

CECILIA GARCÍA MARCO

**EL IMPULSO CREATIVO DE LA MÚSICA. ANÁLISIS DE LA PRESENCIA MUSICAL EN LA PINTURA CUBISTA DE GEORGES BRAQUE Y PABLO PICASSO HASTA 1914**

*Este ensayo es un resumen del Trabajo de Investigación realizado por la autora en 2007 y tutelado por la Dra. Carmen Senabre del Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia*

**C**omo dijo Picasso: “Cuando inventamos el cubismo... Simplemente queríamos expresar lo que había en nuestro interior”.<sup>1</sup> La presencia de la música y los instrumentos musicales en los cuadros cubistas de Georges Braque y Pablo Picasso nos desvelan por su cantidad e importancia que fueron *fuera vital generadora* en la génesis de su Arte, otorgando a sus instrumentos la condición de *punto de comprensión* en esta revolución artística que transformará el panorama del siglo XX. Los dos pintores están rodeados de música: en la calle, en los cabarets, en el circo, en el café, en el estudio... En este acercamiento a su obra, *la música* que escuchaban, que transitaba su mente, recupera su papel primigenio y preferente. Transformándose de objeto mental a obra de arte en su tránsito al cuadro y evidenciando así su impulso creativo durante la evolución del cubismo.

LA PRESENCIA DE LA MÚSICA EN LA VIDA Y OBRA DE BRAQUE Y PICASSO ANTES DEL INICIO DEL CUBISMO. Para analizar la obra pictórica de los dos pintores y asimilar su arte debemos acercarnos a sus vidas personales, como decía el marchante de arte D. H. Kahnweiler hablando de Picasso: “Con sus cuadros nunca había dejado de escribir su diario íntimo”.<sup>2</sup> Existe, por tanto, una íntima relación entre sus biografías y su arte, y así, al adentrarnos en el impulso de *sus mundos*, podemos interpretar y ejecutar la musicalidad de su pintura.

Sabemos que en el ámbito familiar donde nació Picasso, en Málaga el 25 de octubre de 1881 existía una gran afición a las artes. Su padre, José, era profesor en la escuela de Bellas Artes de Málaga, pero también frecuentaba la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio de Música de Málaga, debido a que su padre, Diego Ruiz y Almoguera (el abuelo de Pablo), era músico, tocaba el contrabajo en la Orquesta Municipal de Málaga.<sup>3</sup> Al pensar en este detalle, deducimos que su único nieto varón Pablo escucharía a su abuelo tocar el contrabajo y que en casa, todos reunidos, se hablaría de los conciertos de la Orquesta o de los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica. ¿Pero acaso Picasso recibiría nociones de lenguaje musical a través de su abuelo paterno, o le enseñarían a tocar algún instrumento? Podemos imaginar diversas escenas familiares, pero buscamos pruebas de ese posible acercamiento técnico o teórico hacia la música. F. Sopeña hace mención a un dibujo,

*Borriquillo y borriquilla*, que realiza con diez años en La Coruña, donde aparece un pentagrama, pero se pregunta si ese dibujo no sería de su hermana matriculada en el Conservatorio.<sup>4</sup>



La verdadera prueba de su conocimiento musical la hallamos en estos dibujos del Museo Picasso de Barcelona, no mencionados en ningún libro sobre Picasso. Realizados en lápiz conté sobre papel en 1899 cuando ya estaba viviendo en Barcelona, ciudad a la que llega el 21 de septiembre de 1895, después de una estancia de cuatro años en La Coruña y tenía solamente 18 años:



LIBROS  
Ensayo

En los títulos de estos dibujos *Bocetos diversos y Mujer leyendo y otros croquis* no se menciona la presencia de las líneas del pentagrama. Vemos claramente cómo Picasso dibuja las cinco líneas del pentagrama, figuras de notación musical como blancas, negras, negras con puntillo, corcheas y curiosamente una clave de sol no muy académica; por tanto son trazos de alguien conocedor de la música. En uno de los dibujos el pentagrama está esbozado junto a su firma, por lo que autentifica más su autoría.



Los primeros instrumentos que aparecen en sus primeros dibujos son la guitarra y el violín. La primera aparición de la guitarra será en un dibujo de 1896 cuando tiene quince años estando ya en Barcelona, plasmando una escena de una mujer sentada tocando una guitarra, esta estampa será una constante



en su pintura posterior, y también dibuja en 1899 varias escenas de violinistas callejeros reflejando el drama humano de la pobreza, la miseria, la lucha por sobrevivir, una época de desesperanza en España. Une el lamento del violín a

la escena que contempla de estos seres abandonados a su suerte. Picasso, cuya mirada todo lo observa y cuestiona, quiere plasmar en el lienzo estas imágenes, se siente cercano a estos seres desdichados, fracasados y sin calor humano. Y la música que capta es la música de la calle.

Después de su primera visita a París de sólo unos meses en 1900, se traslada a Madrid en enero de 1901, y allí inicia como director artístico el proyecto de la revista *Arte Joven* junto a un joven escritor catalán, Francisco de Asís Soler, que hará las funciones de director literario. Sobresale un artículo titulado 'La psicología de la guitarra', cuyo

autor es Nicolás María López, publicado en el segundo número de la revista, el 15 de abril de 1901 y no en el primer número del 11 de marzo, como indica John Richardson.<sup>5</sup> Este artículo, que podemos considerar *picassiano*, nos sorprende por la visión de la mujer, una mirada marcada tanto por los prostíbulos de los suburbios donde vivió como por el suicidio de su amigo Casagemas en París por un amor no correspondido en Febrero de ese año:

Como la mujer, la guitarra se prostituye con facilidad. Cae en manos del vicio y acompaña loca los sucios cantares de la orgia; se embriaga, y sus notas...suenan con la pesadez de la borrachera... Como la mujer, es caprichosa y difícil. Se rebela al principio y se rebela como esclava, y es pródiga con arulllos.

Vincula la forma de la guitarra (un instrumento que se acopla perfectamente al cuerpo) a la figura de la mujer (muy presente en la pintura de Picasso), dándonos las claves para interpretar sus cuadros posteriores de mujeres tañendo una guitarra o una mandolina. En este artículo su enfoque de la mujer y del alma humana van unidos al instrumento de la guitarra:

La psicología de la guitarra es la psicología del alma popular. De esas almas toscas que cruzan la vida en la penumbra... 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... Es fiel y cariñosa con el constante; se hace olvidar pronto y tiene las ingraticudes y perfidias del corazón femenino.

En mayo de 1901 vuelve a París y vive en un ambiente lleno de privaciones, sin lo más mínimo para sobrevivir. En estos años frecuenta junto a sus amigos el local *Le Zut*, cuyo dueño Frédé, guitarrista, acompañaba las veladas nocturnas con sus acordes, cantando canciones francesas y melodías que le traerían ecos de su tierra malagueña. Frédé siguió en contacto con Picasso años más tarde, ya que regentó el local *Le Lapin Agile* y este personaje también aparece tocando la guitarra en el cuadro del mismo nombre *Au Lapin Agile (1904-1905)*. Max Jacob, amigo de Picasso en estos primeros años de su estancia en París, como amante de la ópera verista, arrastra a Picasso para que le acompañe a ver juntos los estrenos de óperas como *La Bohème* y *I Pagliacci*. Según F. Olivier, compañera de Picasso, "Max Jacob era cantante, maestro de canto, pianista... y el alma de nuestras fiestas". Como vemos siempre estaba rodeado de música.



Durante su última estancia en Barcelona en 1903, antes de residir definitivamente en París, pinta el cuadro *El viejo guitarrista*. La melancolía y amargura que trasmite su época azul, refleja en este personaje del viejo guitarrista la miseria humana, tema del pintoresquismo en la pintura y en el teatro español. Este cuadro recuerda a esta frase del artículo antes mencionado de *Arte Joven*, refiriéndose a la guitarra: "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".

## LIBROS Ensayo

Georges Braque nació el 13 de mayo de 1882, en Argenteuil-sur Seine. En 1890 con ocho años se traslada a Le Havre, un importante centro del temprano impresionismo de E. Bodin y C. Monet. Aunque Braque durante toda su vida será un amante confeso de la música, a diferencia de Picasso, no tenemos muchos datos del papel de la música en su vida y su obra en esta época anterior al cubismo. Sabemos que en Le Havre conoce a los hermanos Dufy; Jean y Raoul son pintores pero Gastón es músico, y desde los inicios de su relación recibirá clases de flauta de Gastón, y en los años posteriores cuando se reunían en Le Havre seguirán con sus clases de música. Le gustaba tocar también el violín y la concertina (un acordeón de tamaño más reducido), y cuando visitaba su ciudad le gustaba llevarse la concertina e interpretar canciones en los bares del puerto. Después de estar rodeado del ambiente impresionista, recibe lecciones sobre la pintura decorativa (al igual que su padre que era pintor-decorador) y se introduce en la pintura *fauve* durante el año 1906. El verano de 1907 Braque lo pasa en La Ciotat, pueblo cercano a Marsella y de septiembre a noviembre reside en L'Estaque, un pueblo cercano a La Ciotat.

Esta estancia la interrumpe para acudir a París y poder visitar la exposición retrospectiva de la obra de Paul Cézanne que se organiza en el Salón de Otoño. En ese momento, Braque tenía noticias de Picasso pero no se conocían personalmente, y Apollinaire lo acompaña al estudio de Picasso, el Bateau-Lavoir en el barrio de la Butte en Montmartre. En esta primera visita, Braque contempla asombrado en el estudio de Picasso *Las señoritas de Avignon* que acababa de terminar, y el cuadro *Tres mujeres* que tenía empezado. Este encuentro histórico determinará la trayectoria de los dos pintores. Braque capta la revolución concebida por Picasso, separándose y rompiendo con todo lo creado anteriormente. Y a partir de este momento, caminarán en una completa simbiosis creativa donde los dos genios se comunicarán sus logros, se imitarán y se distanciarán, pero siempre juntos lanzarán al cubismo a cruciales innovaciones en el Arte.

**EL CUBISMO TEMPRANO.** El periodo del cubismo temprano comienza en 1906-1907, ya se percibe ese cambio en el retrato de Gertrude Stein que inicia Picasso en París, antes de su marcha ese verano de 1906 a Gósol (pueblo de Lérida) y en los dibujos que realiza

durante ese verano, preámbulo de *Las señoritas de Avignon* y termina el periodo en 1909. Después de haber conocido a Picasso en el invierno de 1907, Braque, al llegar la primavera de 1908, se traslada a L'Estaque, dejando de lado sus cuadros de cuerpos femeninos influenciados por lo que vio en el estudio de Picasso, y empieza a pintar una serie de paisajes inspirados en lo que contempla en L'Estaque, que recuerdan a Cézanne (que también había vivido largas temporadas en esa zona de la Costa Azul francesa) tanto por su perspectiva libre y su uso del color, como por la fuerza y contundencia de las formas geométricas. Según Braque, "Cézanne era más que una influencia, era una iniciación",<sup>6</sup> al plasmar esas formas sentimos la necesidad de establecer una relación entre ellas, que nos conduce a la búsqueda de una nueva dimensión del espacio pictórico, que caracteriza el cubismo temprano y al cubismo en todas sus fases.



En el cubismo temprano ya no encontramos un único foco de luz, un mismo objeto se ve desde distintos puntos de vista. Hay una simplificación de las líneas y un interés por la forma y los volúmenes, desentendiéndose la obra de la representación espacial, las proporciones y los colores naturales. De la obra de Braque tenemos dos catalogaciones: según Máximo Carrá,<sup>7</sup> después del cuadro *Gran desnudo* realiza una serie de ocho óleos sobre lienzo teniendo como

motivo paisajes de L'Estaque, mientras que en la catalogación de Nicole Worms de Romilly<sup>8</sup> antes de los paisajes realiza dos cuadros con temática musical. El primero de ellos es *El metrónomo* ni siquiera mencionado por Carrá y en segundo lugar *Instrumentos musicales*.

En el cuadro de la izquierda *El metrónomo, 1908* aunque no se trate de un instrumento en sí, es significativo que utilice el metrónomo como motivo central del cuadro tratándose de un objeto que se utiliza para medir el *tempo* en la ejecución de las obras musicales y la presencia de la partitura, son un claro ejemplo de que el pintor posee la visión de un músico ejecutante; de un instrumentista. Aunque la datación de los cuadros en las dos catalogaciones no es muy precisa, según Worms, primero aparecen estos cuadros con motivos musicales que los paisajes de L'Estaque de 1908; sí es evidente que, después de estos paisajes y de los paisajes de La Roche-Guyon que realiza en el verano de 1909, su obra se centra en la naturaleza muerta a partir del cubismo analítico. No encontramos más paisajes ya que entendía los objetos como más cercanos a su forma de indagar el espacio pictórico. Estos cuadros son la primera presencia de la música en el cubismo, por tanto fue Braque el primero en introducir objetos e instrumentos musicales y elevarlos a la categoría de elementos artísticos por primera vez en la Historia del Arte, objetos que en épocas pasadas no se tenían en cuenta. Ahora el instrumento es el único protagonista del cuadro, y de forma innovadora están tratados con un halo de "vida propia". Como dijo Braque:

En aquella época pinté muchos instrumentos musicales, en primer lugar porque los tenía a mi alrededor, y en segundo lugar 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

LIBROS  
Ensayo

musical, en cuanto objeto, tenía la particularidad de que *se le podía dar vida al tocarlo*.<sup>9</sup>

Como vemos, Braque se sentía muy cercano a los instrumentos y a la música (encontramos en esta foto de su estudio de 1911, una concertina, una bandurria, una guitarra, un violín y un arpa africana), encajaban en lo que él entendía y quería para su pintura. ¿Quizás la vivencia de querer plasmar los instrumentos en la pintura, le hace caminar hacia la exploración del espacio táctil o manual? ¿Era esta búsqueda del espacio táctil, consecuencia de ese acercamiento a sus instrumentos, de querer transmitir lo que sentía al tocarlos? Y por tanto, ¿esta iniciada fragmentación, era el medio que encuentra para materializar en el lienzo esta atmósfera? A través de las innovaciones pictóricas en las distintas fases del cubismo, conseguirá transmitir de forma más clara esta atmósfera de evocación musical.

El cubismo camina hacia un nuevo orden mental del arte frente al cuadro, como decía 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".<sup>10</sup> En esa intención anida la música, como nos refleja a partir de este momento la masiva presencia de instrumentos en los cuadros cubistas de los dos pintores. Aunque sea Braque el primero e induce a Picasso a introducirlos. En el otoño/invierno de 1908-1909 los dos trabajan en paralelo, como señalaba Braque: "Los dos vivíamos en Montmatre, nos veíamos todos los días. Éramos en cierto sentido una cordada en las montañas".<sup>11</sup> Todos los días Picasso, al atardecer, cuando no podía pintar, salía a dar una vuelta y lo primero que hacía era ver lo que estaba haciendo en ese momento Braque en su estudio, y después los dos solían acudir a las distintas galerías para ver las cosas nuevas que podían encontrar. Pero es obvio el papel de Braque como iniciador en la introducción de los instrumentos en el cubismo y su exploración constante en cada fase del cubismo. Innovación que le copiarían, como bien explicó Braque en una carta fechada el 13 de noviembre de 1918 dirigida a su marchante Léonce Rosenberg:



cuando que la palabra cubismo la pronunció por primera vez el jurado del Salón de Otoño ante mis cuadros y que si hemos visto una avalancha de mandolinas y de naturalezas muertas con instrumentos musicales, es porque han salido de mi estudio... En aquella época nadie hacía lo que yo, pero desde entonces cuantas cosas me han robado, hasta los más mínimos detalles.<sup>12</sup>

El mes de agosto de 1908 Picasso lo pasa en Rue des Bois al norte de París, sin Braque, pintando sólo paisajes y figuras de formas contundentes teniendo como modelo a madame Putman, la granjera de la casa que alquila. En ese verano no realiza ninguna naturaleza muerta, ni aparecen instrumentos, por tanto Picasso a la vuelta de Braque a París, se encontró con esa nueva percepción de los paisajes desestructurados y de la naturaleza muerta; una transformación que también haría suya. A partir de ese invierno de 1908 Picasso camina hacia unas naturalezas más cercanas a Cézanne, pues desde el otoño de 1907 terminada la obra de *Las señoritas de Avignon*, sólo había pintado seis naturalezas muertas (entre ellas *Botella y tres tazones*), muy diferentes a lo que encontraremos después del verano de 1908, lo que denota la influencia de su encuentro con Braque y de la búsqueda iniciada en L'Estaque. Las obras realizadas por Braque ese verano fueron rechazadas para ser expuestas en El Salón de Otoño. Pero el marchante Kahnweiler, pensando que era una buena oportunidad, organizó una exposición en su galería del 9 al 28 de noviembre de 1908 donde pudieron ser vistas las naturalezas muertas con instrumentos.



Instrumentos musicales, L'Estaque, 1908



Mandolina y frutero, 1909

¿De qué instrumento se trata? En los cuadros de Braque de esta etapa contemplamos un instrumento con fondo plano, forma piriforme y mango corto. No son mandolinas como sugieren los títulos designados con posterioridad, sino bandurrias como la que tiene Braque en su estudio, ni tampoco se trata de un bandoneón como erróneamente se llama, sino de una concertina.



La foto de la izquierda es un fragmento de la foto de su estudio en 1911, vemos claramente que ése era el instrumento (una bandurria) que le servía de modelo para pintar.

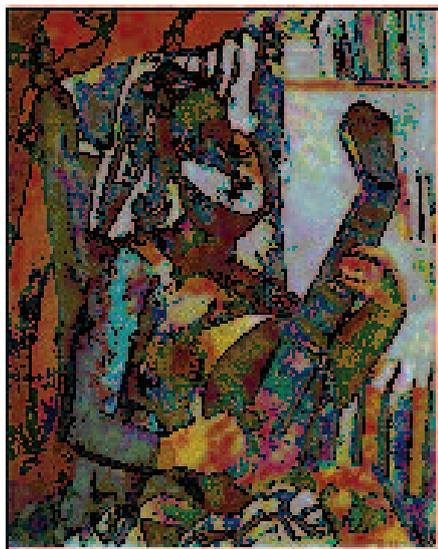
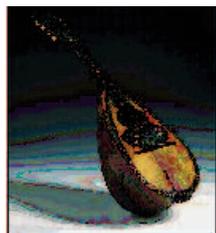
El instrumento musical que encontramos en los cuadros de Picasso en esta época del cubismo temprano, es distinto. Se trata de un instrumento con

fondo curvo, mástil más largo y forma almendrada, que reconocemos como el instrumento que tenía Picasso en su estudio: se trata de una mandolina. Él se siente más cercano a la figura humana; por ello sus instrumentos son tañidos por una





## LIBROS Ensayo



*Mujer con mandolina, principios de 1909*

muchacha, a diferencia de Braque, que siempre pinta los instrumentos solos, como objetos de su total atención e inspiración.

*La partitura:* siempre encontramos en los cuadros de Braque la presencia de la partitura musical, será una constante en sus obras de años posteriores y en algunos cuadros de Picasso la encontraremos influenciado por Braque, como símbolo inerte de un contenido o presencia vital.

*¿Qué ocurre con las palas de los instrumentos?* Las encontramos todas ellas dobladas, dejando entrever su parte posterior, como acercando el mango del instrumento al lienzo y así acercarlo al exterior y al espectador, invitándonos a explorar el instrumento utilizando un punto de vista nuevo y cambiante del objeto: primero nos enseña el instrumento por su cara frontal y después la pala como si la viéramos por detrás o de perfil. La ruptura con el inmóvil y único punto de vista que encontramos desde el Renacimiento, nos llevará a lo que los críticos de arte denominan “visión simultánea”. La unión de distintos puntos de vista de un objeto nos da más información de la que podríamos obtener con un único punto de vista, y al conocer más el objeto, nos adentramos

en una imagen tridimensional del mismo, plasmado en un lienzo bidimensional.



*Instrumentos musicales, 1909*



*Guitarra y frutero, 1908*

Como dijo Braque: “Hay en la naturaleza táctil, un espacio que casi podría definir como *manual*”.<sup>13</sup> ¿Quería Braque que tocáramos esos instrumentos, que sintiéramos sus cuerdas al pulsarlas igual que hacía él con los instrumentos que poseía en el estudio? ¿Quería que experimentáramos esa atmósfera que crea la ejecución de una partitura? ¿La interpretación musical? Cuando pinta estos cuadros estaban pensando en la música; si no, ¿por qué los acompaña de una partitura? Ésta se erige en nexo de unión de todos los elementos que contiene la naturaleza muerta. Braque nos da muchas pistas sobre lo que pretendía hacer en su pintura. Sabemos a través de sus palabras y por los testimonios cómo se rodea de instrumentos y de música. En la búsqueda de un nuevo espacio heredado de Cézanne, define el espacio de sus naturalezas muertas como manual. Sus palabras delatan que su mente está pensando de forma perceptible en el hecho de acariciar el instrumento: de pasar el arco por las cuerdas del violín, de rasgar las cuerdas de la bandurria o una mandolina, de mover el fuelle de la concertina, todas ellas experiencias manuales, táctiles y repletas de expresión e inspiración. ¿Qué hay más manual e íntimo a la vez que tocar un instrumento, y así despertar emociones y afectos?

**EL CUBISMO ANALÍTICO.** El cubismo analítico data de 1909/1910 a 1912, se ubica el inicio de esta etapa en los cuadros que realiza Picasso en el verano de 1909, en Horta de Ebro (Tarragona), llamado a partir de 1910 Horta de San Juan. En esta fase, los planos sólidos se quiebran y rompen los contornos del objeto, explosionando en un juego que potencia y crea un nuevo lenguaje de volúmenes. Fluye el espacio circundante sobre el objeto. Hay distintas fuentes de luz, el color pasa a un segundo plano y múltiples perspectivas de un solo objeto que se descompone en elementos pequeños, que parecen elementos independientes y móviles de un todo. Estos múltiples ángulos de visión de un mismo objeto, este ANÁLISIS, fue el origen de la denominación de este periodo por Juan Gris, pintor español que se unirá a los pintores cubistas hacia 1912 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*, 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”.<sup>14</sup>

Reaccionando contra la espontaneidad, lo fugaz del impresionismo y la materialidad cromática del fauvismo, busca una verdad más profunda e inconmensurable como ya

LIBROS  
Ensayo

hizo con los paisajes de L'Estaque: "Me preocupa ponerme al unísono con la naturaleza mucho más que copiarla".<sup>15</sup> A consecuencia de anhelar ese acercamiento, Braque fracciona el objeto, ¿Cuál es la intención al aproximarse al objeto? ¿Se entiende que quiere entrar en el verdadero significado de ese objeto, 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 tempo*. Evocando al arte específicamente temporal, la música, el arte del movimiento. El objeto se expande, creando 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".<sup>16</sup>

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".<sup>17</sup> El espacio pictórico se inunda de sonidos intangibles y fluidos interpretados por sus instrumentos 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".<sup>18</sup>

El cubismo parte de una concepción intelectual, busca aquello que no tiene que ver con la realidad exterior, se buscan las formas para transmitir un concepto. 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".<sup>19</sup> 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".<sup>20</sup>

Al mismo tiempo que sus cuadros musicales nos evocan la música con esta nueva técnica de fragmentación, nos transmiten el pensamiento de la

música, 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.



En este cuadro de la izquierda, *Violín y paleta*, 1909/1910, su primera obra con instrumentos de este periodo del cubismo, vemos claramente cómo la fragmentación de los contornos se inicia en el violín, en la parte inferior y se expande hacia fuera, como señalando que el origen de este rompimiento lo produce el sonido del mismo. Se origina en él y va recorriendo el cuadro desde abajo hacia arriba sin llegar a ocuparlo todo. Esta fragmentación en cambio será mayor en los cuadros posteriores. Al romperse la perspectiva bidimensional del violín, como dotándolo de vida propia, somos conscientes del espacio que surge con esta

nueva representación, como si percibiéramos sus notas y su vibración. Son los *cuadros musicales* de Braque. Destaca en este cuadro mencionado anteriormente la presencia en la parte superior y menos fragmentada de la *partitura musical* junto a la *paleta del pintor*, esa proximidad espacial en el lienzo nos habla de similitud y de simbiosis, como reflejando de esta forma la unión de la pintura y la música: la partitura como soporte material de los tonos musicales y la paleta como soporte material de los tonos pictóricos. Una luz arbitraria atraviesa los lienzos, transformando tanto los objetos como el espacio. Los ocres pálidos, los verdes y los grises son las únicas diferencias cromáticas en este espacio pleno y móvil, resaltando el blanco sobre la *partitura*, elemento constante y protagonista de sus lienzos.



*Violín y jarra*  
(1909-1910)



*Violín y partitura*  
(1911)



*Piano y mandola*  
(1909-1910)

Los objetos van descomponiéndose cada vez más, conforme avanza el periodo analítico y caminan hacia una mayor simplificación. Al romper las formas y los contornos del instrumento, casi siempre un violín, fluyen y se confunden con aquello que más le preocupa: *el espacio*.



Violín y candelabro  
(1910)



El velador  
(1911)



Violín y vaso  
(1910-1911)

Braque dijo: “La fragmentación me sirve para crear el espacio y el movimiento en el espacio: no puedo introducir el objeto más que después de haber creado el espacio”<sup>21</sup> 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 crean cada vez más la sensación de eco, de resonancia musical. Utiliza objetos que emiten sonidos, cuyas oscilaciones, su capacidad de ascender y descender, traspasan lo material y originan una vitalidad de una gran carga emotiva y sensitiva en nuestra mente y en nuestro cuerpo, y provocan con fuerza persuasiva elevación y éxtasis. A través del instrumento y la partitura que convierte en protagonistas de sus lienzos, consigue con las nuevas fragmentaciones imbuirnos en esa evocación y presencia. Como define Mario de Micheli: “Nació 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”<sup>22</sup>

En este cuadro de la derecha, *El violín*, 1911, al quebrarse de esta forma el violín parece expandirse hacia el espacio circundante, hacia el exterior, como transmitiendo su sonoridad. La luz refleja la partitura, la zona central, las partes sonoras del violín (cuerdas, cordal, puente, efes) y la punta del arco; están iluminadas en blanco, como si lo único importante es que percibamos el sonido que emerge del mismo y se dirige hacia nosotros. Nos transmite una atmósfera envolvente y lírica, yo diría que musical. Transforma el objeto y el lienzo en una



sensación: *la música*. Durante el invierno de 1909-1910 hasta la primavera de 1910, Picasso no pinta ningún cuadro con instrumentos musicales, sólo realiza retratos como *Mujer sentada en verde*, *Mujer en un sillón*, *Mademoiselle Leonie*, *Vollard*, *W. Uhde*, *Braque*, *Kahnweiler* mientras Braque pinta cuadros con instrumentos tan importantes como *Violín y paleta*, *Piano y mandola*, *Violín y jarra*, *Mandola*, *Mandolina y metrónomo*, y el aguafuerte *Pequeña guitarra cubista*.

LOS INSTRUMENTOS DE PICASSO Y BRAQUE. En este cuadro de la derecha, *Muchacha con mandolina* (*Fanny Tellier*), primavera 1910, el fraccionamiento no ha sacrificado la forma figurativa del instrumento, que permite distinguir sus formas de forma clara. Vemos que se trata de un instrumento con un mango más largo que la mandolina, la forma de la caja frontal es más alargada, con la parte final en forma rectangular y la posición del cordal es mucho más baja. Buscando pistas, para descubrir qué clase de instrumento se trata, entre las fotos del estudio de Picasso en Boulevard de Clychi (realizadas entre 1910-1911, coincidente en el tiempo con las fechas en que pinta el cuadro)



encontramos este *laúd griego*, un instrumento oriental del que se sirve para realizar este cuadro, y distinto a la mandolina que también posee.



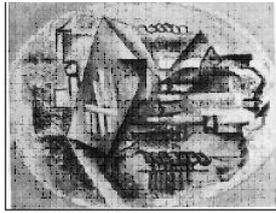
Sabemos por las fotos de sus estudios que les gustaba rodearse de objetos e instrumentos exóticos. Hay que tener en cuenta, las largas estancias que pasaba Braque en

los pueblos de L' Estaque o La Ciotat, en la Costa Azul francesa cerca de Marsella. A principios de siglo, la ciudad de Marsella era el puerto de entrada de todos los productos de las colonias que abastecían a Francia, la metrópolis. Una ciudad con mucha actividad comercial y gran diversidad cultural, donde se tenía fácil acceso a la artesanía, objetos e instrumentos musicales africanos y orientales.

Que los pintores conocían los instrumentos africanos lo demuestran también estas fotos, comparando un instrumento que tenía Braque en su estudio en 1911 junto a esta otra foto más actual, y vemos que se trata claramente de un arpa africana.



**LIBROS**  
**Ensayo**



O también como ejemplo de la cercanía a estos instrumentos exóticos: este cuadro de la

izquierda de Picasso, al que Zervos denominó con el título de *Pescados e instrumento negro* (primavera de 1911); al respecto, Pierre Daix comenta en su catálogo de la obra de Picasso “que ven claramente los pescados, pero ¿el instrumento negro dónde está?”.<sup>23</sup>



Ante esta pregunta, sentí curiosidad por encontrar ese instrumento negro, es evidente que, cambiando la posición y realizando más sus dimensiones geométricas bajo la visión cubista, la similitud de las formas nos hace pensar que éste es el instrumento negro que cuestiona Daix. Se trata de una *kalimba*, instrumento africano construido con calabaza y madera de algarrobo, en concreto este ejemplar de la foto superior procede del Zaire, es de principios del s. XX (de la misma época que el cuadro) y pertenece al Museo Luigi Piganini de Roma. Como vemos estaban rodeados de instrumentos. En todas las fases del cubismo encontramos sus huellas y su presencia.

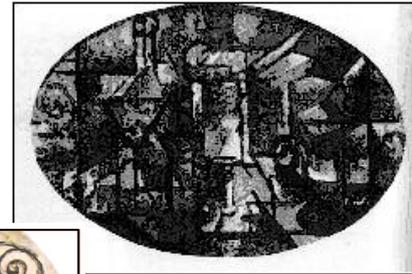
**LOS SIGNOS O CLAVES EN LA FASE ABSTRACTA DEL CUBISMO ANALÍTICO.**



Después de la estancia de Picasso en Cadaqués durante el verano de 1910, sin la compañía de Braque, entró en una fase más abstracta que determinó la introducción en sus cuadros de signos o claves que nos hablaban de objetos. Como dijo Picasso: “El arte abstracto no existe, siempre hay que partir de algo”.<sup>24</sup> Picasso durante su fase

hermética recurre al instrumento en sus cuadros, como el único elemento identificable, dentro de la ruptura de la forma homogénea y la discontinuidad de los contornos. En estos cuadros la mandolina es el punto de partida, es la clave. Una propuesta también con connotaciones musicales, como en este cuadro de la izquierda *Mujer con mandolina, Cadaqués, 1910*. Nos introduce con este recurso intelectual al contenido del cuadro: una interpretación musical, una actuación, o una unificación entre la figura femenina y el instrumento, entre el objeto y el sujeto, que como veremos se fusionarán cada vez más en posteriores cuadros.

Braque, se impregnó de esta fase más hermética y abstracta de Picasso, e insertó en sus cuadros unos símbolos en forma de caracol, que representan la cabeza o voluta del violín. Una alegoría y atributo al instrumento más cercano a él, plasmado en todos sus cuadros de la fase analítica. Es destacable que ningún libro de arte, mencione o sugiera la existencia de estas formas de caracol, quizás porque era necesario el enfoque de un músico para descifrarlo. La misma mirada de Braque: la de pintor y músico. Las formas de la cabeza del violín van evolucionando, desde una forma más figurativa y robusta hacia una mayor simplificación de líneas y formas más livianas. Va transformado el mango y la cabeza o voluta del violín a una representación sólo de la voluta y de ésta a una forma de caracol. Braque con este signo tan simple nos manifiesta que en su pensamiento, está presente el instrumento no sólo como objeto sino también por su música, su sonoridad, y su atmósfera.



Hay que mencionar la similitud entre estos signos en forma de caracol (referentes a la cabeza o voluta del violín) y la proporción áurea, esta última muy comentada en los ambientes artísticos de la época, y presente en la dimensión y ubicación de elementos (como las efes y la voluta del violín) en la construcción de los violines. También en algunos cuadros de Picasso encontramos estas formas de caracol, cuadros con una mayor fragmentación, donde percibimos la fusión e identificación entre el sujeto (música) y el objeto (en este cu



adro, el acordeón). Instrumento y hombre aparecen como un solo elemento, como si realizara con esa simbiosis la atmósfera y el espacio (para cuya conquista se suceden las innovaciones pictóricas) del cuadro: la



*El acordeonista, Céret, 1911*

LIBROS  
Ensayo

música, los sonidos que flotan y cuyas ondas surcan el aire.

EL CUBISMO SINTÉTICO. El cubismo sintético abarca desde 1912 hasta 1914, inicio de la Primera Guerra Mundial. Georges Braque se incorpora a filas y es herido gravemente en el frente, durante un largo periodo de tiempo sigue convaleciente y debido a ello se interrumpe definitivamente la larga y estrecha colaboración de esos años con Picasso. 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 y las obras vuelven a ser más legibles. Se conciben nuevas técnicas en la pintura: como el *papier collé* innovado por Braque al introducir en el lienzo fragmentos de papel, que se transforman en otro objeto distinto, en la realidad del cuadro, y como el *collage* innovado por Picasso 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.

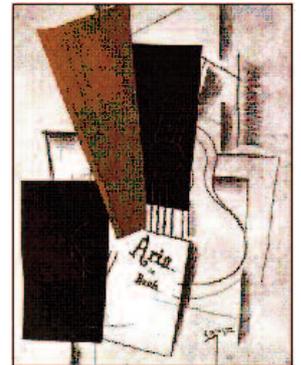
Hay una serie de cuatro cuadros de Picasso, del otoño de 1912 en los que hallamos insertadas *partituras musicales enteras* junto a otros tres cuadros con *fragmentos* de partituras. En los lienzos, encontramos partituras musicales auténticas, *composiciones musicales editadas*. Estos cuadros considerados como *collages*, también deben ser examinados desde una innovadora perspectiva: *la relación entre los dos lenguajes: la música y la pintura*. Interpretar estos cuadros desde el enfoque de la *intertextualidad*, un enfoque no mencionado en ningún libro de arte, cuando una obra o texto nos remite a otra obra o texto desde formas diversas, en este caso en alusión a estructuras o sistemas musicales. 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, aquel nos remite a otro texto con las mismas características que es la *partitura*. Al mismo tiempo, esta *intertextualidad* 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. Como ejemplo este



lienzo de la izquierda, titulado *Violín y partitura* de 1912 con la técnica del *collage* encontramos insertada una partitura existente: la cuarta página de la pieza *Trilles et Braisers* de 1905, compuesta por Desire Dihau, pieza de música de la “chanson française”. Se trata de música más popular, una mención por parte de Picasso a un tipo de música impensable en Braque: tenían gustos musicales distintos. Como menciona Sopeña, la única música no popular que le gustaba a Picasso, era la melodía principal de *Petrouska* de Stawinsky estrenada en París en 1911, que solía tararear.<sup>25</sup> En cambio, los referentes musicales de Braque son claramente otros, como nos desvelan a lo largo de su obra sus evocaciones a compositores como Mozart o Bach, pilares de la música culta. La novedad de Braque, al introducir letras estarcidas en su cuadro *El portugués* de 1911 como un medio de introducir cierto tipo de realidad en el cuadro, es un recurso que en esta fase del cubismo sintético utilizará para insertar letras en 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

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, fragmentadas y el *movimiento*. Este impulso nos transmite su búsqueda por conseguir 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 en la pintura y creando un nuevo espacio pictórico, transforman la pintura en algo espiritual e íntimo convirtiéndose en su verdadera esencia. 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”.<sup>26</sup> Y qué mejor alimento para el espíritu que la música.



<sup>1</sup> J. RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Volumen II, 1907-1917*, Alianza, Madrid, 1997, p. 105; P. CABBANE, *El siglo de Picasso. El Nacimiento del Cubismo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, p. 288.

<sup>2</sup> P. CABBANE, *El siglo de Picasso. El Nacimiento del Cubismo*, p. 21.

<sup>3</sup> J. RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Volumen I, 1881-1906*,



## LIBROS

### Ensayo

- Alianza, Madrid, 1997, p.16.
- <sup>4</sup> F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Picasso y la Música*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, p. 20.
- <sup>5</sup> J. RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Volumen I, 1881-1906*, p. 186.
- <sup>6</sup> A. GANTEFÜHRER-TRIER, *Cubismo*, Taschen, Köln, 2005, p. 32.
- <sup>7</sup> M. CARRÀ, *La obra pictórica completa de Braque de la descomposición cubista a la recuperación del objeto 1908-1929*, Moguer, Barcelona, 1976.
- <sup>8</sup> N. WORMS DE ROMILLY, J. LAUDE, *Braque: Le cubisme: 1907-1914*, Maeght, París, 1982.
- <sup>9</sup> T. LLORENS; I. MONOD-FONTAINE; J. L. PRAT, *Braque. Exposición del 5 de Febrero al 19 de Mayo de 2002*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2002, p. 31.
- <sup>10</sup> I. F. WALTER, *Picasso. 1881-1973. El genio del siglo*, Taschen, Köln, 2006, p. 33.
- <sup>11</sup> A. GANTEFÜHRER-TRIER, *Cubismo*, p. 42.
- <sup>12</sup> T. LLORENS; I. MONOD-FONTAINE; J. L. PRAT, *Braque*, p. 32.
- <sup>13</sup> N. STANGOS, *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986, p. 50.
- <sup>14</sup> *Georges Braque, exposición del 16 de Marzo al 7 de Mayo de 2006*, IVAM, Valencia, 2006, p. 297.
- <sup>15</sup> *Georges Braque, exposición del 16 de Marzo al 7 de Mayo de 2006*, p. 105.
- <sup>16</sup> E. TRÍAS, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Círculo de lectores, Barcelona, 2007, p. 884.
- <sup>17</sup> J. GOLDING, *El cubismo: una historia y un análisis: 1907-1914*, Alianza, Madrid, 1993, p. 92.
- <sup>18</sup> *Georges Braque, exposición del 16 de Marzo al 7 de Mayo de 2006*, pp. 69 y 87; J. GOLDING, *El cubismo: una historia y un análisis: 1907-1914*, p. 85.
- <sup>19</sup> J. GOLDING, *El cubismo: una historia y un análisis: 1907-1914*, p. 97.
- <sup>20</sup> *Georges Braque, exposición del 16 de Marzo al 7 de Mayo de 2006*, p. 113.
- <sup>21</sup> N. STANGOS, *Conceptos de arte moderno*, p. 53; *Georges Braque, exposición del 16 de Marzo al 7 de Mayo de 2006*, p. 33.
- <sup>22</sup> M. de MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2006, p. 184.
- <sup>23</sup> P. DAIX; J. ROSSELET, *El cubismo de Picasso; catálogo razonado de la obra pintada, 1907-1916*, Blume, Barcelona, 1979, p. 262.
- <sup>24</sup> M. de MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 196.
- <sup>25</sup> F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Picasso y la Música*, p. 44.
- <sup>26</sup> M. de MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 188.