



EL CUBISMO Y LOS ORÍGENES DEL ARTE DEL SIGLO XX  
en el Museo Thyssen-Bornemisza

# Qué es y qué quiere el cubismo

VALERIANO BOZAL

# Qué es y qué quiere el cubismo

*por*

VALERIANO BOZAL

## **Preliminares**

Mi intención es contestar a una doble pregunta: qué es el cubismo y cuál la razón por la que surgió, cuáles sus pretensiones. Habitualmente se habla del cubismo solo en términos del lenguaje pictórico. Creo que es adecuado pero no suficiente: no cabe duda de que supone un cambio drástico del lenguaje pictórico tradicional, pero tampoco me cabe duda alguna de que deben existir motivos para semejante transformación, y que tales motivos o razones no son exclusivamente lingüísticos. Tampoco son exclusivamente pictóricos. En un texto sobre su esposa, Virginia Woolf, Leonard Woolf escribe que las novelas de Virginia rompen con el método y la forma tradicionales porque la forma y el método tradicionales no le permitían decir lo que quería. Deseo trasladar esta afirmación de Leonard Woolf al ámbito de la pintura: la forma y el método tradicionales, el lenguaje tradicional, no le permiten a Braque y a Picasso, a Juan Gris, a Delaunay pintar lo que querían.

No son los primeros que se encuentran con esa dificultad. Cabe decir, de un modo general, que las pautas de la figuración tradicional, de corte académico, no les permitían pintar lo que querían a los artistas del siglo XIX. No se lo permitían a los impresionistas, que deseaban aproximarse lo más posible a la verdad retiniana, tampoco a los simbolistas, que concebían las formas como formas significativas, no se lo permitían a Cézanne, que, como él mismo escribió, estaba bloqueado cuando tenía que representar las relaciones entre los objetos, la relación entre las diversas partes de las copas de los árboles, entre una tapia y los arbustos que crecen en su entorno, entre la casa y el prado en el

que está situada, entre una figura humana y el espacio que ocupa. Nada de esto plantea problema alguno en la vida real, estamos en un lugar, como lo están los arbustos junto a la tapia o las ramas del árbol y sus hojas, pero el pintor tiene que *trasladar* todo ello a una superficie plana –lienzo, papel, cartón, tabla– en la que nada está dado, ha de *traducirlo* mediante líneas y colores, masas cromáticas, contornos, etc. Cézanne encontraba serias dificultades para hacerlo y en muchas ocasiones prefirió dejar sus pinturas sin terminar, con zonas sin pintar en las que puede verse el soporte. Sin embargo, cuando las contemplamos, además de verlas inacabadas, tenemos sobre todo la sensación de algo nuevo, más fresca y vivaz, mucho más que las refinadas composiciones académicas –quizá más precisas en la representación de los detalles de los objetos percibidos, pero mucho menos afortunadas en la representación de esa percepción–, más próximas a lo que realmente vemos: no solo el objeto, también nuestra sensación al verlo, esa que he calificado de fresca y vivaz.

No es la única impresión, también la de algo que parece fragmentado y que, a diferencia de lo que sucede con el arte tradicional, ha roto con la unidad que proporciona una representación convencional, quizá sustituida por otra –lo veremos de inmediato– de distinta condición, que respeta la fragmentariedad. No es Cézanne el primero que avanza en esta dirección: si comparamos una pintura académica con una impresionista lo primero que llama nuestra atención es el divisionismo propio de la última frente a la unidad bien terminada de aquella. La paradoja es que aquella, la académica, debe su unidad a un ojo falso, ideal, el de la perspectiva, y el divisionismo de esta, la impresionista,

se basa en un ojo real, en una percepción retiniana real (o que, al menos, pretende ser real).

Valga lo anterior para sugerir ahora un rasgo propio del cubismo posterior, que, acostumbrados a una percepción estereotipada, solemos ignorar (cuando no rechazar): el cubismo, como afirmaron Braque y Picasso, es más realista, nos ofrece una imagen más intensa, más estricta de las cosas. Braque y Picasso valoran visualmente un ojo y una boca, el rictus de la boca, el almendrado del ojo, el pómulos, también la onda del peinado, el óvalo de la cabeza, de la misma manera que valoran visualmente objetos menores, la cabecera del periódico, la etiqueta de una botella, el juego romboidal del vidrio, una copa, el mástil y las cuerdas de una guitarra, el papel de una partitura o el papel pintado de una pared, un naipes, un hule. En la pintura tradicional encontramos todas o muchas de estas cosas, pero incluidas en escenas más o menos narrativas –incluso cuando se trata de naturalezas muertas–, mientras que en los cuadros cubistas todos estos objetos (fragmentos de una narración que no ha tenido lugar) han pasado al primer término de atención, como si fueran los más importantes –y me atrevo a decir que lo son, al menos en nuestra vida cotidiana– y afirman con su presencia esa importancia.

He aquí una primera razón para explicar por qué, tras los cambios habidos en el siglo XIX, se produce esa transformación radical: presentar mejor, con mayor intensidad, la realidad visual (de nuestro entorno). Ahora bien, en el mismo instante en el que hablo de realidad visual hablo de realidad para alguien que la ve, realidad para un sujeto que la percibe visualmente (y no solo visualmente,



fig. 1

Paul Cézanne  
*Retrato de un campesino*, 1905-1906  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

pero la visualidad es lo que aquí nos interesa ahora), y que la percibe de una manera u otra, en su temporalidad y con los cambios que la temporalidad implica, con determinadas sensaciones y emociones, a veces con impedimentos, si no la ve bien, de formas diferentes, en atención a la luz, la densidad del aire, etc.

Los artistas de los primeros años del siglo xx, no solo los cubistas, suelen decir que ellos no desean representar solamente al objeto percibido, también la sensación o la emoción que “acompaña” a esa percepción –y entrecomillo “acompaña” porque en sentido estricto la emoción no acompaña, como si fuera algo ajeno, un aditamento, sino que surge en el curso de la percepción, *en* ella, no *con* ella–, que no tiene por qué ser intensa o dramática, tampoco compleja: puede serlo, pero también sencilla, el reconocimiento gozoso o lúdico de la etiqueta de Anís del Mono, de un papel que se ha convertido en cuerpo de una guitarra, o en su mástil, una copa para el aguardiente, una rejilla de la silla en la que me siento. Si algo es propio del cubismo, es que elude los grandes temas y prescinde de las historias.

No importa ahora la cualidad de la emoción, lo que deseo destacar es que la realidad presentada en el cuadro es realidad visual para alguien, para un sujeto (y en este punto también pueden hacerse algunas reflexiones en las que no voy a entrar: siempre nos encontramos con una “realidad para”). En 1905-1906, en el último momento de su vida, cuando pintaba *bañistas*, Cézanne pintó también *Retrato de un campesino*, que conserva el Museo Thyssen-Bornemisza [fig. 1]. Si aceptáramos aquellos viejos tópicos que ligaban

el alargamiento de las figuras de El Greco a un defecto óptico del artista, tendríamos que decir que el pintor de Aix tampoco veía bien. Nada más lejos de lo que sucedía. Cézanne veía muy bien y buena parte de su correspondencia gira en torno a este tema, el modo de mirar, el modo de ver. Si me dicen que el retrato está inacabado, asintiré, está inacabadamente acabado: la evolución de su obra conducía a este inacabado y el hecho de que en este caso el marchante Ambroise Vollard fuese su primer propietario sugiere que el pintor consideraba tan terminada su pintura como para entregársela a su marchante.

Es cierto que no podemos reconocer la fisonomía del campesino. Quizá fuera el jardinero Vallier, que posó para otros cuadros, quizá otro campesino, pero no importa mucho pues parece evidente que el artista no deseaba hacer un retrato en el sentido tradicional del término, identificar a un individuo. Pero sí hacerlo en otros sentidos que quizá poseían más importancia para él: la seguridad, casi aplomo, con la que el campesino se sienta, con la que apoya su mano izquierda en el bastón, con la que mantiene erguida la cabeza; también la luz del lugar, los efectos de luz sobre el campesino, el lugar que ocupa y el espacio posterior; el dinamismo de la luz natural, su movimiento, sus cambios.

Los efectos de luz dependen de la construcción en planos de pinceladas que valoran los azules, verdes y ocre, la intensidad cromática en la mano derecha y en el conjunto confuso de la izquierda, con la manga, el bastón y quizá un paño que añade más luz. Es la luz de su taller junto a Lauves, al norte de Aix-en-Provence, desde donde podía contemplar y pintar la montaña Saint-Victoire. Es una luz

que conocía perfectamente, sobre la que deseaba llamar nuestra atención a fin de que nos fijásemos en ella más que en la fisonomía del campesino, y en su condición monumental más que en su fisonomía. Una y otra, luz y condición monumental son rasgos visuales que el sujeto –en este caso Cézanne y, gracias a él, nosotros– percibe.

Para lograr que atendamos a estos aspectos ha tenido que romper con algunos tópicos del lenguaje pictórico. Ha colocado al campesino ante una tapia baja, como si estuvieran cada uno, campesino y tapia, en un plano superpuesto y detrás, en otro plano, ha pintado el paisaje de árboles y fragmentos de cielo. El mismo cuerpo del campesino está compuesto por planos cromáticos, con contornos marcados en el tronco y las piernas para hacer reconocible la figura –lo que no sucede con las masas cromáticas planas de la parte baja del murete o con las copas de la arboleda– y distinta del entorno. Es decir, ha valorado el plano que es la pintura y se ha servido de las posibilidades que el plano pictórico ofrece para llamarnos la atención sobre los aspectos mencionados.

A medida que describo los diferentes rasgos del *Retrato* tengo la impresión de que describo la obra de alguien que está empezando a pintar: cómo coloca la figura en el espacio, cómo dispone los planos sucesivos, los planos cromáticos, los contornos, cómo dispone la mano sobre el bastón, el tronco y la cabeza erguidos, etc. Creo que los grandes artistas están empezando a pintar siempre y nos transmiten a nosotros esa sensación, Cézanne no es excepción (mientras que, por el contrario, los artistas académicos suscitan la sensación contraria, lo ya visto).

En cierto sentido, más allá de la específica circunstancia del pintor de Aix, fueron muchos los artistas que pensaron como yo lo he hecho ahora y sacaron las consecuencias correspondientes: Cézanne ponía de manifiesto la importancia del plano pictórico, la importancia de los planos cromáticos, del “desmontaje” o “descomposición” de los planos –desacoplados y no perfectamente acoplados, tal como sucede en la pintura académica–, de su dinamismo, de la dificultad de establecer contacto entre unos motivos y otros, y, entonces, dejar partes sin pintar, partes respetadas para el lienzo, en las que percibimos el lienzo, soporte que se integra en la imagen pictórica –como después se integrará un papel o una tela pegados–, tal como sucede también en la acuarela, el dibujo y el grabado, allí donde el papel forma parte de la imagen. Cézanne ponía de manifiesto el valor del ritmo de la pincelada, de la mano, por tanto (y del cuerpo entero, que en la mano se prolonga y manifiesta) y de los contrastes que este ritmo podía auspiciar.

Estaba aprendiendo a pintar todo esto. Estaba empezando a pintar todo esto, y a pintar con todo esto. Y nosotros al mirar sus obras aprendemos con él. Nos preguntamos si siempre ha sido así, vemos que no, que todo eso es nuevo y nos permite –diré más, nos incita a– mirar las obras del pasado con estos ojos nuevos que acabamos de adquirir y buscar con ellos, en el pasado, lo que aquí vemos. Al advertir el futuro que viene tras su pintura también volvemos la vista a las pinturas del pasado y, con las suyas en nuestro horizonte visual, las vemos de otra manera y las incorporamos a nuestro patrimonio visual moderno. (Este movimiento, hacia delante y hacia atrás, no es una rareza,

el propio pintor lo tuvo muy en cuenta en su respeto por los museos, en su deseo de hacer con el impresionismo una pintura como la de los museos, en sus “réplicas” de los venecianos).

### **El camino hacia el cubismo**

Ahora conviene que sigamos adelante. Decía que otros artistas vieron en Cézanne muchos de los rasgos que se mencionaron a propósito del *Retrato* y, de modo muy significativo, percibieron la importancia que Cézanne concedía al plano, su respeto por el plano: tal es el punto de partida del cubismo. Es posible que los pintores cubistas, los grandes, Braque y Picasso, también los menores, Gleizes, Metzinger, Marie Laurencin, etc., vieran las exposiciones de Cézanne que se celebraron en esos años –la de 1904 y la retrospectiva de 1907, ante todo, pero también las colectivas en las que figuraron sus obras, 1901, 1902, 1905 y 1906– y tomaran conciencia de las novedades que encerraban. Mas, aunque pueda parecer lo contrario, en arte nada es demasiado rápido ni simple, para asimilar esas novedades, para aprovecharlas eran precisas dos cosas: estar en condiciones de recibirlas y hacer algo (pintura) con ellas, y además contar con un tiempo para asumirlas y, por decirlo así, administrarlas.

La situación es en este punto diferente por lo que respecta a Braque y a Picasso. Braque se movía en el marco de un fauvismo que todavía no había abandonado el puntillismo y, en su caso, el paisajismo. La composición-construcción cézanniana se perfilaba como un ejercicio de autoridad y creo que Braque lo entendió así, al menos eso sugieren sus



fig. 2

George Braque  
*El Parque de Carrières-Saint-Denis*, 1909  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

paisajes. *El Parque de Carrières-Saint-Denis* (1909, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) [fig. 2] es una obra tardía para lo que estoy diciendo aquí, hay pasajes del año anterior, de 1908, incluso de 1907, que indican ya lo aprendido de Cézanne, pero este *Parque* es profundamente expresivo de lo que se está hablando: planos cromáticos ensamblados, motivos arbóreos que destacan su fisonomía geométrica, casas al fondo con tejados a dos aguas, cubos, cilindros y planos. Todavía no estamos en el cubismo pero sí podemos hablar de “cubiquear” –y de cubos y cubismo hablaron Matisse y los críticos del momento (1908), Louis Vauxcelles y Charles Morice. *Los pintores cubistas*, de Guillaume Apollinaire, es una obra más tardía, 1912, aunque incluye material crítico anterior a esa fecha, material en el que por cierto no había hablado del cubismo.

Sí conviene llamar la atención sobre un rasgo de este *Parque* que, como veremos, tendrá importancia para el cubismo, en especial para el llamado analítico: la composición de la luz en tonos grises que, con ligeras pinceladas, dividen los planos cromáticos en zonas precisas, de tal modo que tenemos la sensación de un encendido repentino que, al apagarse con rapidez, no permite ver bien los objetos representados.

La trayectoria de Braque nos parece bastante sencilla en comparación con la de Picasso. Los historiadores han fijado épocas diversas ya en los primeros años de la actividad del artista malagueño –azul, rosa, primitiva, negra, etc.–, lo que no es habitual al hablar de otros pintores. Al margen de lo acertado o no de tal periodización, lo que sí indica ese proceder es la complejidad de su evolución. En la trayectoria de esa complejidad se cruza Cézanne, pero el pintor

de Aix-en-Provence no es el único cruce en el camino que conduce al cubismo. Tras el período llamado rosa, el primer eslabón de la cadena es el verano de Gósol en 1906 (que ha estudiado con rigor Jèssica Jaques Pi <sup>1</sup>). El artista no había podido terminar el *Retrato de Gertrude Stein* (1906, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art), incluso, al parecer, estaba crispado por ello: lo acabó al volver de Gósol.

¿Qué había sucedido? Picasso había recreado la máscara y repensado visualmente el clasicismo (*El baño turco* [1859-1863, París, Louvre], de Ingres) en conexión directa con el primitivismo: *El harén* (1906, Cleveland Museum of Art) repite cuatro veces la figura de Fernande contemplada por el propio Picasso –el guardián del harén– en una monocromía ocre que está lejos del fauvismo –cabe pensar que tal lejanía no es accidental si pensamos en la competencia con Matisse– y reduce el espacio ilusionista a una verdadera caricatura de sí mismo: tres líneas para señalar los ángulos de una profundidad, la del suelo, y la pared frontal, que es plana. El cuadro era, en cierto sentido, una broma y un homenaje: cuatro Fernande, su compañera, vigilada por él mismo y en relación directa con una celestina, y el harén un lugar más parecido a un prostíbulo que al harén del imaginario convencional (y colectivo).

El paso siguiente es *Les demoiselles d'Avignon* (1907, Nueva York, MoMA) y el conjunto de obras relacionadas con el gran cuadro, un conjunto ciertamente impresionante. De nuevo el tema erótico, en este caso el burdel, en clara contraposición a lo que en aquel momento pintaba Matisse:

---

<sup>1</sup> Jèssica Jaques Pi, *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*, Madrid, Machado Libros, 2007.

*Lujo, calma y voluptuosidad* (1904, París, Musée d'Orsay) y *La alegría de vivir* (1905-1906, Filadelfia, Fondation Barnes). En comparación con estas, las de Picasso son pinturas sórdidas.

En la figura de la izquierda es patente el eco del clasicismo primitivo de Gósol, pero en las dos figuras de la derecha se percibe con claridad su interés por el arte africano. Uno y otro están presentes en las obras próximas a *Les demoiselles* y en las inmediatamente posteriores. Todavía no estamos en el cubismo pero nos aproximamos a él. Las cinco mujeres se disponen ante un plano de cortinas que pueden ser las del salón de un burdel; todas se componen de fragmentos ensamblados geoméricamente; cada uno de ellos está pintado con un color que contrasta con el adyacente; las dos mujeres del centro, con los brazos tras la cabeza, están echadas pero de pie, lo que acentúa la planitud; plana, abierta, está la figura de espaldas que gira su cabeza hacia nosotros en un movimiento imposible; la naturaleza muerta del primer plano, uvas, pera, manzana y sandía, se resbalará y caerá; la luz, algodonosa, tiene poco que ver con la luz tradicional.

El pecho de la mujer que entra por la cortina, a la derecha, es un rombo con pinceladas oblicuas que en modo alguno crean volumen, pero lo indican, y su rostro, como la que en cuclillas se vuelve, está hecho, en las mejillas y la sombra de la nariz, a rayas, pinceladas enérgicas en paralelo. El artista no parece muy interesado en representar miméticamente el rostro, el pecho o el cuerpo de la mujer, pero si desea indicarlos mediante la “construcción” de un motivo visual que podemos reconocer. Indicar, construir, no representar, y por tanto un modo distinto de mirar, aquí solo esbozado.

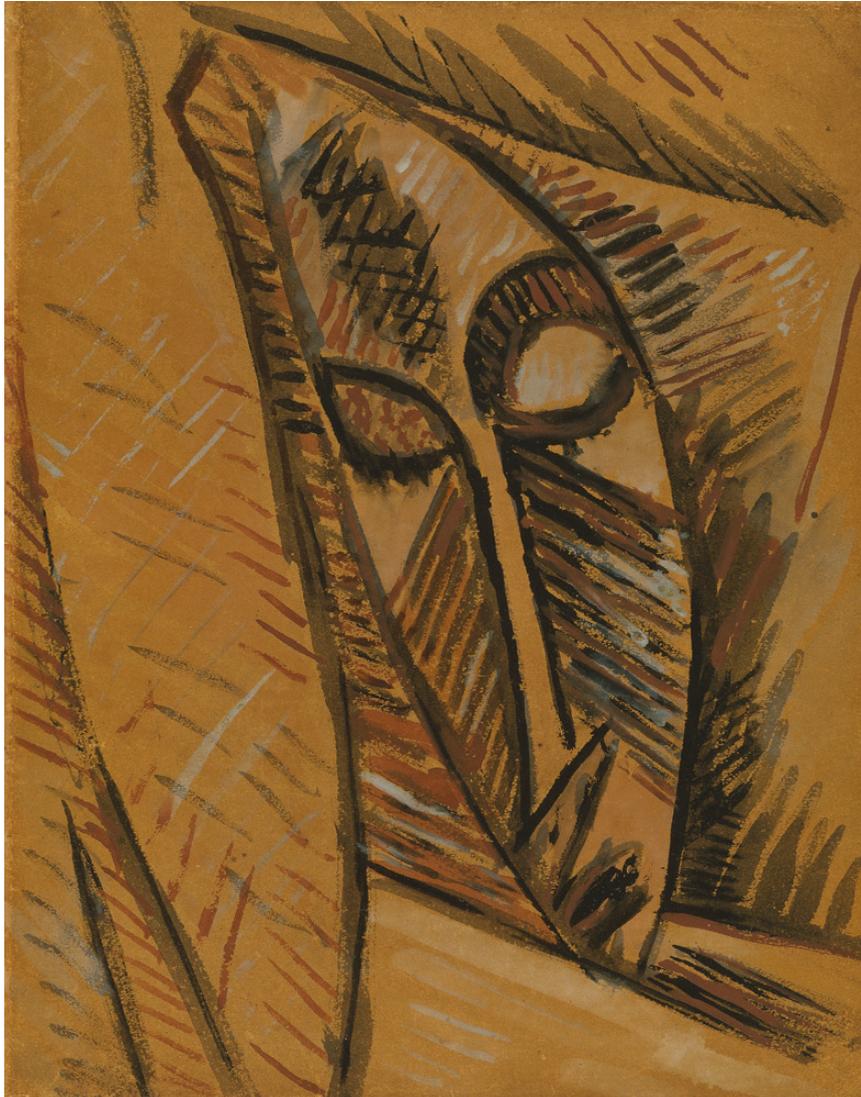


fig. 3

Pablo Picasso  
*Estudio para la cabeza de "Desnudo con paños"*, 1907  
 Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Estas figuras remiten directamente a la que suele considerarse obra fundamental del llamado “período negro” –tan corto que solo dura unos meses de 1907 y 1908–, *Desnudo con paños* (1907, San Petersburgo, Hermitage), pintura de la que el Museo Thyssen-Bornemisza posee un estudio preparatorio, *Estudio para la cabeza de “Desnudo con paños”* (verano de 1907) [fig. 3]. El *Estudio* y el *Desnudo con paños* fueron realizados a la vez que *Les demoiselles*, en el verano de 1907, y el *Desnudo* puede contemplarse como el desarrollo autónomo de una de las figuras del gran cuadro –así lo sugieren otros estudios a él ligados, en especial los que hizo para la señorita con los brazos levantados.<sup>2</sup> El tratamiento “africano” del *Desnudo* hace de este una obra independiente: la pintura es plana y la figura se dispone segmentada sobre ese plano, con linealidad muy acusada y un plumado intenso en lugar del modelado tradicional: en el plumado los segmentos son autónomos respecto al motivo que recrean, son líneas, nada más, segmentos que, como tales, podemos encontrar en otras figuras, no representan volumen o sombra, lo indican. La fuerte monocromía y el contraste de líneas acentúan el carácter totémico de la figura, mucho menos relevante en *Les demoiselles*.

Picasso conocía la pintura de Cézanne, pero es tras *Les demoiselles* y *Desnudo con paños* cuando parece decidido a investigar en esta dirección. Un pequeño bodegón, *Vasos y frutas* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), probablemente pintado en el otoño de 1908 [fig. 4], parece depender de las opiniones cézannianas sobre el cubo y la esfera en la

<sup>2</sup> Brigitte Leal, “Albums, Album 7”, en Hélène Seckel, *Les demoiselles d’Avignon*, París, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987; Barcelona, Polígrafa, 1988.



fig. 4

Pablo Picasso  
*Vasos y frutas*, 1908  
 Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

naturaleza. Picasso ha abandonado el plumeado y se centra en un modelado que propicia solidez y peso, también consistencia geométrica a las diferentes masas de los objetos, vasos y frutas, perfectamente ordenados, presentes, materiales. El homenaje a Cézanne es más evidente en 1909, cuando pinta *Naturaleza muerta. El sombrero de Cézanne* (colección particular) y, en el verano, los paisajes de Horta de Ebro (en la actualidad Horta de San Juan).

Cabe pensar en un paisaje cézanniano, pero no es por completo así. Miremos con cierto detenimiento *El depósito de Horta de Ebro* (1909, Nueva York, colección particular), podemos compararlo con un paisaje del pintor de Aix: *Gardanne* (1885-1886, Filadelfia, Fondation Barnes), un pueblo del que hizo otra vista, vertical esta vez, *Le village de Gardanne* (1885-1886, Nueva York, The Brooklyn Museum). Tras los prados y casas del primer término, Cézanne ha representado el pueblo, compacto en la cohesión de sus casas y de la iglesia con torre, destacando todas ellas, casas e iglesia, en el cielo azul con nubes y en lontananza; a la derecha, sobre el perfil de una loma, dos torres. Dos rasgos suelen destacarse en esta pintura: la disposición de los prados, casas y árboles del primer término, que conducen nuestra mirada hacia el fondo, y la sólida agrupación de las casas de Gardanne, la afirmación vigorosa de su arquitectura tridimensional a partir de cubos con tejados a dos aguas, perfectamente imbricados los edificios unos en otros.

Picasso también pinta un pueblo en la distancia, pero lo hace de manera bien diferente, aunque remita a Cézanne en el uso de cubos y planos. Por lo pronto, frente a la coherencia de este, el artista malagueño parece incoherente: pinta las casas de Horta desde lejos y el depósito próximo y

desde arriba. Si tenemos en cuenta que Fernande y Picasso estaban alojados en la plaza en la que se encontraba el depósito, el cual se veía desde el balcón de la casa, entonces no nos cabe duda de que el depósito pudo verse con esa perspectiva, pero sí caben algunas dudas, bastantes, sobre la verosimilitud de los reflejos en la superficie del agua del depósito: ni las casas ni los espacios entre las casas podían reflejarse así en el agua, menos aún casas con esa estructura y altura. Por lo demás, la composición del conjunto de casas de Horta responde a un punto de vista diferente, desde lejos, no desde el balcón. Dicho de otra manera, Picasso ha introducido puntos de vista diferentes, y aún contradictorios, en la representación de Horta.

La “irregularidad” de los puntos de vista se extiende al conjunto de casas del pueblo. Podemos advertir que en las casas los tejados a dos aguas de algunas de ellas se abren o amplían hacia el fondo —en lugar de estrecharse, como sería lógico en una perspectiva tradicional—, incluso alguna se alabea hacia delante o carece de la parte del tejado que le corresponde (tal como sucede con la más elevada y central). Si a estas “irregularidades” añadimos el plano del fondo, entonces nada tiene de particular que toda Horta se venga hacia nosotros. Horta se extiende en el plano, no en profundidad. La composición de las casas se logra mediante planos cromáticos, luminosos, contrastados, cada uno de los cuales corresponde a un motivo y mantiene su autonomía: un agua de tejado, una fachada, una medianera, el dintel de una puerta, etc. Cada uno de esos planos compone el motivo al situarse junto a otros.

Todavía no estamos en el cubismo, sí a sus puertas.

## El cubismo

Entre 1906 y 1910 Picasso y Braque realizaron algunos retratos, naturalezas muertas, paisajes y figuras femeninas. La importancia de estas últimas es tan grande que podemos tener la sensación de que el cubismo introduce una cierta distancia respecto a este tema y se inclina por la representación de motivos menos potentes. No es por completo cierto, pero tampoco es completamente falso, si bien en los primeros momentos la figura femenina continúa estando muy presente, después se representa en pocas ocasiones y vuelve a aparecer en 1914. Entre 1906 y 1909 las mujeres que pintan Braque y, sobre todo, Picasso, ya sea mediante plumado o modelado, poseen un profundo carácter totémico. Son figuras monumentales, terribles en algunas ocasiones, enigmáticas en otras. Recuerdan por su físico poderoso a algunas mujeres de 1906 –*Dos mujeres desnudas* (Nueva York, MoMA), *Mujer sentada desnuda* (Praga, Národní Galerie)–, pero en estas siempre existía placidez y dominio, mientras que ahora hay una marcada agresividad, fundada en gran medida en la configuración de las mujeres más que en la anécdota del motivo: *Tres mujeres* (1907, San Petersburgo, Hermitage).

Es un proceso paulatino. Las mujeres y los retratos protagonizan buena parte de 1910, pero no son ya mujeres alegóricas o mitológicas, monumentales y agresivas, son mujeres con mandolina, hombres con mandolina también, algún desnudo, pocos, retratos de conocidos, Vollard, Kahnweiler, Uhde. En 1911 estos motivos son sustituidos por otros que parecen algo más banales, también más cotidianos: un acordeonista, naturalezas muertas con

botellas, copas y periódicos, pipas, absenta, es decir, el mundo de los cafés en los que ambos artistas acudían a sus tertulias. Ahora bien, nunca copas, botellas o periódicos completos, siempre fragmentos percibidos desde puntos de vista diferentes y simultáneos. Este es el período que se conoce con el nombre de cubismo analítico, mas la tendencia a lo cotidiano y banal prosigue después, incluso aumenta, en el período llamado sintético.

¿Por qué sucedió esto, qué relación existe entre los cambios habidos en el lenguaje pictórico y la temática de ambos artistas? Podemos contemplar dos obras, una de cada uno de ellos, para intentar esclarecer lo sucedido, *Mujer con mandolina* (1910) [fig. 5], de Georges Braque, y *Hombre con clarinete* (1911-1912) [fig. 6], de Picasso, ambas en el Museo Thyssen-Bornemisza.

La pintura de Braque es algo más temprana que la de Picasso, y no lo oculta. Es posible, tal como se ha dicho, que ambos estuvieran impresionados por la exposición de Corot celebrada en 1909, pero uno y otro fueron mucho más allá de lo que había pintado Corot. En *Mujer con mandolina* reconocemos algunos fragmentos del motivo: brazos y manos que sujetan el instrumento musical, también este, el tronco del cuerpo, el hombro derecho, la cabeza pintada como un jeroglífico geométrico, el vientre y las piernas. Todos estos fragmentos se articulan en segmentos lineales que dibujan figuras geométricas simples –rectángulos, cuadrados, triángulos, cilindros–, en ocasiones irregulares. Braque hace una “concesión” a la figuración tradicional cuando pinta la mano izquierda, la que toca las cuerdas de la mandolina. Siendo todo esto llamativo, quizá lo es más el



fig. 5

Georges Braque  
*Mujer con mandolina*, 1910  
 Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

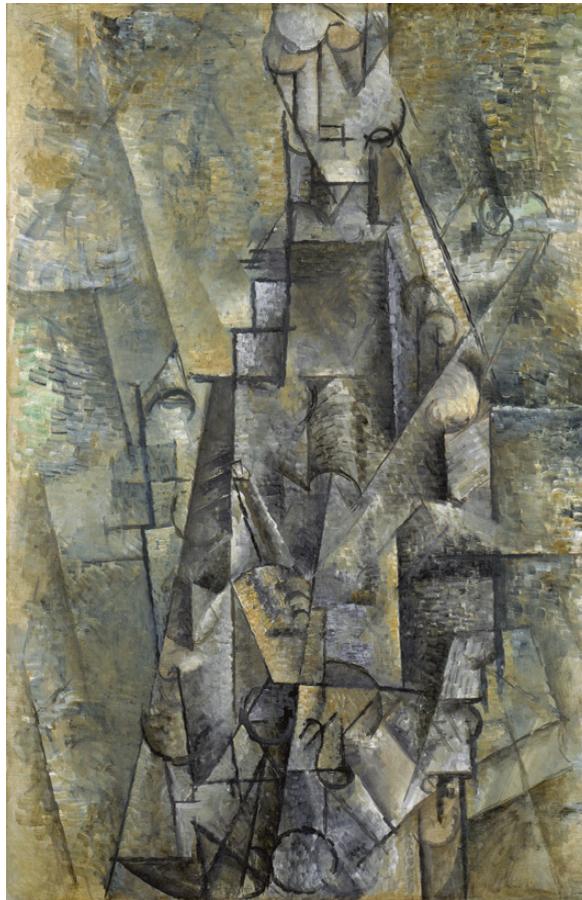


fig. 6

Pablo Picasso  
*Hombre con clarinete*, 1911-1912  
 Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

tratamiento espacial: el espacio se extiende a ambos lados de la figura y no hacia el fondo, sin solución de continuidad, e incorpora segmentos lineales que componen figuras geométricas elementales, más en un lado que en el otro.

En todos los casos, figura y espacio, pinceladas en su mayor parte horizontales que no ocultan lo que son, pinceladas, que no llegan a ocupar por completo el motivo dibujado por los segmentos lineales, sí parte de ellos, con toques de blanco que hacen efecto de luz y sombra. El pintor ha destacado el centro iluminándolo con algunos toques de amarillo –en especial la mandolina– y azul más claro, con blanco –el tronco y parte de la cabeza–, de tal modo que con esta iluminación introduce contraste entre unos sectores y otros, contrastes que no llegan a eliminar la homogeneidad monocroma del conjunto. Las pinceladas recuerdan las de Cézanne, ligeramente “corregidas” por el plumado picassiano de 1907.

*Mujer con mandolina* es, a primera vista, un cuadro complicado, pero es muy sencillo. Asumido el protagonismo del plano –este es el punto fundamental, el que condiciona todo lo demás–, la organización visual de la pintura responde a criterios muy simples: ejes verticales y horizontales, con especial atención al central vertical. Los diversos fragmentos más o menos geométricos se disponen por toda la superficie en torno a esos ejes, las pinceladas siguen el mismo criterio. Han desaparecido los problemas que planteaban las líneas de la proyección perspectiva, el punto de fuga, el punto de vista único, etc., todo debe acogerse ahora a las exigencias, y las posibilidades, del plano.

*Hombre con clarinete*, la pintura de Picasso, es algo más compleja pero sigue pautas semejantes. Como en el caso anterior, en medida mucho menor, reconocemos algunos motivos, por ejemplo la boquilla del clarinete o tenora, en el centro ligeramente a la izquierda, y suponemos que algunos segmentos configuran signos musicales y parte de una figura humana. Aunque los detalles son difíciles de reconocer, no sucede lo mismo con la figura humana, dispuesta, al igual que en el cuadro de Braque, en vertical: destaca sobre el entorno, sin alterar el protagonismo del plano. Picasso ha compuesto la figura como una pirámide con la base en la parte inferior, abriéndola como si se tratase de un abanico, lo que le ha conducido a servirse de ejes verticales, horizontales y oblicuos, y de pinceladas que se atienen a estas inclinaciones o falta de inclinaciones. A diferencia de Braque, ha iluminado algunos motivos del centro —la mano que sujeta el clarinete, el rostro del clarinetista—, pero también de los laterales, tanto arriba como abajo, lo que no impide una clara delimitación de la figura: en su entorno ha acentuado la tonalidad oscura de las pinceladas y ha trazado con más energía los segmentos lineales.

En las dos pinturas encontramos una dispersión de motivos sobre el plano. En ocasiones —la mano, el clarinete, la mandolina, partes significativas del cuerpo y del rostro, etc.— los motivos están completos o son lo suficientemente grandes como para reconocerlos sin mayores dificultades, pero otras muchas veces han desaparecido por completo y solo se conservan elementos no reconocibles: curvas que deben pertenecer al clarinete, cilindros que pueden ser de los brazos, triángulos quizá del tronco o de la cabeza, y otro tanto sucede con el espacio plano, indefinido, del entorno de las figuras. Todos estos motivos no son sino indicios

diseminados por la superficie de la pintura. Picasso y Braque nos ofrecen tales indicios para que podamos saber qué tenemos ante nuestros ojos, y lo hacen con cierto sentido lúdico, jugando con los indicios y con nosotros, “adivinos”.

Se plantea ahora un tema que no puede ser obviado. En una pintura existe siempre unidad plástica, en el caso de la pintura tradicional la proyección perspectiva proporciona esa unidad, fundada sobre un ojo ideal y un ideal punto de fuga. El resultado es conocido: todos los motivos, figuras humanas, elementos del paisaje, objetos, etc., se ordenan de acuerdo con la convención en un espacio determinado. El resultado no es, sin embargo, simplemente formal: puesto que el cuadro representa el mundo, la unidad del cuadro representa la unidad del mundo, el mundo está ordenado, y esa clase de orden es la que conocemos como orden.

En la pintura cubista no sucede así. No hay objetos, hay fragmentos de objetos, no hay ojo ideal ni punto de fuga, existe proximidad entre unos fragmentos y otros siendo cada uno diferente del otro en su misma naturaleza (la proximidad, lejos de anularla, remarca la diferencia), y es esa proximidad el fundamento de la unidad plástica —formal, si se quiere— de la pintura: pero esta unidad plástica respeta la diversidad del mundo presentado en la pintura. La unidad plástica respeta la diversidad de los fragmentos y de los puntos de vista que están en la base de los fragmentos. El pintor cubista satisface dos pretensiones, ofrecer la multiplicidad de motivos del mundo de vida y la multiplicidad de puntos de vista que podemos tener sobre cada uno de ellos y sobre el conjunto, sin que ninguno de esos puntos de vista sea hegemónico o se imponga jerárquicamente a los demás.



fig. 7

Georges Braque  
*El mantel rosa*, 1938  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Nada tiene de particular que el público de la época, acostumbrado a la figuración tradicional, se escandalizara con estas pinturas, mostrase su extrañeza cuando no su disgusto, las pinturas no ofrecían seguridad alguna respecto de lo allí pintado, mostrado, más bien todo lo contrario. Sin embargo, con el paso del tiempo son cuadros que empiezan a parecerse clásicos, incluso dotados de belleza. Breton llegó a decir que esta pintura de Picasso, *Hombre con clarinete*, era “una obra de una elegancia fabulosa”. Al decir esto introducía un punto de vista diferente al que hasta ahora he expuesto. Sobre él deseo detenerme un momento.

Es muy posible que no hubiera dicho lo mismo de la pintura de Braque (aunque las pinturas de Braque fueron después, en mi opinión, mucho más elegantes que las del artista malagueño, basta contemplar *El mantel rosa* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), de 1938, para comprobarlo) [fig. 7]. *Mujer con mandolina* es más torpe, más elemental que *Hombre con clarinete*, su monocromía es más uniforme y pesada, y la pesantez se intensifica por el juego de horizontales y verticales. El cuadro de Picasso la elude mediante el recurso a la pirámide, las líneas oblicuas y los círculos que “distribuye” en el interior del cuerpo del clarinetista –también alguno en el exterior, en el entorno–, pero creo que la elegancia de la que habla Breton se basa ante todo en el tratamiento cromático. La pincelada picassiana es más variada y, por decirlo así, más sutil, junto a ocre y grises introduce verdes y algún violeta, los toques son más leves en el lateral que en el centro y la luz se distribuye con mayor heterogeneidad por la superficie del cuadro.

El calificativo de Breton, elegancia, abre un nuevo punto de vista sobre el cubismo: su sentido decorativo, la posibilidad de introducir el cubismo en interiores, en textiles, muebles, papeles pintados, etc. No es tema que haya apasionado a los historiadores, pero no está de más mencionarlo, sobre todo para rebajar el “espíritu de seriedad” con el que habitualmente se aborda el arte de vanguardia. A este respecto conviene recordar la fecha de las pinturas cubistas, 1910-1914, y las pautas decorativas de fines y principios de siglo: no me cabe duda de que, desde esa perspectiva, el cubismo era profundamente moderno, creaba un ambiente moderno, una atmósfera que nada tenía que ver con la acumulación decorativa de la época. En esta perspectiva, continúa siendo moderno, históricamente moderno.

Esta elegancia, basada en la sencillez de la composición y en la sutil suntuosidad de la pincelada, en el juego de la luz, nos lleva directamente a otra cuestión que la última afirmación sugiere. En todo momento se ha hablado del protagonismo del plano, ahora bien, en las pinturas que Braque y Picasso realizaron en 1910, 1911 y buena parte de 1912 la pincelada introduce luz y esta crea espacios de sombra. Luz y sombra son referencias espaciales y aunque no podamos hablar de profundidad en el sentido tradicional, las figuras del hombre y la mujer destacan de su entorno, tal como sucedía en los retratos convencionales, y en el interior de los cuerpos hay unas partes más prominentes que otras (antes mencioné los cilindros de los brazos: un cilindro es un cuerpo tridimensional). En 1912 Picasso aborda el problema e inicia el cubismo sintético.

## El cubismo sintético

No es el único problema que aborda. Se ha señalado que en las pinturas de 1910 y 1911 representa indicios que nos permiten reconocer el tema del cuadro, ahora va a sustituir los indicios pintados por fragmentos reales: qué mejor indicio de un naípe que el fragmento de un naípe, de una botella que su etiqueta, que mejor indicio de un periódico que su cabecera. 1912 es un año complejo y fructífero. En la primavera todavía se ocupa del *análisis* de los motivos, pero, uno, estos son preferentemente naturalezas muertas, si bien continúan teniendo gran importancia sus figuras –*Mujer desnuda (Retrato de Eva)* (1912, Ohio, Columbus Museum of Art), *El aficionado* (1912, Basilea, Kunstmuseum), etc., todos del verano y otoño de ese año–, y, dos, las letras estarcidas, letreros, pipas y vasos “invaden” la imagen que, además, tres, en ocasiones es ovalada –lo que acentúa su sentido decorativo– y horizontal o cuadrada.

En mayo realiza la obra que se considera de ruptura, *Naturaleza muerta con rejilla de silla* (1912, París, Musée Picasso), un *collage* enmarcado con una cuerda. En otoño, junto a las “postanalíticas” realiza una serie de obras que muestran notables diferencias: *Botella de Suze* (1912, St. Louis, Washington University), *Violín con partitura musical* (1912, París, Musée Picasso), pinturas que conducen directamente a las más abstractas de 1913, *Cabeza* (1913, Londres, colección particular), *Composición geométrica: la guitarra* (1913, París, Musée Picasso), etc., pero también, de nuevo, a la figura humana, *Mujer en un sillón* (1913, Nueva York, col. Mr. y Mrs. Victor W. Ganz), *Estudiante con pipa*



fig. 8

Pablo Picasso  
*Cabeza de hombre*, 1913  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

(1913, Nueva York, MoMA), *Cabeza de hombre* (1913, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) [fig. 8], etc. Todas estas obras se sitúan ya en el marco del cubismo sintético.

*Naturaleza muerta con rejilla de silla* es, como se ha dicho, un *collage*. Picasso ha introducido un hule con la impresión de la rejilla de una silla y ha pintado diversos motivos, algunos de los cuales “invaden” el hule: copas, la cabecera de un periódico, etc. Todos los motivos, incluida la rejilla, aluden a la cotidianidad urbana, el velador o mesa de un café, motivo de muchas de sus obras cubistas. Es un modo nuevo, diferente, de contemplar el fenómeno: no *relatar* la actividad lúdica de quienes se sientan en la mesa de un café, sino *presentar* lúdicamente los objetos que componen la escena. (Cuando nos acercamos a la mesa de un café o nos sentamos ante ella no disponemos de una visión privilegiada que proporcione unidad y orden a todos los objetos –jarra, copas, tazas, botellas, etc.–, ni siquiera vemos todos los objetos completos, tampoco nos detenemos para mirarlos: nuestra mirada se mueve con nuestro movimiento, vemos la jarra con un punto de vista, si estamos de pie, y de inmediato con otro, si nos sentamos, y otro tanto sucede con todos los objetos, con la superficie de la mesa, las sillas, etc. Incluso sentados, no permanecemos rígidos, inmóviles, nos dirigimos a quienes nos acompañan, miramos el entorno, echamos mano del periódico, cogemos y sujetamos la copa: la sucesión de movimientos implica una secesión de miradas, un continuo de miradas, ninguna es más importante que otra, ninguna tiene un énfasis especial, las más de las veces son inconscientes; el pintor las hace conscientes al pintarlas).

Da los pasos siguientes en dos direcciones. Una desarrolla estos motivos sirviéndose todavía de los recursos del cubismo analítico, la otra inventa un camino nuevo. *El aficionado*, por ejemplo, vuelve sobre la figura masculina de 1910 y 1911, quizá más reconocible, añadiendo referentes que permitan identificar con facilidad la anécdota: Nimes, torero, pica, etc. Es la primera dirección, a punto de agotarse.

La segunda, de más largo recorrido, se perfila en las naturalezas muertas de papeles pegados o planos cromáticos similares a los papeles recortados y pegados: colores planos y fragmentos que por sí solos no representan nada, pero que unidos, en la proximidad, recrean la imagen de una guitarra, un violín o una botella. El periódico y el papel musical pegados contribuyeron de forma definitiva a ofrecer la imagen de ese momento de vida, a la vez que alertan sobre otras posibilidades para nuestra mirada: la música que puede leerse en la partitura, la noticia que puede leerse en el periódico. No solo ofrece imágenes nuevas, nos incita a una mirada nueva, más atenta, en la que podemos leer-contemplar la pintura.

\*

1914 fue un año complejo e importante en la evolución de Picasso y la consolidación definitiva del cubismo. Braque fue movilizado y dejó de pintar (aunque hizo algunos dibujos), Picasso desarrolló una gran actividad, esculturas, objetos, pinturas y dibujos y en el verano, en Avignon, realizó un óleo y lápiz sobre tela que rompía con la evolución cubista y abría el camino a lo que después se llamará etapa clasicista. El lienzo, al parecer sin terminar –o inacabado premeditadamente, algo sobre lo que los historiadores no

se ponen de acuerdo–, se titula *El pintor y su modelo* (1914, París, Musée Picasso) y en él aparece el pintor sentado con el brazo izquierdo apoyado en el respaldo de la silla y la mano en la mejilla, una actitud que había representado en algún dibujo cubista de ese mismo año. La modelo desnuda, erguida, pintada, destaca sobre un cuadro con paisaje, detrás la pared con una paleta y, clavado, un dibujo. A la derecha una mesa dibujada, con mantel y un frutero. No vemos el lienzo en el que hipotéticamente pintaría a la modelo pero sí la parte inferior del caballete que soporta el paisaje.

Después volveré sobre esta pintura, ahora deseo referirme brevemente a las cubistas que Picasso realiza en el mismo momento e inmediatamente después. La primera nota llamativa es la vuelta de la figura humana en cuadros monumentales –*El fumador* (1914, París, Musée Picasso), *Hombre con mostacho* (1914, París, Musée Picasso), *Retrato de mujer joven en un sillón* (1914, París, Pompidou), etc.–, y un cromatismo mucho más variado, tal como sucede en la última de las obras mencionadas. Picasso crea unos planos con un punteado cromático que le permiten componer figuras planas sin estar obligado al papel de colores planos, introduce pintura como si fuera un collage e incrementa la variedad y complejidad de los motivos representados. El dominio del lenguaje cubista es completo en 1915 y 1916, en 1917 y 1918, años en los que puede pintar un mismo tema en lenguaje clásico y cubista (así sucede, por ejemplo, con arlequines y pierrots).

La importancia que adquieren los dibujos y las pinturas clasicistas no debe hacernos olvidar que Picasso continúa haciendo pinturas cubistas. En 1921 las dos versiones de los

muy célebres *Tres músicos* (Filadelfia y Nueva York, Philadelphia Museum of Art y MoMA), dos cuadros de grandes dimensiones (203 x 188 y 200,7 x 222,9, respectivamente) que pueden considerarse como un resumen de lo que es el cubismo. Algunas pinturas figurativas se sirven de recursos cubistas –*La flauta de Pan* (1923, París, Musée Picasso)– y no son pocas, naturalezas muertas y figuras humanas, las que utilizan ese lenguaje o se sirven de él, aunque sean otros los rasgos predominantes: *La danza* (1925, Londres, Tate), *El beso* (1925, París, Musée Picasso), dos pinturas que los surrealistas celebraron como dentro de sus planteamientos. No por eso desaparecen los collages, en ocasiones con materiales llamativamente pobres –las dos *Guitarra* de 1926 (ambas en París, Musée Picasso)–, y pinturas extraordinariamente sencillas, y como quizá hubiera dicho Breton, elegantes, *Instrumentos musicales en una mesa* (1926, Basilea, Beyeler). Todo esto no hace sino mostrar que el cubismo desborda los límites de una tendencia y pasa a formar parte del lenguaje –estándar, por decirlo así– del arte del siglo xx.

Incluso en *El pintor y su modelo* tiene el cubismo cierto carácter protagonista: en lo aplanado del espacio y de las figuras que de él destacan, en el tratamiento del cuerpo femenino, configurado como una estructura. El lenguaje clasicista no fue circunstancial en Picasso –baste recordar la importancia de la *Suite Vollard*, cuya creación se extendió a lo largo de los años treinta–, pero tampoco fue el resultado de una conversión que olvidara el pasado: está presente en los paños convertidos en arena por la que corren las bañistas o se devoran los amantes, en el firmamento concebido como un plano respecto del cual destacar las figuras, en los cambios que estas sufren para ajustar su aspecto a una

mirada que pueda contemplarlas mejor y con más hondura. Picasso no lo ha olvidado, la pintura del siglo xx tampoco.

\*

Estamos en condiciones de contestar a la pregunta ¿qué quiere el cubismo? La respuesta es sencilla y compleja: presentarnos fragmentos de la vida moderna. En un escrito sobre la muerte de Braque, Alberto Giacometti afirma: “Sus pinturas llamadas cubistas son para mí antes que nada los documentos, los reflejos de esa vida de todos los días; para ellos [Braque, Picasso y sus amigos] sus pinturas concretaban la apertura inmensa y estimulante hacia el futuro y el frescor inmediato de todas las cosas.”<sup>3</sup> No una narración, documentos y reflejos, es lo que dice Giacometti, creo que con el mayor acierto, y el frescor inmediato de todas las cosas. El cubismo presentaba la vida de todos los días, lo hacía, lo hace en la variedad y cambio de las cosas de todos los días, en la fragmentariedad que es consustancial a nuestra mirada sobre ellas, en la falta de relato propia del estar en este o aquel lugar, ante esta o aquella persona, mirando. El cubismo presenta los fragmentos de la modernidad visualmente, no literaria o retóricamente, y lo hace sin énfasis alguno. Presenta los fragmentos de una vida de todos los días de carácter urbano, en la que se está, en medio de la cual se vive: no aleja a los protagonistas de esa vida cotidiana para que puedan percibir un conjunto articulado, un paisaje, lo considera como parte de tal vida y, en este caso, no como quien lo percibe todo sino quien solo ve fragmentos. Aquel sujeto único, todopoderoso en su mirada –correlato del narrador

---

<sup>3</sup> Alberto Giacometti, “Georges Braque”, en *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 133.

omnímodo de la literatura— que contemplaba la unidad del paisaje —en realidad era su mirada la que proporcionaba esa unidad (de la que el paisaje ni gozaba ni carecía)—, desaparece, se ha perdido entre todos los objetos que nos ofrecen las pinturas: la realidad es que ese sujeto somos nosotros, pero no somos omnímodos ni todopoderosos, estamos entre fragmentos unidos mecánicamente, no orgánicamente, si quiere decirse así: unidos por lo aleatorio de su presencia, no por lo orgánico de su necesidad.

### Cubismos

En esta presentación del mundo moderno, Braque y Picasso no están solos. Otros pintores están con ellos, otros les siguieron. Entre los primeros, además de los llamados cubistas menores, Juan Gris, Robert Delaunay y Fernand Léger. No solo ellos, también algunos extranjeros que vivían en París —Frantisek Kupka (que se había establecido en la capital francesa en 1896), Gino Severini (en París desde 1906)—, o que, como algunos artistas rusos viajaron a París en esos años: Liubov Popova en 1912-1913, Alexandra Ekster en 1912-1914, Mijail Larionov y Natalia Goncharova algo después, en 1919. Sin necesidad de ir a París, otros muchos artistas estuvieron influidos por el cubismo, Olga Rozanova, por ejemplo, que en fecha tan temprana como 1913 pinta *Hombre en la calle (Análisis de volúmenes)*, que conserva la colección del Museo Thyssen-Bornemisza.

Algunos pintores no fueron, en sentido estricto, cubistas, pero no hubieran hecho lo que hicieron sin el conocimiento directo e indirecto del cubismo: Piet Mondrian, Lyonel Feininger, David Bomberg, Edward Wadsworth, László Moholy-Nagy, etc.

De nuevo, en todos estos casos, los que convivieron y los que continuaron su estela, la misma pregunta, ¿qué hicieron y por qué?

Empezaré por los tres primeros, creo que son, en este momento de mi exposición, los tres artistas más importantes: Gris, Delaunay y Léger. Dos obras de Gris nos permiten comprender las posibilidades y las “intenciones” del cubismo, ambas pertenecen a la colección del Museo Thyssen-Bornemisza: *El fumador (Frank Haviland)* [fig. 9] (1913) y *Botella y frutero* (1919) [fig. 10]. Las fechas son aquí importantes, Gris ha realizado *El fumador* antes de la guerra, en el momento de mayor impulso del llamado cubismo sintético, *Botella y frutero* lo ha pintado después de la Gran Guerra, en el momento en el que se hablaba de “vuelta al orden”. Creo que ambos cuadros responden expresamente a esas circunstancias históricas.

*El fumador* es un óleo sobre lienzo, un retrato como los que Picasso pintó de Vollard o Uhde, pero muy distinto de ellos y también diferente de lo que el malagueño y Braque hicieron como cubismo sintético. Ha descompuesto el rostro y el busto en fragmentos más o menos geométricos, en un proceder que recuerda la disposición de los naipes de una baraja; ha intensificado el cromatismo de cada uno de esos fragmentos, contrastándolo además de forma intensa (verde, azul, naranja, amarillo, rojo, blanco); ha situado el retrato en una superficie negra que lo delimita con precisión y crea espacio tras la figura. Gris es, por una parte, más “tradicional” que Braque y Picasso en estos años, y además está, por otra, más preocupado por la belleza pictórica, por la suntuosidad pictórica de los colores y las

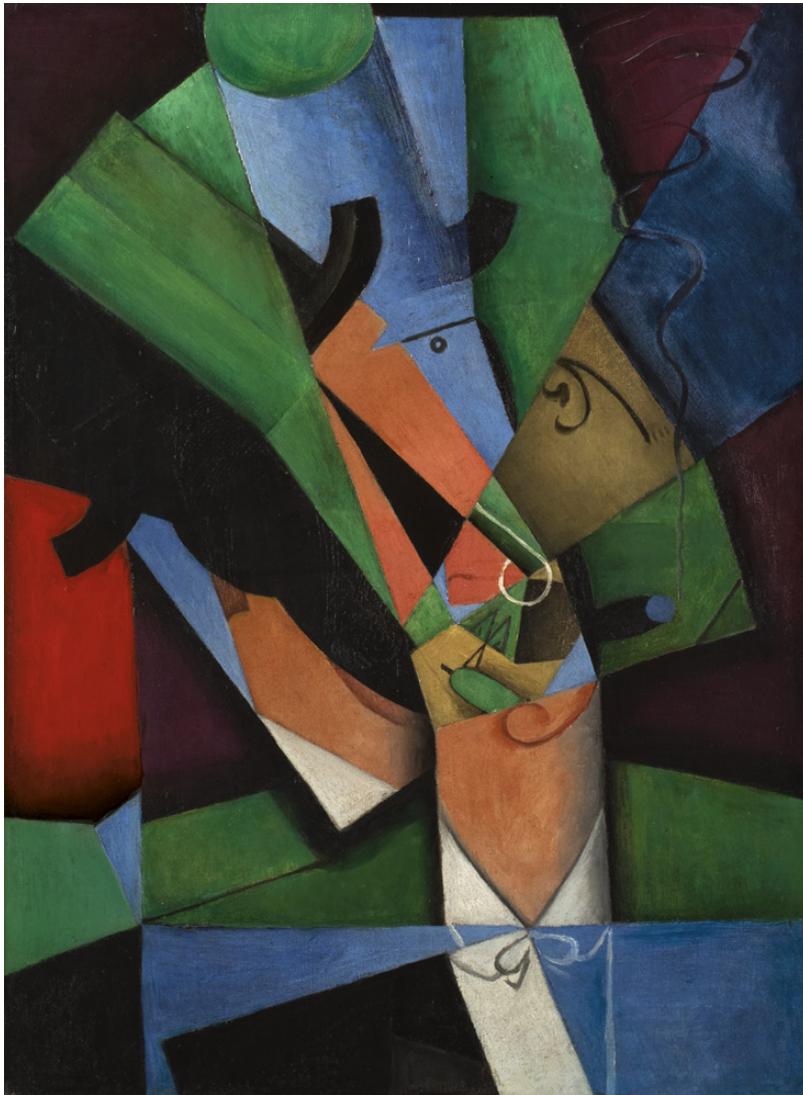


fig. 9

Juan Gris  
*El fumador (Frank Haviland)*, 1913  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



fig. 10

Juan Gris  
*Botella y frutero*, 1919  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

pinceladas, de los contrastes cromáticos y la composición en abanico. Además, Gris nos hace pensar en una caricatura amable del personaje –conviene que no olvidemos que fue un gran ilustrador–, con el sombrero, el puro y su humo, el ojo que nos mira, el dibujo del mentón, etc.

La segunda pintura es muy diferente y, si embargo, no es por completo distinta. La primera sensación que tenemos es que Gris ha aprendido mucho en estos años. Aunque se trata de una naturaleza muerta sobre un plano, ha destacado con brillantez el motivo del mantel en un juego visual que hace de él plano y sinuosidad, ha jugado con el positivo-negativo de la botella y las letras de la cabecera del periódico, y ha evitado la monotonía de la superficie-fondo con una construcción geométrica de formas que se ajustan componiendo un escenario o marco: ahí dispone la mesa –en verde y gris, oblicua– y la pared –en verde y ocre–, en formas perfectamente encajadas. *Botella y frutero* es una celebración del orden en una pintura que no olvida el desorden corregido por ese orden que impone el artista. La “vuela al orden” no se hace desde fuera –aunque Gris lo hiciera también en algunos de sus excelentes dibujos clasicistas–, surge dentro mismo del cubismo.

A lo mejor resulta escandaloso decir que Gris quiere hacer pintura con el cubismo. Es decir, desea pintar imágenes bellas, imágenes que correspondan a ese mundo fragmentario y hasta cierto punto frívolo que Braque y Picasso han representado desde 1910. Si esto es así, y creo que es así, Gris proporciona al cubismo un giro radical, y lo hace en los siguientes sentidos: 1) el cubismo deja de ser la pintura experimental que ha sido desde 1910 (ello no quiere decir

que desaparezca la investigación o que no tenga importancia, dice que no es el rasgo hegemónico); 2) el cubismo recupera algunos de los valores estéticos que parecían ya obsoletos, vuelve sobre ellos y los sitúa en primer plano: la armonía de la belleza, el juego ornamental, la sutileza de los encuentros –adyacentes, alto/bajo, planitud/profundidad, etc.–, el contraste cromático y la suntuosidad de los colores, lo que incluye tanto a las luces como a las sombras (los colores dejan de ser colores planos, pero no olvidan esta característica); 3) el cubismo no es la representación de un mundo fragmentario y dislocado –como lo será en otros acompañantes y seguidores de los maestros–, afirma la posibilidad de una belleza moderna, serena y amable, que implica dominio y seguridad.

\*

La pintura de Delaunay es notablemente distinta a la de Gris. Lejos de las conclusiones que acabo de exponer, Delaunay hace una pintura profundamente experimental (que, sin embargo, también girará en los años treinta hacia la belleza de una sociedad urbana e industrial). Apollinaire denominó “orfismo” al lenguaje delaunayano, pero no importa ahora tanto el nombre cuanto la condición de su experimentación. El punto de partida de los cambios fue su serie de *Fenêtres*, un título que remite directamente a Apollinaire y concibe la pintura en la revisión de la “ventana albertiana”: a partir de 1909 y, sobre todo, en 1910 y 1911 realiza un conjunto de representaciones de la Torre Eiffel que implican un punto de vista –en ocasiones, una ventana con cortinas, como en *La torre con cortinas* (1910-1911, Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) – y que, por tanto, respetan la ventana renacentista. Ahora bien, la Torre está desmembrada y “cubiqueada”, lo que choca de

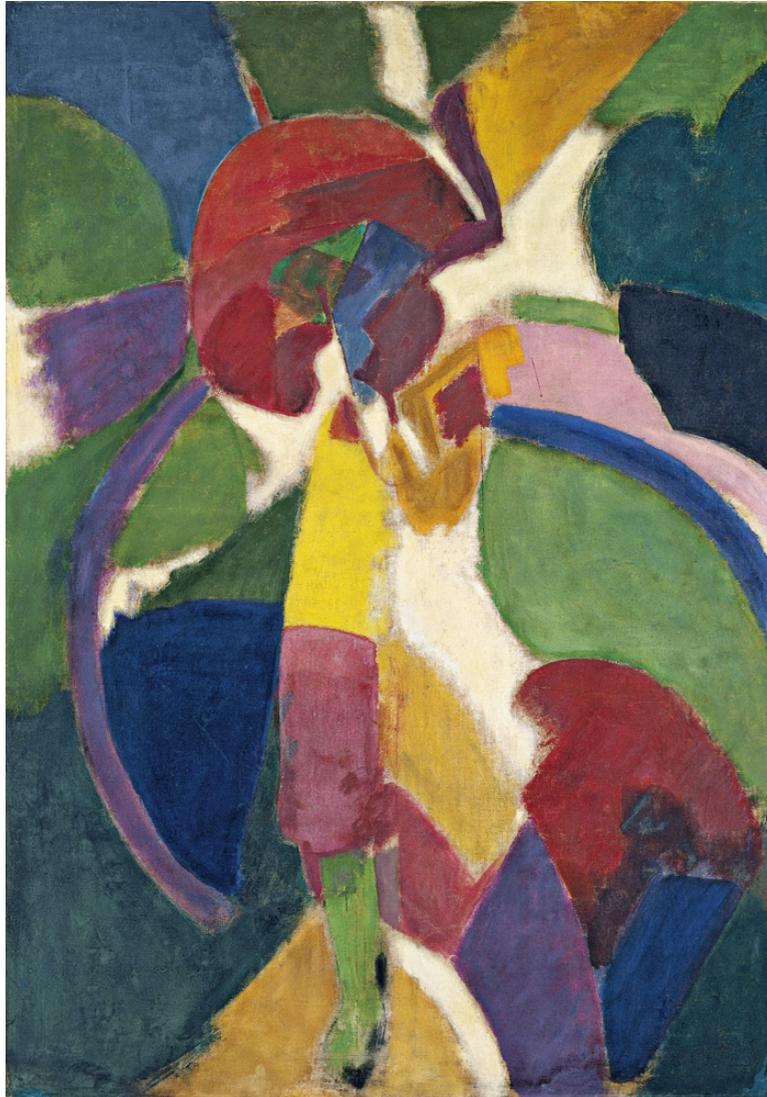


fig. 11

Robert Delaunay  
*Mujer con sombrilla*, 1913  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

lleno con esa ventana y sus cortinas. El paso siguiente lo da Delaunay cuando asume la naturaleza del cuadro como ventana y se dispone a transformarlo desde dentro: *Las ventanas simultáneas sobre la ciudad* (1ª parte, 2º motivo, 1ª réplica) (1912, Hamburgo, Kunsthalle). Sigue presente la Torre, inscrita ahora en la estructura pictórica, el damero, descomposición de planos cromáticos que prosiguen “fuera” de la ventana acotada, en aquellas cuatro partes de la pintura que en un cuadro tradicional constituyen el marco, pero que aquí es prolongación del lienzo (aunque no se oculta la posibilidad o potencialidad del marco).

Por las mismas fechas sus investigaciones sobre el color le conducen a la creación de los discos cromáticos o discos simultáneos, creados a partir de segmentos planos de diferente cromatismo, tono, densidad y contraste, que ponen de manifiesto el comportamiento de los colores en sus diversas relaciones. El artista se sirve también de esos recursos en *Mujer con sombrilla* (1913, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) [fig. 11], un óleo sobre lienzo en el que la descomposición en planos no elimina por completo la figuración, pero, sobre todo, una pintura que se sirve de los ritmos curvos para crear una sensación dinámica: un ritmo que tiene origen y centro de partida, la sombrilla que sujeta la mujer. Delaunay ha introducido el movimiento que tanto interesaba a los futuristas, pero lo ha hecho de manera bien distinta, y ha creado una belleza moderna, diferente a la de Gris, pero no por ello menos relevante.

\*

Esta preocupación por la vida cotidiana es también rasgo de la obra de Fernand Léger, que no dudó en incluir discos



fig. 12

Fernand Léger  
*El disco*, 1918  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

cromáticos como si fueran iconos de la modernidad: *El disco* (1918, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) [fig. 12]. Bien es cierto que quizá tenga más importancia en este momento otra pintura anterior que también pertenece a la colección del Museo, *La escalera (segundo estado)* (1914) [fig. 13]. Los protagonistas parecen haberse convertido en autómatas compuestos por cilindros, conos truncados, etc. que se articulan como en un gran mecano, con un cromatismo unitario en base a rojos, azules, amarillos y negros. Colores dispuestos con la máxima regularidad en un ensamblaje de formas que prescinden de cualquier rastro orgánico.

Léger, que también había “cubiqueado” en 1909 y 1910, es el pintor que con mayor claridad trata de construir una imagen de la ciudad moderna a partir de un mundo de objetos, en el que también las figuras humanas poseen ese carácter objetual. Ahora bien, lejos de convertir esa objetualidad en una crítica de la alienación implícita en la realidad mecánico-industrial, el artista se decanta por una monumentalidad que exalta la vida urbana y que, cuando ha de enfrentarse a la representación de motivos orgánicos –plantas y todo tipo de vegetales, agua, nubes, paisajes–, los dota de las mismas características mecánico-industriales. La razón de tal proceder quizá se comprenda mejor si contemplamos retrospectivamente las obras anteriores a partir de las últimas, y muy especialmente a partir de la más importante de todas ellas: *Los constructores* (1950, Biot, Musée Fernand Léger).

En *Los constructores* celebra Léger el trabajo –y toda la pintura anterior puede comprenderse como una celebración de la realidad producida/fabricada/creada por el trabajo– en lo que los antiguos llamaban la *manera grande*, trasunto

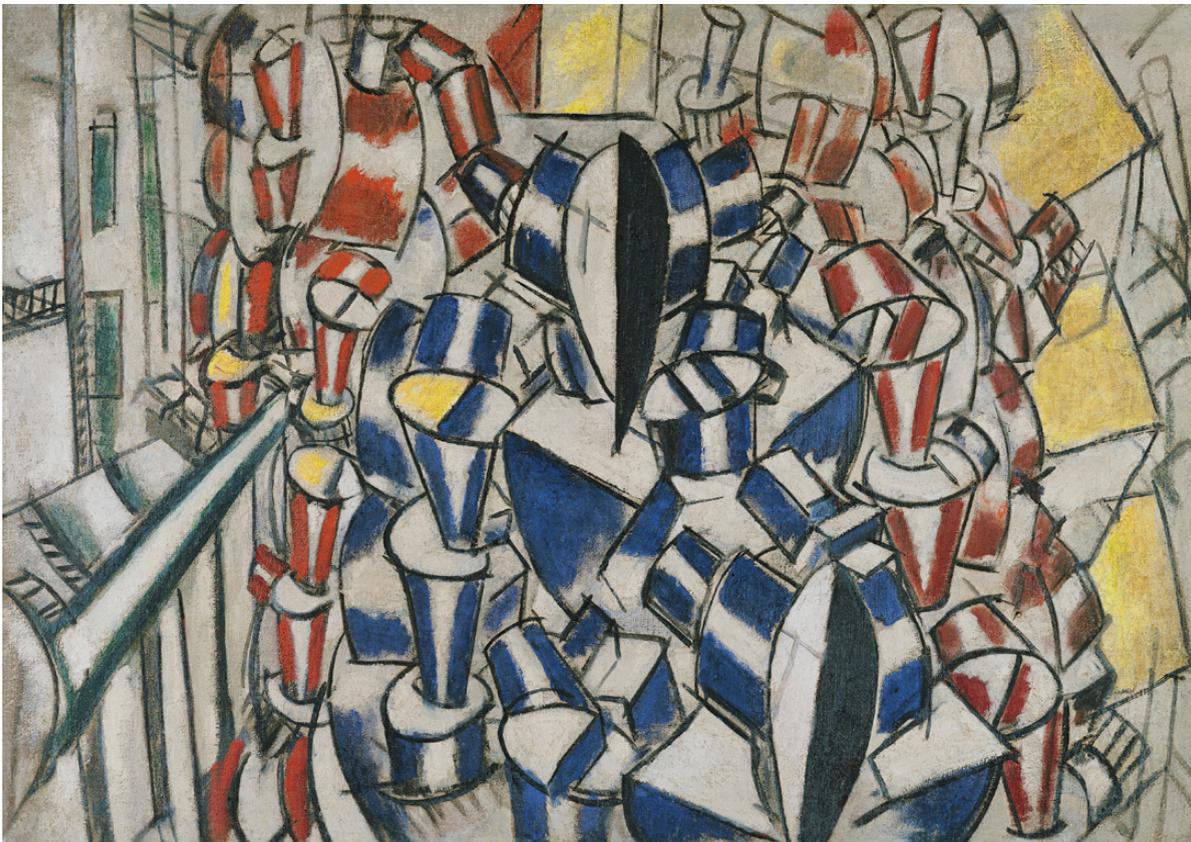


fig. 13

Fernand Léger  
*La escalera (segundo estado)*, 1914  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

de una *historia* grande, la que había definido a la historia sagrada, sustituida ahora por una historia secularizada. Léger crea una alegoría secular allí donde la alegoría se había sometido siempre a la transcendencia.

El ritmo pausado de las figuras corresponde a la monumentalidad digna de su destino y la condición colectiva del empeño, la construcción de un gran edificio, los andamios en el firmamento, ese es el horizonte vital de todos, tiene su testimonio mejor tanto en la condición mural de la pintura cuanto en la exterioridad de sus protagonistas. Aunque se trata de un óleo sobre lienzo, su tamaño (300 x 228) y la sencillez de su concepción alejan a *Los constructores* de la pintura de caballete, hacen de ella una pintura casi mural.

\*

Al igual que Delaunay y Léger, otros cubistas pintaron aspectos de la sociedad urbana, la electricidad y el movimiento, por ejemplo, así lo hizo G. Severini. Pintaron también el paisaje natural sometido a una emoción que parece más propicia para lo moderno de la ciudad, Natalia Goncharova, o el movimiento del hombre en la calle, Olga Rozanova. No fueron pocos los que en el desarrollo de ese camino dieron pasos hacia una abstracción e investigación del diseño formal, hacia una experimentación que tiene en Moholy-Nagy y los artistas del neoplasticismo holandés algunos de sus mejores representantes.

Estos son pasos que van más allá del cubismo, aunque solo fueron posibles porque el cubismo había existido.

**Autor:** Valeriano Bozal

**Coordinación:** Ana Moreno, Begoña de la Riva

**Edición:** Departamento de Publicaciones del Museo Thyssen-Bornemisza

**Diseño:** AGV diseño

**Edita:** Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2013

Todos los derechos reservados

© de la presente edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2013

© de las imágenes: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2013

© de los textos: sus autores