , lápiz conté sobre papel, 1899/1900.....	p. 57
12. <i>Autorretrato con el muerto</i> de Arnold Böcklin, óleo, 1872.....	p. 58
13. <i>Ciego tocando el violín</i> , lápiz conté sobre papel, Barcelona 1899.....	p. 59
14. <i>Caridad</i> (violinista mendigando), lápiz conté sobre papel, Barcelona 1899.....	p. 60
15. <i>El violinista callejero</i> , lápiz conté sobre papel, Barcelona 1899.....	p. 60
16. <i>Violinista y otros croquis</i> , lápiz conté sobre papel, Barcelona, 1899.....	p. 61
17. <i>Violinista</i> , lápiz conté sobre papel, Barcelona 1899.....	p. 62
18. <i>Caridad</i> , (violinista mendigando), lápiz conté sobre papel, 1899.....	p. 62
19. <i>El violinista callejero</i> , lápiz conté y acuarela sobre papel, 1899.....	p. 63
20. <i>Caricatura de violinista</i> , lápiz conté sobre papel, 1899/1900.....	p. 63
21. <i>Dibujo de bailaora</i> , mujer y guitarra publicado en <i>Arte Joven</i> , marzo 1901.....	p.71

22. Artículo “La psicología de la guitarra”, en *Arte Joven*, 1901.....p. 72-73
23. *Mendigos junto al mar*, óleo sobre tela, 1903.....p. 81
24. *El guitarrista*, Paul Gauguin, óleo sobre tela, 90 x 72 cm, 1902.....p. 83
25. Fotografía realizada por Picasso, Horta de Ebro, verano 1909.....p. 83
(también p.145)
26. *Figura, cabeza y guitarra*, pluma y lápiz, 31,5 x 22,1cm,1902/1903.....p. 84
27. *El viejo guitarrista*, óleo sobre tabla, 122 x 82,6 cm, 1903.....p. 86
28. *Guitarrista*, de Joaquín Sunyer Miró, ilustración, 1897.....p. 87
29. *Guitarrista tocando*, evocación de Horta, dibujo, 1903.....p. 88
30. *Jota*, acuarela, 13,2 x 20,9 cm, 1903.....p. 88
31. *Retrato de Suzanne Bloch*, óleo sobre tela, 1904.....p. 91
32. *Hoja de estudios, formas y caricaturas de músicos tocando*, dibujos, 1904.....p. 92
33. Fotografía de Frédé con su guitarra en “Lapin Agile”..... p. 94
34. Dibujo de Frédé con su guitarra.....p. 95
35. *Au Lapin Agile*, óleo sobre tela, 99 x 100,3 cm, 1904/1905.....p. 95
36. *El violinista (la familia del mono)*, dibujo, 1905.....p. 97

**ASPECTOS DE LA PRESENCIA DE LA MÚSICA ANTES DEL CUBISMO
EN LA VIDA Y OBRA DE GEORGES BRAQUE.**

37. *El puerto de Le Havre*, óleo sobre tela, 1903.....p. 105
38. *El puerto de L’Estaque*, óleo sobre tela, 37 x 46 cm, 1906.....p. 107
39. *Carretera en L’Estaque*, óleo sobre tela, 59 x 72 cm, 1907.....p. 108
40. *Terraza del Hotel Mistral*, L’Estaque-París, 80 x 61 cm, otoño 1907.....p. 109
41. *Carretera de L’Estaque*, óleo sobre tela, 60.30 x 50.2 cm, 1908.....p.111

EL CUBISMO TEMPRANO.

ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL.

42. Picasso, *Tres Mujeres*, óleo sobre tela, 200 x 178 cm, primavera 1908.....p.131
43. Braque, *Gran desnudo*, óleo sobre tela, 140 x 100 cm, finales 1907.....p.134
44. Braque, *Casas en L’Estaque*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1908.....p.135
45. Braque, *Instrumentos musicales*, óleo sobre tela, 50 x 61 cm, 1908.....p. 139
46. Braque, *El metrónomo*, óleo sobre tela, 41 x 33 cm, L’Estaque 1908.....p. 140

47. Evaristo Baschenis, *Naturaleza muerta con instrumentos*.....p. 141
 48. Picasso, *Fruteros, frutas y copa*, óleo sobre tela, 92 x 73 cm, finales 1908....p. 143
 49. Braque, *Mandolina y frutero*, óleo sobre tela, 38 x 46 cm, 1909.....p. 144
 50. Braque, *Guitarra y frutero*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1909.....p. 145
 51. Picasso, *Mujer con mandolina*, óleo sobre tela, 92 x 73 cm, 1909.....p. 146
 52. Picasso, *Mujer con mandolina*, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, 1909.....p. 147
 53. Fotografía de un joven con una guitarra, Horta de Ebro, 1909.....p. 148
 (también p. 83)

**ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL
 EN LAS OBRAS PICTÓRICAS DEL CUBISMO TEMPRANO.**

BRAQUE

54. *El metrónomo*, óleo sobre tela, 41 x 33 cm, L'Estaque 1908.....p. 151
 55. *Instrumentos musicales*, óleo sobre tela, 50 x 61 cm, 1908.....p. 153
 56. *Mandolina y frutero*, óleo sobre tela, 38 x 46 cm, 1909.....p. 156
 57. *Guitarra y frutero*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1909.....p. 157

PICASSO

58. *Mujer con mandolina*, óleo sobre tela, 92 x 73 cm, principios 1909.....p. 158
 59. *Mujer desnuda con una guitarra*, óleo sobre tela, 27 x 18 cm, 1909.....p. 159
 60. Fotografía del estudio con mujer desnuda con una guitarra.....p. 160
 61. *Dos figuras desnudas*, dibujo, 1909.....p. 160
 62. *Mujer con mandolina*, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, primavera 1909.....p. 161
 63. Fotografías de elementos comunes en los instrumentos.....p. 163
 64. Fotografía del estudio de Braque, 1911, Archivo Laurens.....p. 165
 65. Fotografías de bandurrias.....p. 166
 66. Fotografías con Braque vestido con uniforme militar y una mandolina en el estudio de Picasso, 1911, Archivos Laurens.....p. 167
 67. Fotografías de una naturaleza muerta con instrumentos en el estudio de Picasso, 1911, Archivos Laurens.....p. 168
 68. Fotografía del estudio de Picasso con instrumentos en la pared, 1911, Archivos Laurens.....p. 168

69. Fotografías de las palas de los instrumentos en Braque.....p. 169
 70. Fotografías de las palas de los instrumentos en Picasso.....p. 170
 71. Fotografías de las palas de guitarra.....p. 171
 72. Fotografías de una mandolina napolitana.....p. 172
 73. Fotografías de partituras musicales en los cuadros en Braque.....p. 173

EL CUBISMO ANALÍTICO.

ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL.

74. Picasso, *Depósito de agua de Horta de Ebro*, óleo sobre tela, 60 x 50 cm, 1909
p. 176
 75. Fotografía de Horta de Ebro.....p. 177
 76. Braque, *Violín y paleta*, óleo sobre tela, 92 x 43 cm, 1909/1910.....p. 181
 77. Braque, *Piano y mandola*, óleo sobre tela, 92 x 43 cm, 1909/1910.....p. 182
 78. Braque, *Violín y Jarra*, óleo sobre tela, 117 x 73 cm, 1909/1910.....p. 184
 79. Braque, *Mandola*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1909/1910.....p. 184
 (también p. 227)
 80. Braque, *Mandolina y metrónomo*, óleo sobre tela, 81 x 54 cm, 1909/1910....p. 185
 81. Braque, *Mujer con mandolina*, óleo sobre tela, 92 x 73 cm, primav.1910.....p. 186
 (también p. 231)
 82. Picasso, *Muchacha con mandolina (Fanny Tellier)*, óleo sobre tela, 100,3 x 73,6
 cm, primavera 1910.....p. 187
 83. Jean Baptiste Camille Corot, *Muchacha gitana con mandolina*, óleo sobre tela,
 80 x 57 cm, 1874.....p. 188
 84. Braque, *Mujer con mandolina*, óleo sobre tela, 80 x 54 cm, primav.1910.....p. 192
 (también p. 231)
 85. Braque, *Botella y vaso*, óleo sobre tela, 24 x 35 cm, 1910/1911.....p. 193
 86. Picasso, *Mujer con mandolina*, óleo sobre tela, 91,5 x 59 cm, verano 1910...p. 195
 87. Braque, *El Portugués*, óleo sobre tela, 117 x 81 cm, Céret, verano 1911.....p. 200
 88. Braque, *Violín*, óleo sobre tela oval, 73 x 60 cm, 1911.....p. 208

**ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL EN LAS OBRAS PICTÓRICAS
DEL CUBISMO ANALÍTICO DE G. BRAQUE.**

89. *Violín y paleta*, óleo sobre tela, 92 x 43 cm, 1909/1910.....p. 211
90. *Piano y mandola*, óleo sobre tela, 92 x 43 cm, 1909/1910.....p. 215
91. *Violín y jarra*, óleo sobre tela, 117 x 73 cm, París, 1909/1910.....p. 217
92. *Pequeña guitarra cubista*, aguafuerte, 13 x 19,4 cm, 1909/1910.....p. 218
93. *Violín y candelabro*, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, París, 1910.....p. 219
94. *Violín y vaso*, óleo sobre tela oval, 51 x 67 cm, París, 1910.....p. 221
95. *Naturaleza muerta con violín (Violín y partitura)*, óleo sobre tela oval, 54 x 65 cm, 1911.....p. 223
96. *Violín y arco*, óleo sobre tela, 46 x 33 cm, 1911.....p. 224
97. *Naturaleza muerta con flauta*, óleo sobre tela, 33 x 41 cm, 1911.....p. 226
98. *Mandola*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, París, 1909/1910.....p. 227
99. *Mandolina y metrónomo*, óleo sobre tela, 81 x 54 cm, 1909/1910.....p. 227
(también p. 185)
100. *Guitarra*, óleo sobre tela oval, 24 x 35 cm, 1912.....p. 230
101. *Mujer con mandolina*, óleo sobre tela, 92 x 73 cm, primavera 1910.....p. 231
(también p. 186)
102. *Mujer con mandolina*, óleo sobre tela, 80 x 54 cm, primavera 1910.....p. 231
(también p. 192)
103. Picasso, *Mujer con mandolina*, óleo sobre tela oval, 80 x 64 cm, París, primavera 1910.....p. 231
104. *Naturaleza muerta sobre una mesa (El velador)*, óleo sobre tela, 116 x 81 cm, París, 1911.....p. 232
105. *Violín (Composición con violín)*, óleo sobre tela, 130 x 80 cm, 1911.....p. 234
106. *Botella y vaso*, óleo sobre tela oval, 24 x 35 cm, 1910/1911.....p. 235
107. Fotografía de Nautilus Cutaway (Sección áurea).....p. 238
108. *Naturaleza muerta (Botella)*, óleo sobre tela, 55 x 38 cm, 1911.....p. 240
109. *Naturaleza muerta con dado y pipa (Botella y vasos)*, óleo sobre tela oval, final 1911.....p. 241
110. Evolución de las formas de la cabeza o voluta del violín.....p. 242
111. *Clarinete y botella de ron*, óleo sobre tela, 81,5 x 60 cm, 1911.....p. 243
112. *Naturaleza muerta*, tinta, 30 x 20 cm, 1911.....p. 243
113. Fotografía de la cobla de Cortie-Mattes de Céret, 1911.....p. 246

114. <i>El portugués</i> , óleo sobre tela, 117 x 81 cm, verano 1911.....	p. 247
115. <i>Botella y clarinete</i> , óleo sobre tela, 11, 65 x 50 cm, 1910/1911.....	p. 248
116. <i>Clarinete y abanico</i> , óleo sobre tela, 41 x 33 cm, 1911.....	p. 248
117. <i>Mandolina y vaso</i> , óleo sobre tela, 33 x 41 cm, 1911.....	p. 249
118. <i>Personaje con guitarra</i> , aguafuerte y punta seca, 35 x 21,9 cm, fin1911.....	p. 249
119. <i>Personaje e instrumentos de música</i> , tinta, 29 x 19 cm, 1911.....	p. 250
120. <i>Personaje con guitarra</i> , tinta, 50 x 32 cm, final de 1911.....	p. 250
121. <i>Hombre con guitarra</i> , óleo sobre tela, 116 x 80 cm, 1911.....	p. 251
122. <i>Soda</i> , óleo sobre tela redonda, 36 cm, 1911/1912.....	p. 252
123. <i>Hombre con violín</i> , óleo sobre tela oval, 98 x 72 cm, 1911/1912.....	p. 253
124. <i>Naturaleza muerta con arpa y violín</i> , óleo sobre tela, 116 x 81 cm, 1911/1912	p. 254
125. <i>Mesa, violín, partitura y pipa</i> , óleo sobre tela oval, 60 x 73 cm, 1912.....	p. 255
126. Fotografía de Georges Braque tocando el acordeón, 1912.....	p. 256
127. <i>Naturaleza muerta con violín</i> , óleo sobre tela, 46 x 61 cm, 1912.....	p. 257
128. <i>Homenaje a J.S. Bach</i> , óleo y arena sobre tela, 54 x 72 cm, final de 1912.....	p. 258
129. <i>Bodegón con uva</i> , óleo sobre tela, 60 x 73 cm, 1912.....	p. 258
130. <i>Botellas y vasos</i> , óleo sobre tela, 33 x 46 cm, 1912.....	p. 259

ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL EN LAS OBRAS PICTÓRICAS DEL CUBISMO ANALÍTICO DE P. PICASSO.

131. <i>Mujer con mandolina (Fanny Tellier)</i> , óleo sobre tela, 100,3 x 73,6 cm, principio 1910.....	p. 261
132. Fotografía de una mandolina y una cítara en su estudio.....	p. 262
133. Fotografía de Picasso sentado en un sillón de su estudio con un laúd.....	p. 263
134. Fotografía del estudio de Picasso con un laúd apoyado en el sillón.....	p. 264
135. Fotografías de laúd griego.....	p. 266
136. <i>Mujer con mandolina</i> , óleo sobre tela oval, 80 x 64 cm, París, 1910.....	p. 269
137. <i>Mujer con mandolina</i> , óleo sobre tela, 91, 5 x 59 cm, Cadaqués 1910.....	p. 270
138. <i>El guitarrista</i> , óleo sobre tela, 100 x 73 cm, Cadaqués 1910.....	p. 270
139. Fragmentos de instrumentos en los cuadros de Picasso.....	p. 271
140. <i>Pescados e instrumento negro</i> , 27 x 16 cm, París, primavera 1911.....	p. 273
141. Fotografías de arpa africana.....	p. 274

142. Fotografías de kalimbas africanas.....p. 275
143. *Velador, copas, taza y mandolina*, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, 1911.....p. 276
144. *Mandolina y copa de Pernod*, óleo sobre tela, 33 x 46 cm, 1911.....p. 276
145. *Mujer con guitarra junto a un piano*, óleo sobre tela, 57 x 41 cm, 1911.....p. 277
146. *Monje con mandolina*, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, París, 1911.....p. 278
147. *Guitarrista (La mandolinista)*, óleo sobre tela, 65 x 54 cm, primav.1911.....p. 278
148. *Guitarrista (Le Torero)*, óleo sobre tela, 46 x 26 cm, primavera 1911.....p. 279
149. *La violinista*, óleo sobre tela, 92 x 65 cm, París, 1911.....p. 279
150. *Mandolinista sentada*, óleo sobre tela, 38 x 24 cm, primavera 1911.....p. 280
151. *Mujer con guitarra*, 100 x 81 cm, primavera o verano 1911.....p. 281
152. *Mujer sentada*, óleo sobre tela, 41 x 24 cm, primavera 1911.....p. 282
153. *Copa, violín y abanico*, óleo sobre tela oval, 64 x 54 cm, verano 1911.....p. 283
154. *La Botella de ron*, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, verano 1911.....p. 285
155. *El clarinetista*, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, verano 1911.....p. 286
156. *Hombre de bigote con tenora*, tinta, 30, 8 x 19, 7 cm, verano 1911.....p. 287
157. *El poeta*, óleo sobre tela, 130 x 89 cm, verano 1911.....p. 288
158. *El acordeonista*, óleo sobre tela, 130 x 89,5 cm, verano 1911.....p. 289
159. *Acordeonista*, tinta, 29 x 22,6 cm, verano 1911.....p. 290
160. *La mandolinista*, óleo sobre tela, 100 x 65 cm, otoño 1911.....p. 290
161. *El clarinetista (Hombre con clarinete)*, óleo sobre tela, 105 x 69 cm, otoño o invierno 1911.....p. 291
162. *Guitarrista*, tinta, 38,8 x 11,5 cm, 1911.....p. 291
163. *Hombre con guitarra*, óleo sobre tela, 154 x 77,5 cm, otoño 1911.....p. 292
164. *Hombre con mandolina*, óleo sobre tela, 162 x 71 cm, otoño 1911.....p. 292
165. *Hombre con mandolina*, óleo sobre tela oval, 61 x 38 cm, otoño 1911.....p. 293
166. *Ma Jolie, Mujer con guitarra*, óleo sobre tela, 100 x 65 cm, otoño 1911.....p. 293
167. *Guitarra, vaso y pipa*, óleo sobre tela, 53 x 42 cm, invierno 1911/1912.....p. 294
168. *La chuleta*, óleo sobre tela, 16 x 24 cm, principios 1912.....p. 294
169. *El aparador*, óleo sobre tela, 63,5 x 50 cm, invierno 1911/1912.....p. 295
170. *La mesa del arquitecto (Ma Jolie)*, óleo sobre tela, 72,6 x 59,7 cm, primavera 1912.....p. 296
171. *Violín, vasos, pipa y ancla*, óleo sobre tela, 81 x 54 cm, primavera 1912.....p. 297
172. *Conchas sobre un piano*, óleo sobre tela oval, 24 x 41 cm, primavera 1912..p. 298

173. *Vaso de absenta, botella, abanico, pipa e instrumentos musicales sobre piano*, óleo sobre tela, primavera 1912.....p. 299

EL CUBISMO SINTÉTICO.

ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL.

174. Picasso, Primer collage, *Bodegón con silla de rejilla*, mayo 1912.....p. 303
175. Picasso, *Violín Jolie Eva*, óleo sobre tela, 60 x 81cm, verano 1912.....p. 305
(también p. 377)
176. Picasso, *Hombre con guitarra*, gouache y mina de plomo, 31 x 24 cm, principios 1913.....p. 305
(también p. 429)
177. Picasso, *Instrumentos musicales*, óleo sobre tela, 98 x 80 cm, princ.1913.....p. 307
(también p. 436)
178. Picasso, *Violín y partitura*, papeles pegados, 78 x 65 cm, otoño 1912.....p. 308
(también p. 419)
179. Braque, *Aria de Bach*, lápiz, carb., tinta y p. pegado, 62 x 46 cm,1914.....p. 310
(también p. 364)
180. Picasso, *Hombre con violín*, óleo sobre tela, 100 x 73 cm, primavera 1912...p. 311
(también p. 373)
181. Picasso, *Mujer con guitarra*, 130,5 x 90 cm, óleo sobre tela, 1913/1914.....p. 312
(también p. 458)
182. Braque, *Frutero y vaso*, papel pegado, septiembre 1912.....p. 312
183. Picasso, *Guitarra en un velador*, p. pegado y tiza, 61,5 x 39, 5 cm, primavera 1913.....p. 313
(también p. 444)
184. Fotografía de una escultura de papel de Braque, 1914.....p. 315
(también p. 367)
185. Ensamblaje de Picasso en su estudio, *El Guitarrista*, 1913.....p. 316
(también p. 439)
186. Fotografías del estudio de Picasso, final 1912.....p. 317
187. Picasso, *Violín*, p. pegado y carbón, 62 x 47 cm, otoño 1912.....p. 318
(también p. 423)
188. Picasso, *Violín colgado en la pared*, óleo y arena sobre tela, 65 x 46 cm, 1913
.....p. 321

(también p. 434)

189. Partitura de Poème Electronique de Edgar Varèse.....p. 326
190. Picasso, *Violín*, cartón, gouache, carboncillo, yeso y p. pegado sobre cartón
51,3 x 30 x 4 cm, principio 1914.....p. 328
(también p.459)

**ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL EN LAS OBRAS PICTÓRICAS
DEL CUBISMO SINTÉTICO DE G. BRAQUE.**

191. *Velador Stal*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1912.....p. 333
192. *Fiestas*, lápiz, 34 x 22 cm, Sorgues 1912.....p. 334
193. *Etude*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1912/1913.....p. 334
194. *Violín Bach*, p. pegado y carboncillo, 63 x 48 cm, 1912.....p. 336
195. *Naturaleza muerta*, p. pegado y carboncillo, 62,1x 47,8 cm, 1912/1913.....p. 337
196. *La Guitarra*, papel pegado, 70,2 x 60,7 cm, 1912.....p. 338
197. *Vaso y guitarra*, p. pegado y carboncillo, ovalado, 38 x 30 cm, 1912.....p. 339
198. *Flauta, partitura y botella de Rhun (Valse)*, carboncillo, 48 x 63cm, 1912....p. 339
199. *Violín Bach*, p. pegado y carboncillo, 47 x 62 cm, 1912/1913.....p. 340
200. *Violín*, 48 x 62 cm, lápiz, otoño 1912.....p. 340
201. *Bal*, papier collé, 47,5 x 61,6 cm, otoño 1912.....p. 341
202. *Violín*, p. pegado y carboncillo, 48 x 31 cm, 1912/1913.....p. 341
203. *Le Quotidien*, p. pegado, lápiz, carb.y periódico, 72 x 104 cm, 1912/1913....p. 342
204. *Clarinete, Valse*, óleo sobre tela, 92 x 65 cm, 1912/1913.....p. 343
205. *El violín*, óleo sobre tela, 81 x 60 cm, 1912/1913.....p. 344
206. *Violín, Petit Oiseau*, óleo, lápiz, carb. sobre tela, 71 x 51 cm, 1912/1913.....p. 345
207. *Violín*, p.pegado, carb., lápiz, óleo, 35 x 27 cm, 1913.....p. 346
208. *El violín*, óleo y carboncillo, 35 x 24 cm, 1913.....p. 346
209. *Violín y vaso*, p. pegado, óleo y carb., ovalado,116 x 81 cm, 1913.....p. 347
210. *Violín*, p. pegado, lápiz y carb., 62 x 46 cm, 1913.....p. 347
211. *Guitarra Valse*, óleo y carboncillo,71 x 55,2 cm, 1913.....p. 348
212. *Violín y vaso*, óleo, lápiz y carboncillo, 81 x 60 cm, 1913.....p. 348
213. *La mesa del músico (Velador)*, óleo y carboncillo, 65 x 92 cm, 1913.....p. 349
214. *Violín y vaso*, óleo y carboncillo, 65 x 92 cm, 1913/1914.....p. 350
215. *Violín*, p. pegado, óleo y carboncillo, 92 x 65 cm, 1913/1914.....p. 350
216. *Naturaleza muerta con violín*, p. pegado y carb., 62 x 48 cm, 1912/1913.....p. 351

217. *Bodegón con guitarra*, p. pegado, carb. Mina de plomo, 63,5 x 48,3 cm, diciembre 1912.....p. 351
218. *Violín y periódico (Formas musicales)*, óleo, lápiz y carboncillo, 92 x 60 cm, 1912/1913.....p. 352
219. *Violín Valse*, 65 x 92 cm, óleo y carboncillo, 1913.....p. 353
220. *Guitarra, Statue d'epouvante*, p. pegado, carb.gouache, 73 x 100 cm, 1913..p. 353
221. *Vaso, botella y guitarra*, carb., lápiz y p. pegado, 62 x 48 cm, 1913.....p. 354
222. *Guitarra y botella*, óleo, lápiz y p. pegado, 100 x 65 cm, 1913.....p. 354
223. *Botella y vaso*, carb., p. pegado y periódico, 72 x 101 cm, 1913.....p. 355
224. *Guitarra Le petit éclairneur*, p. pegado, lápiz, carboncillo y periódico, 92 x 60 cm, 1913.....p. 355
225. *Violín y clarinete*, óleo sobre tela, 55 x 43 cm, 1913.....p. 356
226. *El clarinete*, óleo, carboncillo, lápiz y p. pegado, 120 x 95 cm, 1913.....p. 357
227. *Guitarra Stal*, óleo, carb. y p. pegado, ovalado, 24 x 35 cm, 1913.....p. 358
228. *Guitarra y periódico Stal*, gouache, carb. y lápiz, 28 x 42 cm, 1913.....p. 358
229. *El músico*, tinta, 24 x 11 cm, 1913.....p. 359
230. *Guitarra*, papel pegado y carboncillo, 62 x 48 cm, 1913.....p. 359
231. *Guitarra*, óleo sobre tela, ovalado, 31 x 25 cm, 1913.....p. 360
232. *El Velador Le Petit Provençal*, óleo sobre tela, ovalado, 73 x 54 cm, 1913...p. 360
233. *Mujer con guitarra*, óleo y carboncillo, 130 x 74 cm, 1913.....p. 361
234. *El guitarrista*, óleo y arena sobre tela, 130 x 73 cm, 1913/1914.....p. 362
235. *El velador*, óleo y carboncillo, 91 x 71 cm,1913.....p. 363
236. *Duo pour flûte*, óleo sobre tela, 46 x 55 cm, 1913/1914.....p. 363
237. *Mandolina Concert*, óleo sobre tela, 65 x 81 cm, 1913/1914.....p. 364
238. *Aria de Bach*, carb., tinta, lápiz y p. pegado, 62 x 46 cm, 1913.....p. 364
239. *Violín*, p. pegado, carb., lápiz y periódico, 72 x 51 cm, 1913/1914.....p. 365
240. *Botella y vaso (Violon),(Vaso, garrafa y periódico)* p. pegado, lápiz, carboncillo y periódico, 63 x 29 cm, 1914.....p. 365
241. *Botella y guitarra (Bodegón con botella),(Botella)*, papel pegado, lápiz y gouache, 63 x 47 cm, 1914.....p. 366
242. *La mandolina*, p. pegado, lápiz, acuarela, periódico y cartón, 48 x 32 cm, 1914.....p. 366
243. *Fotografía de una escultura de papel de Braque*, febrero 1914.....p. 367
244. *Botella y clarinete*, p. pegado, lápiz y carboncillo, 52 x 75 cm, 1914.....p. 367

245. *El violín*, óleo y arena, 92 x 60 cm, 1914.....p. 368
246. *El violín (Melodie)*, óleo sobre tela, 55 x 38 cm, primavera 1914.....p. 368
247. *Bodegón con pipa (Botella d'Eau de Vie)*, óleo, arena y carboncillo, principios 1914.....p. 369
248. *Naturaleza muerta 2º Etude*, óleo y carboncillo, 73 x 54 cm, 1914.....p. 369

**ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL EN LAS OBRAS PICTÓRICAS
DEL CUBISMO SINTÉTICO DE P. PICASSO.**

249. *Guitarra de chapa*, escultura de hierro y alambre, primavera 1912.....p. 371
250. *Hombre con violín*, óleo sobre tela, 100 x 73 cm, primavera 1912.....p. 373
251. *Violín*, óleo sobre tela oval, 10 x 81 cm, primavera 1912.....p. 375
252. *Guitarra*, óleo sobre tela oval, 64 x 90 cm, primavera 1912.....p. 376
253. *Naturaleza muerta con violín*, lápiz, primavera 1912.....p. 376
254. *Violín*, óleo sobre tela, 53 x 73 cm, primavera 1912.....p. 376
255. *Violín Jolie Eva*, óleo sobre tela, 60 x 81 cm, verano 1912.....p. 377
256. Fotografías de Harry Fragson.....p. 378
257. Fotografía fragmento melodía de Dernière Chanson.....p. 379
258. Fotografía de Harry Fragson.....p. 384
259. *Violín y botella de Bass*, óleo sobre tela, 54,5 x 45 cm, verano 1912.....p. 385
260. *Violín y racimo*, óleo sobre tela, 50,8 x 61 cm, verano 1912.....p. 386
261. *Violín*, óleo sobre tela oval, 55 x 46 cm, verano 1912.....p. 386
262. *Botella de Bass, guitarra y naipe*, óleo sobre tela, 108 x 65,5 cm, 1912/14....p. 387
263. *Músico sentado*, pluma y tinta, primavera 1912.....p. 387
264. *Guitarrista*, pluma y tinta, 21,2 x 13,4 cm, primavera 1912.....p. 388
265. *Guitarrista quinto estado*, punta seca, 19,8 x 14,1 cm, primavera 1912.....p. 388
266. *Músico sentado*, carboncillo, 48,5 x 31,5 cm, primavera 1912.....p. 388
267. *Hombre con mandolina*, pluma, tinta y lápiz, 30,9 x 19,7 cm, verano 1912..p. 388
268. *Músico sentado con una partitura*, pluma, tinta y lápiz, 34,2 x 25,5 cm, primavera 1912.....p. 389
269. *Músico sentado con una partitura*, pluma, tinta y lápiz, 34,3 x 22,1 cm, primavera 1912.....p. 389
270. *Marinero tocando el acordeón*, pluma y tinta, 21,2 x 13,1 cm, primavera 1912.....p. 389

271. <i>Hombre con violín (1)</i> , tinta, 13 x 8,5 cm, 1912.....	p. 390
272. <i>Hombre con violín (2)</i> , tinta, 13 x 8,5 cm, 1912.....	p. 390
273. <i>Guitarrista con partitura musical (1)</i> , tinta, 13 x 8,5 cm, 1912.....	p. 390
274. <i>Guitarrista con partitura musical (2)</i> , tinta, 13 x 8,5 cm, 1912.....	p. 390
275. <i>Hombre con mandolina</i> , tinta, 13 x 8,5 cm, 1912.....	p. 390
276. <i>Mujer con guitarra</i> , tinta, 13 x 8, 5 cm, 1912.....	p. 390
277. <i>Deodat de Séverac al piano</i> , pluma, tinta y lápiz, 34,5 x 22,3 cm, primavera 1912.....	p. 391
278. Fotografía de Deodat de Séverac.....	p. 391
279. <i>Violín</i> , carboncillo, 57,8 x 45,7 cm, primavera 1912.....	p. 393
280. <i>Guitarra J'aime Eva</i> , óleo sobre tela, 35 x 27 cm, verano 1912.....	p. 393
281. <i>Guitarra, botella de Pernod y copa</i> , óleo sobre pared encalada, 104 x 89 cm, verano 1912.....	p. 394
282. <i>Guitarra y vasos</i> , óleo sobre tela oval, 38 x 60, 5 cm, verano 1912.....	p. 395
283. <i>Guitarra</i> , óleo sobre tela, 64 x 50 cm, otoño 1912.....	p. 395
284. <i>Guitarra</i> , óleo sobre tela oval, 72,5 x 60 cm, verano 1912.....	p. 395
285. <i>Guitarra</i> , óleo sobre tela, 54 x 43 cm, verano 1912.....	p. 396
286. <i>Guitarra</i> , óleo, tinta y lápiz, 34,3 x 22,1 cm, 1912.....	p. 396
287. <i>Guitarra</i> , pluma y tinta, 34,1 x 22 cm, verano 1912.....	p. 396
288. <i>Guitarra</i> , pluma y tinta, 34,2 x 22,2 cm, verano 1912.....	p. 396
289. <i>Guitarra sobre una mesa</i> , tinta, 13 x 8,5 cm, 1912.....	p. 397
290. <i>Violín</i> , tinta, 13 x 8,5 cm, 1912.....	p. 397
291. <i>Guitarra</i> , tinta, 13 x 8,5 cm, 1912.....	p. 397
292. <i>Violín</i> , tinta, 13 x 8,5 cm, 1912.....	p. 397
293. <i>Guitarra, copa y botella de Vieux Marc</i> , óleo sobre papel, 43 x 33 cm, verano 1912.....	p. 398
294. <i>Hombre con guitarra</i> , óleo sobre tela, 131,8 x 89 cm, primavera 1913.....	p. 400
295. <i>Guitarrista</i> , tinta, 39,5 x 19,5 cm, verano 1912.....	p. 400
296. <i>Mujer con guitarra</i> , tinta, verano 1912.....	p. 400
297. <i>Violinista con bigote</i> , pluma, tinta y lápiz, 30,7 x 19,5 cm, verano 1912.....	p. 401
298. <i>El violinista</i> , pluma, tinta y óleo, 30,7 x 19,5 cm, verano 1912.....	p. 402
299. <i>Violinista</i> , pluma y tinta, 34,2 x 22,6 cm, otoño 1912.....	p. 406
300. <i>Guitarra y clarinete</i> , pluma y tinta, 12,5 x 11,6 cm, otoño 1912.....	p. 406
301. <i>Violín y clarinete</i> , pluma y tinta, 11,7 x 12,5 cm, otoño 1912.....	p. 406

302. *El aficionado*, óleo sobre tela, 135 x 82 cm, otoño 1912.....p. 407
303. Fotografía de la casa “Les Clochettes” de Picasso en Sorgues.....p. 407
304. *Figura sosteniendo una mandolina*, pluma y tinta, 21,3 x 13,4 cm, ot 1912...p. 408
305. *Mujer sentada sosteniendo una guitarra*, mina de plomo y tinta, 61 x 47 cm, otoño 1912.....p. 408
306. *Guitarrista*, tinta y lápiz negro, 64,4 x 49 cm, otoño 1912.....p. 408
307. *Naturaleza muerta con guitarra*, pluma y tinta, 13,3 x 21, 3 cm, otoño 1912p. 409
308. *Naturaleza muerta con periódico y guitarra*, tinta, 19,6 x 31 cm, otoño 1912p. 409
309. *Naturaleza muerta sobre un velador*, pluma y tinta, 27,1 x 21,3 cm, 1912.....p. 409
310. *Violín*, óleo sobre tela oval, 100 x 73 cm, otoño 1912.....p. 410
311. *Diva*, óleo sobre tela oval, 27 x 16 cm, otoño 1912.....p. 411
312. *Guitarra*, acuarela, 34 x 22 cm, otoño 1912.....p. 412
313. *Mandolina y copa*, tinta y lápiz, 1912.....p. 412
314. *Guitarra en una mesa*, óleo sobre cartón, 24 x 31 cm, otoño 1912.....p. 412
315. *Guitarra en una mesa*, p. pegado y carbón, 46 x 61 cm, otoño 1912.....p. 413
316. *Guitarra en una mesa*, óleo, arena y carb., 51 x 61,5 cm, otoño 1912.....p. 413
317. *Botella, guitarra y pipa*, óleo sobre tela, 60 x 73 cm, otoño 1912.....p. 413
318. *Botella de Bass y guitarra*, pastel y lápiz, 47 x 62 cm, otoño 1912.....p. 414
319. *Botella de Bass y guitarra*, pastel, invierno 1912/1913.....p. 414
320. *Guitarra*, lápiz, 47 x 61,9 cm, otoño 1912.....p. 414
321. *Violín y botella*, lápiz, 50 x 64,5 cm, invierno 1912/1913.....p. 415
322. *Violín*, óleo, arena y carbón, 55 x 43 cm, otoño 1912.....p. 415
323. *Violín y diario*, óleo y arena, 65,6 x 51 cm, otoño 1912.....p. 415
324. *Violín*, papier collé, 65 x 50 cm, otoño 1912.....p. 416
325. *Violín, partitura y diario*, óleo y arena, 35 x 27 cm, otoño 1912.....p. 416
326. *Guitarra y partitura*, p. pegado, pastel y carbón, 58 x 63 cm, otoño 1912.....p. 418
327. *Guitarra, partitura y vaso*, p. pegado, gouache y carboncillo, 48 x 36,5 cm, otoño 1912.....p. 418
328. *Violín y partitura*, papier collé, 78 x 65 cm, otoño 1912.....p. 419
329. *Guitarra y partitura*, papier collé, otoño 1912.....p. 419
330. Cuadro de la ópera de París con Désiré Dihau, del pintor Degas.....p. 420
331. Retrato de Désiré Dihau del pintor H. Toulouse-Lautrec.....p. 421

332. *Violín y partitura* papier collé, 78 x 63 cm, otoño 1912.....p. 422
333. *Partitura y guitarra*, papier collé, 42,5 x 48 cm, otoño 1912.....p. 422
334. *Violín*, p. pegado, gouache y carbón, 62,5 x 46,5 cm, otoño 1912.....p. 423
335. *Violín*, p. pegado y carbón, 62 x 47 cm, otoño 1912.....p. 423
336. *Violín*, carboncillo, 21 x 29,7 cm, 1912.....p. 423
337. *Violín*, p. pegado, acuarela y carb., 62,5 x 48 cm, diciembre 1912.....p. 424
338. *Composición con violín*, mina de plomo, gouache, carboncillo y p. pegado, 61,1 x 46,5 cm, diciembre 1912.....p. 424
339. *Diario y violín*, p. pegado y lápiz, 47 x 27,3 cm, otoño 1912.....p. 424
340. *Copa, violín y diario*, p. pegado y carbón, 49,5 x 44,5 cm, invierno 1912.....p. 425
341. *Botella, vaso y violín Journal*, p. pegado y carbón, 47 x 62,5 cm, 1912.....p. 425
342. *Vaso y violín*, p. pegado y carbón, 48 x 63,5 cm, otoño 1912.....p. 425
343. *Naturaleza muerta, violín y frutero*, p. pegado, carbón y gouache, 65 x 49,5 cm, invierno 1912.....p. 426
344. *Violín*, p. pegado y carboncillo, 31,5 x 24 cm, invierno 1912.....p. 426
345. *Botellón y violín sobre una mesa*, p. pegado y carbón, 63 x 48 cm, inv.1912.p. 426
346. *Hombre con violín*, p. pegado y carbón, 123,5 x 46 cm, invierno 1912.....p. 427
347. *Botella y guitarra sobre una mesa*, p. pegado, tinta y carbón, 61 x 46 cm, invierno 1912.....p. 427
348. *Guitarra*, construcción con papeles, 33 x 18 x 9,5 cm, diciembre 1912.....p. 428
349. *Guitarra*, construcción en papel y cartón, 22,8 x 14,5 x 7 cm, otoño 1912....p. 428
350. *Hombre con sombrero y una guitarra*, gouache y mina de plomo, 23,5 x 20 cm, principios 1913.....p. 428
351. *Hombre con sombrero y una guitarra*, óleo y lápiz, 32 x 16 cm, pr.1913.....p. 428
352. *Hombre con sombrero y una guitarra*, acuarela y lápiz, 31 x 25 cm, principios 1913.....p. 429
353. *Hombre con guitarra*, gouache y mina de plomo, 31 x 24 cm, principios 1913.....p. 429
354. *Mujer con guitarra*, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, 1913.....p. 429
355. *Guitarrista*, lápiz, 27,8 x 21,5 cm, 1912/1913.....p. 430
356. *Lámpara de gas y guitarra*, gouache y carbón, 62,5 x 46,5 cm, principios 1913.....p. 430
357. *Guitarra, lámpara de gas y frasco*, óleo, arena y carbón, 68,5 x 53,5 cm, principios 1913.....p. 430

358. *Guitarra*, p. pegado y lápiz, principios 1913.....p. 430
359. *Violín, botella y copa*, p. pegado y óleo, 65 x 50 cm, principios 1913.....p. 431
360. *Copa, botella y guitarra*, óleo, p. pegado, yeso y mina de plomo, 65,4 x 53,6 cm, principios 1913.....p. 431
361. *Guitarra y frutero sobre un velador*, lápiz, 17,3 x 10,8 cm, 1913.....p. 432
362. *Violín, botella y cartas sobre una mesa redonda*, lápiz, 17,5 x 10,9 cm, 1913.....p. 432
363. *Violín*, lápiz, principios 1913.....p. 432
364. *Violín*, lápiz, 27,5 x 21,5 cm, 1912/1913.....p. 432
365. *Violín, botella y copa*, óleo sobre tela, 81 x 54 cm, principios 1913.....p. 433
366. *Violín y copas sobre una mesa*, óleo sobre tela, 65 x 54 cm, princ.1913.....p. 434
367. *Violín colgado en la pared*, óleo y arena, 65 x 46 cm, principios 1913.....p. 434
368. *Violín y guitarra*, óleo, tela, carbón y yeso, 90 x 64 cm, oval, princ.1913.....p. 435
369. *Violín y clarinete*, óleo sobre tela, 55 x 33 cm, 1913.....p. 435
370. *Instrumentos musicales*, óleo sobre tela oval, 98 x 80 cm, principios 1913....p. 436
371. *Mujer con guitarra*, pluma y tinta, 30,9 x 19,5 cm, 1912/1913.....p. 436
372. *Mujer tocando una guitarra*, pluma, tinta y lápiz, 27,6 x 14,2 cm, 1912/1913.....p. 437
373. *Estudios de guitarrista y guitarra*, pluma y tinta, 21,2 x 13,3 cm, 1912/13....p. 437
374. *Estudios de guitarrista y guitarra*, pluma y tinta, 21,2 x 13,2 cm, 1912/13....p. 437
375. *Guitarrista*, idea para una construcción, pluma, tinta y carbonillo, 31,1 x 19,8 cm, 1912/1913.....p. 438
376. *Guitarrista*, idea para una construcción, pluma y tinta, 40,6 x 20 cm, 1912/1913.....p. 438
377. *Guitarrista*, idea para una construcción, lápiz, 30,9 x 19,5 cm, 1912/1913....p. 438
378. *Guitarrista*, idea para una construcción, pluma y tinta, 16,8 x 12,1 cm, 1912/1913.....p. 438
379. Fotografía de ensamblaje realizado en el estudio de Picasso, pr. 1913.....p. 439
380. *Guitarrista con partitura*, construcción de papel, 22 x 10,5 cm, primv.1913.p. 439
381. *Guitarrista en un sillón*, p. pegado y lápiz, primavera 1913.....p. 440
382. *Cabeza*, lápiz, 13,5 x 8,5 cm, 1913.....p. 440
383. *Estudios cuatro cabezas proyecto para una escultura*, pluma y tinta, 35,5 x 22,5 cm, 1913.....p. 440
384. *Tres cabezas*, tinta, 35,8 x 23,3 cm, primavera 1913.....p. 440

385. *Cabeza de hombre*, p. pegado y lápiz, 62,5 x 47 cm, primavera 1913.....p. 441
386. *Cabeza de hombre*, p. pegado, tinta, lápiz y acuarela, 43 x 29 cm, primavera 1913.....p. 441
387. *Orquesta*, pluma y tinta, 10,7 x 13,7 cm, 1912/1914.....p. 442
388. *Guitarra*, óleo sobre tela pegada, 87 x 47,5 cm, primavera 1913.....p. 442
389. *Guitarra*, p. pegado, pintado, periódico, carboncillo y lápiz, 44 x 32,7 cm, primavera 1913.....p. 443
390. *Guitarra sobre una mesa*, lápiz y papeles recortados, primavera 1913.....p. 443
391. *Estudio de guitarra y botella de Bass*, acuarela, lápiz y periódicos, mayo 1913p. 443
392. *Guitarra en un velador*, p. pegado y tiza, 61,5 x 39,5 cm, primavera 1913....p. 444
393. *Guitarra y taza de café*, p. pegado, gouache y carbón, 64 x 37 cm, primavera 1913.....p. 444
394. *Guitarra, vaso y botella de Vieux Marc*, p. pegado, pintado, carboncillo y tiza, 47,2 x 61,8 cm, primavera 1913.....p. 444
395. *Figaro*, p. pegado y pluma, 46,5 x 62,5 cm, 1913.....p. 445
396. *Guitarra*, p. pegado, carbón, tiza y tinta, 63,5 x 48 cm, primavera 1913.....p. 445
397. *París*, óleo sobre tela, 67 x 45 cm, primavera 1913.....p. 445
398. *Estudios de guitarras*, tinta, pluma y lápiz, 35,7 x 22,8 cm, 1912/1913.....p. 446
399. *Hoja de estudios guitarras*, tinta, 35 x 23 cm, primavera 1913.....p. 446
400. *Guitarrista*, pluma, tinta y lápiz, 27,7 x 21,5 cm, 1912/1913.....p. 446
401. *Hombre con guitarra*, óleo sobre tela, 130,2 x 88,9 cm, primavera 1913.....p. 446
402. *Guitarrista*, mina de plomo, 42,5 x 28,5 cm, primavera 1913.....p. 447
403. *Guitarrista con sombrero*, carb., pluma, tinta y lápiz, 42,9 x 28,5 cm, verano 1913.....p. 447
404. *Guitarrista con sombrero*, pluma y tinta, 35,5 x 23 cm, primavera 1913.....p. 447
405. *Guitarrista*, pluma, tinta y lápiz, 26,2 x 24,7 cm, 1913.....p. 447
406. *Botella, diario e instrumentos musicales*, óleo sobre tela, 55,3 x 66,3 cm, invierno 1913.....p. 448
407. *Botella, clarinete, violín, diario y copa*, óleo sobre tela, 55 x 46 cm, invierno 1913.....p. 449
408. *Diario, botella de Bass y guitarra*, p. pegado y lápiz, finales 1913.....p. 449
409. *Botella de Bass, clarinete, guitarra, violín, diario y naipe*, óleo sobre tela, 81x75 cm, invierno 1913/1914.....p. 450

410. *Instrumentos musicales y frutero sobre un velador*, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, otoño 1913.....p. 450
411. *Ma Jolie, violín y clarinete*, p. pegado y lápiz, 20 x 14 cm, finales 1913.....p. 451
412. *Guitarra y violín*, óleo sobre tabla, 16 x 11,5 cm, finales 1913.....p. 451
413. *Construcción con violín*, cartón, cuerdas y papel, otoño 1913.....p. 451
414. *Violín, construcción*, 58,5 x 21 x 7,5 cm, 1913.....p. 452
415. *Guitarra y botella de Bass*, cuadro relieve, 89,5 x 80 x 14 cm, otoño 1913...p. 452
416. *Guitarra y botella de Bass*, fotografía de construcción, 11,2 x 10,4 cm, otoño 1913.....p. 452
417. *Estudio de guitarra y botella de Bass*, lápiz, 10,9 x 17,4 cm, 1913.....p. 453
418. *Estudio de guitarra y botella de Bass*, lápiz, 1913.....p. 453
419. *Estudio de guitarra y botella de Bass*, lápiz, 17,4 x 10,8 cm, 1913.....p. 453
420. *Estudio de guitarra y botella de Bass*, lápiz, 27,6 x 21,5 cm, 1913.....p. 453
421. *Estudio de guitarra y botella de Bass*, lápiz, 11 x 17,5 cm, 1913.....p. 453
422. *Estudio de guitarra y botella de Bass*, tinta y lápiz, 27,5 x 21,4 cm, 1913.....p. 454
423. *Estudio de guitarra y botella*, pluma, tinta y lápiz, 10,9 x 17,4 cm, 1913.....p. 454
424. *Mandolina y clarinete*, construcción de madera de pino, 58 x 36 x 23 cm, otoño 1913.....p. 454
425. *Tres estudios y una botella sobre una mesa*, idea para una construcción, lápiz.... 32 x 6,7 cm, 1913.....p. 454
426. *Botella y guitarra*, construcción en madera, 1913.....p. 455
427. *Botella y mandolina*, dibujo, 1913/1914.....p. 455
428. *Guitarra y botella de armagnac*, idea para una construcción, lápiz..... 21,5 x 15,6 cm, 1913.....p. 455
429. *Guitarra sobre una mesa ovalada*, idea para una construcción, pluma,tinta y lápiz, 26,9 x 17,9 cm, 1913.....p. 456
430. *Guitarra, botella y vaso sobre una mesa redonda*, idea para una construcción, tinta y lápiz, 27,5 x 21,5 cm, 1913.....p. 456
431. *Violín*, lápiz, 25,6 x 16,7 cm, 1913.....p. 456
432. *Guitarra, botella de Bols y cartas*, idea para una construcción, lápiz..... 17,4 x 10,9 cm, 1913.....p. 456
433. *Maqueta de guitarra*, cartón, papel y cuerdas, 65,1 x 33 x 19 cm, octubre 1912.....p. 457

434. *Guitarra y botella*, construcción de cartón y papel, 102 x 80 cm, otoño 1913.....
.....p. 457
435. *Guitarra sobre una mesa*, óleo y arena sobre tela, 116 x 81 cm, finales 1913.....
.....p. 458
436. *Mujer con guitarra*, óleo, arena y carbón, 115,5 x 47,5 cm, invierno 1913/1914....
.....p. 458
437. *Mujer con guitarra*, óleo sobre tela, 130,5 x 90 cm, principios 1914.....p. 458
438. *Mujer con guitarra*, lápiz, 1913.....p. 459
439. *Mujer con guitarra*, mina de plomo, 63 x 47 cm, invierno 1913/1914.....p. 459
440. *Violín*, cuadro relieve, cartón, p. pegado, gouache, carboncillo y yeso.....
51,5 x 30 x 4 cm, 1913/1914.....p. 459
441. *Copa y naipe*, papel pegado y carbón, primavera 1914.....p. 460
442. *As de trébol y vaso*, elemento de guitarra, 1914.....p. 460
443. *Botella, copa y diario*, gouache y carbón, oval, 44 x 57 cm, primav. 1914....p. 460
444. *Pera cortada y botella de Bass*, p. pegado, acuarela y lápiz, 25 x 20 cm, abril
1914.....p. 461
445. *Pera cortada y botella de Bass*, acuarela y mina de plomo, 29,7 x 20 cm,
primavera 1914.....p. 461
446. *Pera cortada, racimo de uvas y pipa*, óleo y serrín, 21 x 30 cm, primavera 1914....
.....p. 461
447. *Pipa y partitura*, p. pegado, óleo y carboncillo, 51,4 x 66,6 cm, principios 1914
.....p. 462
448. *Pipa, copa, revista, guitarra y botella de Vieux Marc (Lacerba)*, p. pegado, óleo y
tiza, 72 x 58,5 cm, primavera 1914.....p. 462
449. *Guitarra, copa, botella de Bass y diario*, óleo y carbón, primavera 1914.....p. 463
450. *Diario, copa, botella de Bass y guitarra*, gouache y carbón, 26 x 24 cm,
primavera 1914.....p. 463
451. *Naturaleza muerta con botella de Bass*, acuarela, carbón y lápiz, 61 x 48 cm,
primavera 1914.....p. 463
452. *Naturaleza muerta con botella de Bass (Botella de Bass, copa, violín y pipa)*....
acuarela y lápiz, 65 x 50,5 cm, primavera 1914.....p. 464
453. *Pipa, violín y botella de Bass*, óleo sobre tela, 55,2 x 46 cm, primavera 1914.....
.....p. 464
454. *Violín, partitura y botella*, óleo sobre tela, 42 x 27 cm, primavera 1914.....p. 465

455. *Guitarra, botella de Bass, racimo de uvas, pipa y copa*, óleo, arena y serrín.....
51,5 x 67,5 cm, verano 1914.....p. 465
456. *Guitarra, partitura y pipa Ma Jolie*, óleo sobre tela, 44,5 x 41 cm, verano 1914.....
.....p. 466
457. *Le siège de Jerusalem*, aguafuerte y punta seca, 15,5 x 11,4 cm, inv.1913.....p. 466
458. *Guitarra, calavera y periódico*, óleo sobre tela, 43,5 x 61 cm, invierno.....
1913/1914.....p. 466
459. *El velador Jou*, óleo sobre tela, 130 x 89 cm, verano 1914.....p. 467
460. *Guitarra, naipe, botella de Bass y copas*, óleo sobre tela, 46 x 55 cm.....
verano 1914.....p. 467
461. *Copa, botella y guitarra*, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, principios 1914.....p. 468
462. *Pipa, copa, naipe, botella de Bass, guitarra y dado (Ma Jolie)*, óleo sobre tela.....
45 x 40 cm, verano 1914.....p. 468
463. *Hombre con sombrero tocando la guitarra*, acuarela y mina de plomo.....
49,7 x 38 cm, verano 1914.....p. 469
464. *Hombre enmascarado tocando la guitarra*, lápiz, 1914.....p. 470
465. *Dos estudios de guitarristas*, carboncillo, 47,5 x 63,5 cm, verano 1914.....p. 470
466. *Mujer y guitarrista*, lápiz, 19,9 x 29,8 cm, verano 1914.....p. 470
467. *Arlequín tocando la guitarra*, óleo sobre tela, 97 x 76 cm, 1914/1918.....p. 471
468. *Estudios de guitarra y mesa*, lápiz y tinta, 22,2 x 17,2 cm, 1914/1915.....p. 471
469. *Guitarra*, lápiz, 63 x 47,7 cm, 1914/1915.....p. 471
470. *El taller del artista*, lápiz, 25,2 x 24,7 cm, 1914/1917.....p. 471

**19. ANÁLISIS ARMÓNICO Y AUDICIÓN
REALIZADA EN LA DEFENSA DE LA TESIS,
DE UNA SERIE DE LIENZOS DE P. PICASSO, DE OTOÑO DE 1912.**

En otoño de 1912, P. Picasso elabora esta serie de cuadros:

- *Guitarra y partitura (Vals)*, París, papeles pegados, pastel y carbón, 58 x 63 cm, página 418 de la tesis doctoral;
- *Guitarra, partitura y vaso*, papeles pegados, gouache y carboncillo sobre papel, 48 x 36,5 cm, p. 418;
- *Violín y partitura*, París, papeles pegados sobre cartón, 78 x 65 cm, p. 419;
- *Guitarra y partitura*, París, p. 419;
- *Violín y partitura*, París, papeles pegados sobre la tapa de una caja de cartón, 78 x 63 cm, p. 422 y
- *Partitura y guitarra*, París, papeles pegados y sujetos con alfileres sobre cartón, 42,5 x 48 cm, p. 422, donde hayamos insertadas *fragmentos o páginas enteras de partituras musicales*. Son partituras musicales auténticas, composiciones musicales editadas. Estos cuadros se suelen analizar como *papiers collés* ya que el violín está representado con fragmentos pegados de papel, pero el lienzo contiene, al mismo nivel, el lenguaje del *collage*.

Al inventar Picasso el *collage*, en la primavera de 1912, introduciendo un objeto real en el cuadro, estableció así una comparación directa entre la consistencia del cuadro y la inmediatez de un objeto. Pero eso sí, no cualquier objeto, sino aquel que tiene relación con su vida cotidiana. Por ello, en esta serie de collages donde introduce *partituras musicales editadas*, desde la misma esencia de la entelequia del cubismo, nos confirma y corrobora que la Música es parte habitual en su “vida”. Al insertar en la superficie plana del lienzo una partitura musical, ésta es siempre referente de una carga emotiva y sensorial. Estas partituras pegadas son un elemento real que supone una evocación personal a su vida y a sus sentimientos, haciéndonos partícipes de ese ingrediente vital. Durante el cubismo, no encontramos ninguna referencia a ningún otro arte que no sea la música.

Picasso va más allá y produce un nuevo juego de lenguajes en el lienzo: Un trozo de papel pegado (la partitura) con la técnica del *papier collé*, posee también una entidad

propia como objeto “real” sustraído del entorno de la artista, técnica del *collage*. Picasso ha realizado el siguiente paso, el más lógico, después de descubrir el *collage* ¿por qué pintar las notas en el cuadro si puedo introducirlas directamente? ¿Por qué no pegar la partitura? Pero además, en estos cuadros, encontramos juntos tanto el soporte de la música: la partitura, como el papel pegado que simboliza el instrumento: el violín.

También, gracias a esta tesis doctoral contemplamos estos cuadros desde una innovadora perspectiva, *la relación entre los dos lenguajes: la música y la pintura*. Y desde ese preciso momento, es necesario interpretarlos desde el enfoque de la *intertextualidad*, cuando una obra o texto (lienzo) nos remite a otra obra o texto (partitura), en este caso aludiendo a estructuras o sistemas musicales, un enfoque no mencionado hasta ahora. Considerando el *lienzo* como un texto, como un conjunto de signos sistemáticamente articulados y relacionados entre ellos, donde hay coherencia de unidad y límites diferenciados. Éste, nos remite a otro texto que posee las mismas características, a la *partitura*. Y esta *intertextualidad* que descubrimos en este juego de *papier collé* y *collage*, además es una *intertextualidad interartística*: ya que el Arte pictórico a través del lienzo como texto, nos remite al Arte de la música a través de la partitura como texto, manifiesta una estrecha relación entre los dos artes.

Pero al estudiar detenidamente estos fragmentos de partituras, nos sorprendemos ante un nivel de lenguaje mucho más profundo y complejo, no descubierto hasta el momento, que nos confirma que Picasso manejaba el lenguaje de la música. Encontramos que el fragmento de papel: *los fragmentos de las partituras*, están cortados en un instante decisivo “musicalmente y armónicamente” hablando. Cuando finaliza una pieza musical o una parte de una pieza musical, desde un análisis armónico los acordes conclusivos de la composición musical son acordes elaborados con notas que pasan de la dominante (quinto grado) de la tonalidad de la pieza a la tónica (primer grado) de la tonalidad, produciendo sonoramente un reposo, aportando la sensación de desenlace, de fin. Pero en los fragmentos musicales de estos cuadros no se produce ese descanso armónico en las partituras, porque el fragmento de partitura lo rompe justo después del compás donde el acorde está en la DOMINANTE, y así desaparece el compás entero cuando va a caer en la TÓNICA, quita el compás decisivo para la quietud sonora y por tanto no existe cadencia conclusiva. ¡No puede ser tanta casualidad

que Picasso corte justo en ese compás!, para que de esta forma se conviertan en cadencias no conclusivas, en cadencias que no descansan armónicamente.

Picasso utiliza dos partituras en esta serie de cuadros mencionados: *Sonnet* compuesta por Marcel Legay, con compás de 6/8 y en la tonalidad de Si b Mayor (con tres bemoles) y *Trilles et Braisers* compuesta por Désiré Dihau, con compás de 3/4 y en la tonalidad de Re Mayor (con dos sostenidos), e incluso juega con fragmentos de las dos piezas, utilizándolas en el mismo cuadro, como ocurre en *Violín y partitura*, París, otoño de 1912, papeles pegados sobre la tapa de una caja de cartón, 78 x 63 cm, p.422.

Del cuadro *Guitarra, partitura y vaso*, papeles pegados, gouache y carboncillo sobre papel, 48 x 36,5 cm, p. 418, Rosalind Krauss analiza que Pierre Daix escribe sobre el recorte de prensa que se encuentra en este cuadro: "El titular se refería sin duda a la guerra de los Balcanes, pero él lo estaba aplicando claramente a la batalla en la pintura". Esto resume la posición establecida por W. Rubin, quien sugiere que la batalla se refiere a una competencia entre Picasso y Braque con respecto al "uso del nuevo medio"(...) Jack Flam concuerda: "Es un collage que combina varios lenguajes pictóricos diferentes, contrastados entre sí: la bataille qui s'est engagée es la guerra entre esos diversos lenguajes"¹. Hasta aquí es lo que los historiadores del Arte pueden llegar a descifrar, a conocer, pero hacía falta un estudio interdisciplinar desde la visión musical para entender más partes esenciales de este jeroglífico.

Además del titular de prensa pegado en el lienzo tenemos el recorte de la partitura: descubrimos que el fragmento musical que pega en el cuadro es un "trémolo", que musicalmente aporta inquietud, desasosiego, una ansiedad que se trasmite con notas musicales, junto a la misma preocupación que se trasmite con el titular de prensa "la bataille s'est engagé" (la batalla se ha iniciado). Dos lenguajes, musical y plástico que nos indican el mismo propósito emotivo: hostilidad o conflicto. El fragmento está en Mi bemol Mayor, con la cadencia en dominante cortada justo en la tensión, y distinguimos que es un fragmento de *Sonnet* por su tonalidad, textura y escritura.

¹ KRAUSS, ROSALIND E: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 89.

En el cuadro *Violín y partitura*, París, otoño de 1912, papeles pegados sobre cartón, 78 x 65 cm, p. 419, encontramos la parte final de *Trilles et Braisers*, la última página entera de la pieza pero a la que le falta al final de la partitura justo el compás del momento de la relajación, del sosiego de la tensión. El trozo de la partitura que quita es la resolución de la cadencia, por tanto son cadencias no conclusivas que no reposan, ni descansan. En el lienzo encontramos la cuarta página de la pieza *Trilles et Braisers* compuesta por Désiré Dihau en 1905, pieza musical de la “chanson française”. Se trata de música más popular, más a la moda de los cabarets o cafés del momento, el tipo de música que le gustaba a Picasso. Como menciona Federico Sopeña², la única música “no popular” que le gustaba a Picasso y que solía tararear, era la melodía principal de *Petrouska* de I. Stawinsky estrenada en París en 1911. En cambio, los referentes musicales de su amigo y compañero Braque son claramente otros, como nos desvelan todas las evocaciones en sus lienzos, utilizando letras estarcidas incorporando nombres de compositores como MOZART o BACH, pilares de la música culta, de violinistas como KUBELICK, con la incorporación de partituras musicales con nombres como SONNATE, DUO, ARIA... Estas letras son signos o claves que nos permiten reconstruir un tema y nos hablan de una realidad con connotaciones musicales.

En el cuadro *Violín y partitura*, París, otoño de 1912, papeles pegados sobre la tapa de una caja de cartón, 78 x 63 cm, p. 422, encontramos un fragmento grande de una partitura que es la primera página de *Sonnet*, el inicio de la pieza. Está en Sol menor (tonalidad relativa de Si bemol Mayor) vemos el “fa#” que es la nota sensible y el “la” natural por estar en Sol menor. En este cuadro Picasso hace un juego musical diferente, va más allá. El corte de la cadencia lo hace al revés que en los demás cuadros, en vez de quitar el compás con la TÓNICA que significa reposo, ha quitado el compás de la tensión, la fuerza y la disonancia de la DOMINANTE; dejando el compás de la TÓNICA que resuelve esa tensión y la convierte en relajación.

Este corte de la cadencia lo realiza en el fragmento grande de *Sonnet*, pero en la parte inferior del lienzo incorpora pegando el fragmento de la DOMINANTE (el que falta en la parte superior del lienzo) con un trozo de *Trilles et Braisers*, tres compases cadenciales que corta en la resolución (no cae en ella), está inconcluso, le falta la

² SOPEÑA, FEDERICO: *Picasso y la Música*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p.44.

TÓNICA que es el fragmento que sí encontramos en el fragmento pegado en la parte superior del lienzo, la partitura de *Sonnet*. El fragmento de *Trilles et Braisers*, está en Si menor (relativa de Re Mayor), y el “fa” es la dominante de la tonalidad. Estamos en “sí” porque tenemos un “la #” que es la nota sensible.

En este cuadro además de realizar este malabarismo musical haciendo la cadencia al revés, poniendo primero la tónica y después la dominante, realiza este acertijo sonoro con otra canción, utilizando dos piezas musicales diferentes. Es otra prueba de que la música no está de ornamento, no es casualidad este empleo de las cadencias, Picasso maneja y manipula los elementos sencillos de este lenguaje musical, ya que las cadencias conclusivas de dominante-tónica no son complicadas, las conocería “fácilmente” de un entorno versado en música, en un nivel sencillo de conocimientos musicales.

Estas conclusiones a las que he llegado tras años de trabajo e investigación en la catalogación y estudio de la “obra musical” de Picasso, se pudieron “escuchar” en la defensa de mi tesis doctoral que confirmó y revalidó sonoramente este análisis musical de los fragmentos de las partituras introducidas en el lienzo. “Escuchando los cuadros” completamos el verdadero designio de la música que Picasso intencionadamente incorporó en sus *papier collés/collages*. En este juego musical hasta ahora secreto, hemos descubierto con estas cadencias inconclusas de sus partituras pegadas, cómo nos daba a entender “sonoramente” la zozobra personal que estaba atravesando, que las cosas estaban en suspensión, que había algo que no estaba resuelto, quizás el distanciamiento que poco a poco aumentaba entre Braque y él, quizás el conflicto entre los lenguajes del *collage* y el *papier collé*, quizás la tensa situación mundial anterior a una guerra... Hemos descubierto un nuevo cosmos, un nuevo ámbito necesario para entender el arte de Picasso, para conocer mejor el grado de complejidad que asume el lienzo, el grado de creación y lenguaje que el pintor nos legó.