

*Música oral del Sur*

+

***PAPELES DEL FESTIVAL***  
*de música española*  
***DE CÁDIZ***

Revista internacional

Nº 10 Año 2013

**Depósito Legal:** GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579  
**Edita** © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.  
Centro de Documentación Musical de Andalucía  
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

[informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es)  
[www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es](http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es)

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>  
Twitter: <http://twitter.com/CDMAandalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

## **Presidente**

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

## **Director**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

## **Presidente del Consejo Asesor**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

## **Consejo Asesor**

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)  
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)  
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)  
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)  
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)  
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)  
M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)  
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)  
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)  
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)  
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)  
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)  
BEGOÑA LOLO (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, Universidad Autónoma de Madrid)  
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)  
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)  
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)  
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)  
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)  
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)  
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)  
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)  
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)  
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)  
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)  
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)  
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)  
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)  
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)  
SUSANA SARDO (University of Aveiro)  
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)  
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)  
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)  
M<sup>a</sup> JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

## **Secretaría del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

## **Secretaría**

M<sup>a</sup>. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)  
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

## **Acceso a los textos completos**

### **Web Centro de Documentación Musical de Andalucía**

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

### **Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía**

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

# LA PRESENCIA DE LA MÚSICA EN LA PINTURA DEL CUBISMO SINTÉTICO DE PABLO PICASSO HASTA 1914

***Cecilia García Marco***

*Violinista. Conservatorio Profesional de Música de Catarroja, (Valencia)*

## **Resumen:**

La presencia de los instrumentos musicales es numerosa y significativa en todas las fases del cubismo. Analizando la evocación musical de la pintura cubista, ésta se desvela como un impulso creativo y un puente de conocimiento en esta revolución artística que transformó el arte del s. XX. En esa ruptura con todo lo anterior en el arte, en la búsqueda de un nuevo espacio pictórico y una exploración sin límites de un nuevo lenguaje pictórico, están siempre presente la música: en los volúmenes, objetos, letras y signos. La búsqueda pictórica de P. Picasso y G. Braque les conduce a querer plasmar la música y transformarla de objeto mental a obra de arte. Estaban rodeados de música, e incluso G. Braque sabía tocar instrumentos musicales. Esta nueva mirada musical es necesaria para entender la pintura cubista, y una vez más reverenciar el papel decisivo de la música en otros campos del arte. El enfoque interdisciplinar fecunda las investigaciones y gracias a él se dan profundos avances de otro modo imposibles. Enlazar diversas disciplinas ayuda a tener una visión más profunda, amplia y creativa.

**Palabras clave:** Análisis Interdisciplinar, Pintura y Música, Impulso creativo.

## ***The Presence of Music in Pablo Picasso's Synthetic Cubist Painting Through 1914***

### **Abstract:**

The presence of the musical instruments is numerous and significant in all phases of the cubism. Analyzing the musical evocation of the painting of the cubism, it appears as a creative impulse and a bridge of knowledge in this artistic revolution that transformed the art of the 20th century. In this artistic rupture, in the search of a new pictorial space and an exploration limitless of a new parlance pictorial, always is present the music: in the volumes, in the objects, in the handwritings, and in the signs of the cubism. The pictorial search of Picasso and Braque drives them to represent the music and to transform it from a mental object to work of art. They were surrounded with music, and moreover Braque played musical instruments. This new musical look is necessary to understand the cubism painting, and to show also the decisive paper of the music in other fields of the art. The approach between the disciplines fertilizes the investigations. Without that approach the advances would be impossible. To connect diverse disciplines, helps to have a deeper, wide and creative vision.

**Keywords:** Analysis to interdiscipline, Painting and music, Creative impulse.

**García Marco, Cecilia.** “La presencia de la música en la pintura del cubismo sintético de Pablo Picasso en 1914”. *Música oral del Sur*, n. 10, pp. 168-182, 2013, ISSN 1138-8579.

## 1. El Cubismo

Alexander Archipenko escribía en la *Revista Internacional del Arte Moderno*, en 1922:

*“Cabe decir que el cubismo ha impuesto un nuevo orden mental frente al cuadro. El espectador ya no se deleita; el espectador interviene creativamente, reflexiona y crea un cuadro desde el momento en que se apoya en las características plásticas de los objetos esbozados como formas”*<sup>213</sup>.

El cubismo que se inicia a principios del siglo XX es, sin duda, uno de los lenguajes formales más importantes del arte, y la primera gran revolución artística del cambio de siglo. Picasso contaba: “Braque decía siempre que en la pintura lo único que cuenta es la intención. Y es verdad. Lo que cuenta es lo que se quiere hacer, no lo que se hace. Y en el cubismo lo que tuvo importancia fue sobre todo lo que se quiso hacer, la intención que se tuvo”<sup>214</sup>. En esa intención, en lo que se quiso hacer, hallaremos indicios de un entendimiento especial con la música.

La pintura de Picasso está en mutación constante desde su adolescencia, desde 1907 no pasa un mes sin que emprenda algo nuevo. El cubismo fue motivo para incesantes transformaciones, y desde entonces jamás el lenguaje de la pintura había sido tan frecuente y radicalmente alterado.

## 2. El Cubismo sintético

En este artículo limitaré la exposición de mi análisis al cubismo sintético, no sin antes reseñar que durante todo el desarrollo de las etapas anteriores, en el cubismo temprano y analítico, analizadas también en mi tesis doctoral, es muy destacada la huella de la música.

El cubismo sintético abarca desde 1912 hasta 1914, inicio de la Primera Guerra Mundial. El 2 de agosto de 1914 estalla la tan temida guerra. “¡Por fin el cubismo está bien acabado!”<sup>215</sup> exclamó Frantz Jourdain, presidente del Salón de Otoño de París. Ese día, Pablo Picasso acompaña a A. Derain y G. Braque a la estación de Avignon, para incorporarse a las filas del ejército francés. “No volvimos a vernos”<sup>216</sup> confiará Picasso melancólicamente años después a Kahnweiler, manager y amigo de Picasso y G. Braque.

---

<sup>213</sup> WALTHER, Ingo F.: *Picasso. 1881-1973. El genio del siglo*, Taschen GmbH., Köln, 2006, p.25.

<sup>214</sup> *Ibid*, p.33.

<sup>215</sup> CABANNE, Pierre: *Volumen II. La Metamorfosis (1912-1937)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, p.37.

<sup>216</sup> *Ibid*.

Desde 1907, la relación intensa entre Georges Braque y Pablo Picasso había sido el estímulo que condujo al cubismo y a sus continuas innovaciones. Fue un trabajo en equipo. Georges Braque, como músico y amante de la música, fue el enlace de la música culta con Picasso. Braque tocaba de forma magistral el acordeón, también la concertina (instrumento que en algunos libros se confunde con el acordeón), estudió flauta con Raoul Dufy y también violín, instrumento que llenó sus obras desde el cubismo analítico en 1909. Kahweiler comentó que Braque presumía de ser capaz de tocar sinfonías de Beethoven con el acordeón.

Desde 1907, Braque perseguía plasmar un espacio pictórico táctil y manual en sus cuadros, como queriendo pintar el gesto manual y la acción de tocar un instrumento. Esta búsqueda le conduce a fraccionar los instrumentos y a plasmar el movimiento creando cuadros con resonancias musicales.

Picasso visitaba todas las tardes el estudio de Braque para ver el trabajo que había realizado. Uno y otro se transmitían las mismas búsquedas. Como señaló Braque: “*Los dos vivíamos en Montmatre, nos veíamos todos los días. Éramos en cierto sentido una cordada en las montañas*”<sup>217</sup>. Los amigos volvieron a verse después de la Primera Guerra Mundial, aunque su relación ya no fue la misma. Tal como el pintor preveía, el vínculo creativo del que surgió el cubismo se rompió en 1914. En diciembre de 1915 fallece Eva, su compañera desde 1912, cerrando una etapa de su vida personal y artística.

En este último periodo del cubismo, el objeto se sintetiza en su fisonomía esencial y esta síntesis tiene lugar con todas o algunas partes del mismo. Se produce un retorno al color, el cual se había limitado a partir del cubismo analítico a tonos ocre y grises. Se perdió el interés en reflejar el tono natural del objeto, sin embargo, las obras del cubismo sintético vuelven a ser más legibles.

En este periodo se conciben nuevas técnicas en la pintura: como *el collage*, innovado por Picasso, en la primavera de 1912, al introducir un elemento real en el cuadro. De esta forma, establece una comparación directa entre la consistencia del cuadro y la inmediatez de un objeto cualquiera, teniendo éste un nexo de unión con su vida cotidiana. Como veremos más adelante, la partitura musical fue protagonista de esta técnica y revelará la importancia de la música en su vida personal.

Y el *papier collé*, innovado por Braque en Sorgues, en septiembre de 1912, al introducir en el lienzo fragmentos de papel que se transforman en otro objeto distinto, en la realidad del cuadro, y que se convierten en elementos del instrumento. Entraremos en detalle en cada uno de ellos.

---

<sup>217</sup> GANTEFÜHRER-TRIER, Anne: *Cubismo*, Taschen GmbH, Köln, 2005, p.42.

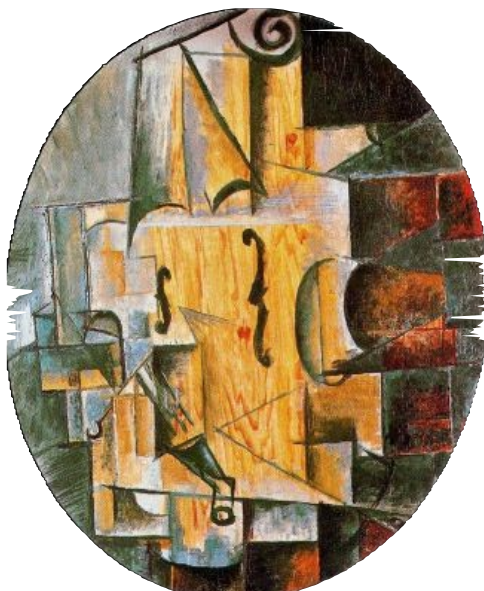


Figura 1. Picasso, *Violín, Sorgues, verano de 1912* Óleo sobre tela oval, 55x46cm N° 483 en P. Daix<sup>218</sup>.

## 2.1. La Canción

Aparece una nueva mujer en la vida de Picasso. Marcoussis, amigo de Apollinaire, vivía hacía 3 años con Eva Gouel conocida como Marcelle Humbert. Desde que Picasso y Fernande Olivier se mudaron al boulevard de Clichy la pareja tenía problemas. La tristeza de Picasso en el invierno de 1911-12 agravó la relación entre ambos. Solían salir los 4 juntos. Hasta que un día Fernande le cedió el puesto a Eva, fue probablemente a principios de la primavera de 1912.

En una carta a su marchante, en 1912, le comenta: “...la quiero mucho y se lo escribo en mis cuadros”<sup>219</sup>.

A partir de este momento, escribirá en sus cuadros *Ma jolie* (mi bonita). Las letras son el reflejo no sólo de un apelativo cariñoso a su amada sino de una evocación permanente a una canción, a

una melodía francesa de moda en esa época: “*Oh, Manon, ma jolie...mi corazón te dice buenos días*”<sup>220</sup>. Una canción que les evocaba su amor. Las letras se plasman en sus lienzos como declaración de amor, pero las grafías no serán suficiente sino que también, poco a poco, agregará la partitura musical.

Los signos que utilizaban los cubistas llenaban de referencias a su realidad, en este caso, a un contexto musical. *Ma Jolie* es un referente de una melodía que los dos adoraban. En esos años de enamoramiento, de relevo sentimental no aparece ninguna figura de mujer en su pintura, ni retrato de Eva, pero Picasso confiere a esas simples letras tanta carga afectiva como interés estético.

Por citar unos pocos ejemplos localizamos *Ma Jolie* en:

- *Violín*, Céret, primavera de 1912, Óleo sobre tela oval, 100 x 81.
- *Ma Jolie, violín y clarinete*, París, finales de 1913. Papeles pegados y lápiz sobre papel montado sobre tela, 20 x 14 cm formato irregular. n° 627 en P.Daix.

<sup>218</sup> DAIX, Pierre; ROSSELET, Joan: *El cubismo de Picasso; catálogo razonado de la obra pintada, 1907-1916*, Blume, Barcelona, 1979.

<sup>219</sup> CABANNE, Pierre: *Op. cit.* p.333.

<sup>220</sup> *Ibid.*



- *Botella, diario e instrumentos musicales*, París, otoño o invierno de 1913. Óleo sobre tela, 55,3 x 66,3 cm. Nº 622 en P. Daix.
- *Botella de Bass, guitarra y naipe*, Céret, primavera de 1912-París 1914, Óleo sobre tela, 108 x 65,5 cm, nº 484 en P. Daix.
- Una naturaleza muerta con una mandolina, una botella de Pernod y una partitura musical, con el título de *Ma jolie*, pintada en 1912 en la pared de una villa de Sorgues, donde veraneaba con Eva, que pudo ser salvada. Kahnweiler la hizo levantar, con un trozo de pared y la trasladó a París, especialmente embalada.

Como vemos en este lienzo (figura 2), en algunos de ellos las palabras irán acompañadas de las líneas de un pentagrama, representando una partitura.



Figura 2. Picasso, *Violín "Jolie Eva"*, Céret o Sorgues, Primavera-verano de 1912, Óleo sobre tela, 60 x 81 cm.

Es necesario mirar atrás y recordar cómo G. Braque fue el primero en introducir letras estarcidas, se efectuó en el cuadro *El portugués* de 1911. Introduce cierto tipo de realidad, es un recurso iniciado en el cubismo analítico, y a partir de entonces está presente en los cuadros de los dos pintores. En Picasso apreciamos letras como CE SOIR GRAN (D) CONC(ERT), en el lienzo *Hombre con guitarra*, nº 562 en P. Daix, París, principios de 1913. Guache y mina de plomo sobre papel, 31 x 24 cm.

Braque siempre introducirá letras con referencia a la música. En esta fase del cubismo sintético es frecuente que Braque inserte letras en sus cuadros como, por ejemplo, MOZART (en *Naturaleza muerta con violín*, 1912), BACH (en *Homenaje a J. S. Bach*, 1912, 54 x 72 cm), (en *Violín*, 1912 / 1913), (en *Bach*, 1912) o ARIA de BACH (de 1913, 62 x 46 cm, papier collé), DUO (en *Duo pour flûte*, 1911, 46 x 55 cm, óleo sobre lienzo), VALSE, de 1913 y ETUDE (en *Etude*, 1912/ 1913), etc.

ETUDE es una palabra que conlleva una connotación clara, dirigida desde el conocimiento de un instrumentista. Una palabra percibida de forma diferente a como pudiera hacerlo un aficionado a la música, ya que, a lo largo de su vida, un músico tiene que trabajar gran cantidad de estudios para conseguir dominar la técnica de un instrumento.

Las palabras que introducían en los lienzos, no se limitaban a tratarlas como añadidos ornamentales. Elegían aquellas que guardaban relación con el objeto mental o entelequia que querían plasmar en el cuadro, de esta forma, contribuían a lograr el realismo de su representación. Braque primero, y después Picasso, empleaba palabras, letras y figuras como un elemento pictórico activo, y en ellas hay siempre una clara alusión musical.

Según Gertrude Stein, mecenas y amiga de Picasso, los caracteres de imprenta introducidos en los cuadros estaban también destinados a establecer una significación diferente, que posibilitara subrayar una relación entre la superficie pintada, el soporte del hecho pictórico y el elemento introducido. No sólo contribuyen a entender la planitud del lienzo sino que gracias a estas letras somos conscientes del espacio pictórico que existe entre el objeto representado y el lienzo, surge delante de nuestros ojos una conexión que nos facilita ser más conscientes de ella. En esta tarea tan decisiva en el cubismo, son elegidas en mayor número las letras con connotaciones musicales.

Tenemos que acogernos a estos elementos porque son imprescindibles para descifrar y entender sus cuadros. Estas letras son signos o claves que nos permiten reconstruir un tema, ya que nos hablan de una realidad, de una alusión o de un pensamiento. Las pinturas cubistas son continuos referentes de una idea musical, eso es lo que querían plasmar.

La música, siempre presente en sus obras, supone un claro impulso en su búsqueda artística. Picasso manifiesta su amor por Eva en su obra, y decide hacerlo con las letras de una canción, más adelante se plantea que esto no es suficiente e introduce una partitura auténtica. Como veremos, él va más allá del descubrimiento del *papier collé* de Braque.

Su impulso creativo les arrastra a conquistar paso a paso el espacio pictórico y el movimiento en la pintura, utilizando a lo largo del cubismo las formas desestructuradas y fragmentadas de los instrumentos, los símbolos y las letras musicales.

## **2.2. La Partitura**

La partitura está presente ya en el cubismo temprano, periodo que se delimita de 1906-1907 a 1909. Braque la pinta en todos sus cuadros con instrumentos musicales. Realzándola en un lugar importante, iluminada con un foco de luz, en tonos blancos y como nexo de unión de todos los elementos del lienzo. Con esta relevante presencia la partitura consigue aunar todos los instrumentos fragmentados.

Al principio, Picasso introduce la partitura, influenciado por Braque, dibujando las líneas del pentagrama o las notas musicales a lo largo de las distintas fases del cubismo, muy presente en sus cuadros.

La partitura o notas dibujadas en el lienzo las localizamos en muchos lienzos de Picasso como en:

- *Conchas sobre un piano*, París, primavera de 1912, Óleo sobre tela oval, 24 x 41cm.
- *Violín y botella de Bass*, Céret o Sorgues, primavera-verano de 1912, Óleo sobre tela, 54,5 x 45 cm, nº 481 en P.Daix.
- *Guitarra, botella de "Pernod" y copa*, Sorgues, verano de 1912, Óleo sobre pared encalada, pasado a tela, 104 x 89 cm, nº 486 en P. Daix.
- *Botella de Bass y Guitarra*, otoño 1912, nº 511 en P. Daix.
- *Diva*, otoño de 1912, Óleo sobre tela oval, 27 x 16 cm, nº 504 en P. Daix.
- *Violín*, París, otoño de 1912, Óleo sobre tela oval, 100 x 73 cm.
- *Instrumentos musicales y frutero sobre un velador*, París, otoño de 1913. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. nº 626 en P. Daix.

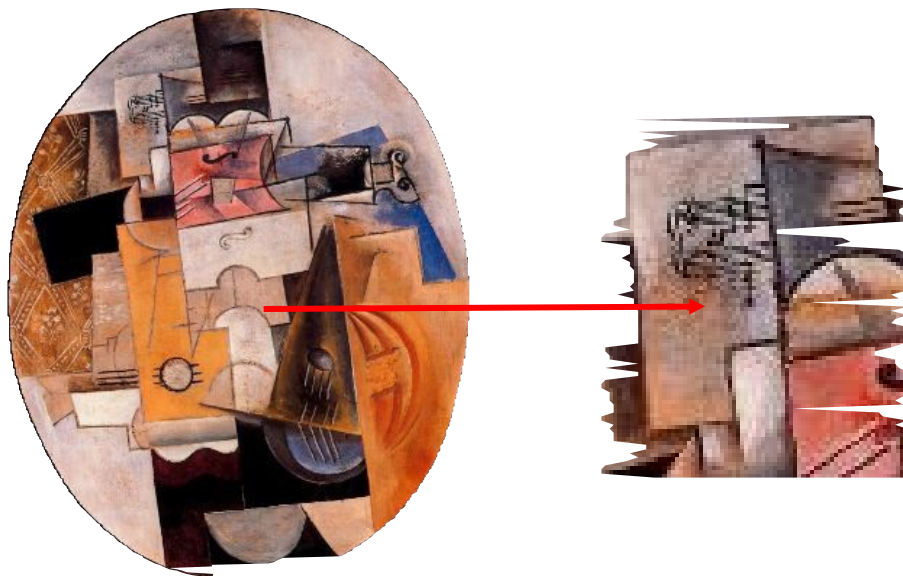


Figura 3. Picasso, *Instrumentos musicales*, 1912, 98 x 80 cm, Nº 577 en P. Daix.

En Mayo de 1912, Picasso convirtió *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, una pequeña pintura ovalada (27 x 34 cm) en el primer collage de la Historia del Arte, en un objeto artístico donde convivían distintos grados de realidad. Se proponía representar el asiento de una silla en el lienzo, la rejilla no es pintada sino recortada de un hule y pegada sobre el

cuadro. Por una parte, la realidad de un bodegón pintado siguiendo las ideas del cubismo analítico, representado encima y alrededor de la rejilla; y por otra, agrega un objeto real, el asiento de una silla.

Una vez más sus logros eran expresión de paradojas, pues introducía un elemento real ya elaborado y con una connotación concreta. Lanzó el reto de cómo el cubismo recreaba la realidad y dejó que el espectador decidiese acerca de una ilusión realista (la rejilla) que había asumido una falsa apariencia, debido a la simulación pictórica de los objetos pintados a su alrededor. Esos eran sus desafíos.

Después de la experiencia del cubismo analítico, es a través del color y de la textura que Picasso y Braque recuperan la *materialidad* perdida. Ésta producirá el nacimiento de una nueva fase más expresiva. La silla de rejilla fue el punto de partida para la utilización directa sobre el lienzo, de objetos y materiales diversos. La incorporación física de elementos reales añadidos al cuadro es la identidad del cubismo sintético.

Picasso llevaba sus desafíos hasta límites inimaginables. En este momento de sus búsquedas y viendo las posibilidades del collage, su siguiente paso será introducir un elemento real: la partitura musical. En lugar de simular y de pintar, como hasta ahora, las notas musicales y las líneas del pentagrama, pegará directamente en el lienzo su soporte: *la partitura*.

En otoño de 1912 muestra una serie de cuatro cuadros (figura4), en los que hayamos insertadas *partituras musicales enteras* junto a otros tres cuadros con *fragmentos de partituras*. En los lienzos observamos partituras musicales auténticas, se trata de composiciones musicales editadas. Estos cuadros son analizados como *papiers collés*, ya que el violín está representado con fragmentos de papel pegado, no obstante, contienen al mismo nivel el lenguaje del *collage* al introducir un objeto real (la partitura). Nos consta que estos lienzos nunca han sido examinados desde este punto de vista.

Entendemos, en este contexto, la partitura musical como referente de una carga emotiva para aquel que conoce y ama el lenguaje de la música. Picasso elige la partitura de una canción porque supone una evocación personal a su vida y a sus sentimientos, y nos la presenta en el lienzo. De una manera muy clara establece en su pintura un referente musical para significar y revelarnos algo muy íntimo.

Al inventar Picasso el *collage* en la primavera de 1912, introduciendo un objeto real en el cuadro, estableció así una comparación directa entre la consistencia del cuadro y la inmediatez de un objeto. Pero eso sí, no elige cualquier objeto sino aquel que tiene relación con su vida cotidiana. En esta serie de *collages* con partituras de 1912, donde introduce partituras musicales auténticas, nos confirma que es habitual en su vida la Música.

En otoño cuando realiza estos cuadros, las indagaciones cubistas ya han creado el *collage* y el *papier colle* (inventado por Braque en septiembre de 1912). Picasso, como siempre, va más allá y produce un juego de lenguajes en esta serie, plasma y utiliza las dos técnicas en ella.

No apreciamos en la pintura cubista ninguna relación a ningún otro arte como ocurre con la música, y además en momentos tan claves del cubismo. Se ha pasado de pintar las notas y el pentagrama en el cuadro, a materializarlas tal como las reconocemos en la partitura al interpretar. En este cuadro (figura 4) aparecen juntos el soporte de la música, la partitura, y el símbolo del instrumento, el violín.

Todo ello nos sirve de motivación para analizar estos cuadros desde una innovadora perspectiva, *la relación entre los dos lenguajes: la música y la pintura*. A interpretarlos desde el enfoque de la *intertextualidad*, que tiene lugar cuando una obra o texto nos remite a otra obra o texto desde formas



Figura 4. Picasso, *Violín y partitura*, Otoño de 1912, 78 x 65 cm, N° 518 en P. Daix.

diversas; en este caso en alusión a estructuras o sistemas musicales. Un enfoque no mencionado en ningún libro de arte, y que es necesario para llegar a un entendimiento más profundo y auténtico de la obra.

Consideramos el *lienzo* como un texto, como un conjunto de signos sistemáticamente articulados y relacionados entre ellos, donde hay coherencia de unidad y límites diferenciados. El lienzo, a su vez, nos remite a otro texto que posee las mismas características: *la partitura*.

Esta *intertextualidad* que descubrimos en este juego de *papier collé* y *collage* es igualmente *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.

En el lienzo titulado *Violín y partitura* de 1912 (figura 4), vemos insertada una partitura real: la cuarta página de la pieza *Trilles et Braisers* de 1905, una pieza musical de la “chanson française” compuesta por Désiré Dihau. Se trata de música más popular, el tipo de música que le gustaba a Picasso, algo impensable en Braque ya que tenían gustos musicales distintos.

Como menciona Federico Sopeña<sup>221</sup>, la única música no popular que le gustaba a Picasso era la melodía principal de *Petrouska* de Stawinsky estrenada en París en 1911, y que solía tararear. En cambio, los referentes musicales de Braque son claramente otros, como nos desvelan a lo largo de sus obras todas las evocaciones a compositores como MOZART o BACH, pilares de la música culta.

### 2.3. *El instrumentista*

Picasso a lo largo de toda su obra materializa en su pintura una mirada cercana al ser humano. Se conmueve con el drama humano. Por este motivo, al introducir el instrumento musical, se vuelca en la relación del instrumentista con su instrumento, del sujeto con el objeto.

Mientras, Braque experimenta con la naturaleza muerta. En ese caminar juntos y en íntimo vínculo creativo, Picasso y Braque realizarán incursiones en las exploraciones del otro. Picasso introduciendo violines en sus cuadros, como hace Braque (Picasso suele pintar en los periodos anteriores del cubismo más cantidad de mandolinas, guitarras y tenoras), y Braque realizando algún cuadro con instrumentistas como hace Picasso (en lugar de sus numerosas naturalezas muertas con instrumentos).



Figura 5. Picasso, *Hombre con violín, Finales de la primavera de 1912, N° 470 en P. Daix*

Picasso siempre es más cercano a la figura del ejecutante: a la relación del instrumento y el hombre. No tanto a los objetos musicales, como ocurre en Braque, obsesionado más en plasmar ese espacio nuevo que sentía y experimentaba en las naturalezas muertas.

En este cuadro de finales de 1912 (figura 5), cuando ya había inventado el *collage*, advertimos las desestructuraciones del periodo analítico, ahora con la novedad del color, introducido después. El violín en la parte inferior se confunde con el espacio mismo del lienzo, lo identificamos a través de los signos o símbolos utilizados hasta ese momento. Los elementos característicos: como las efes, el cordal, la cabeza, el puente y las cuerdas nos remiten al violín, a pesar de no haber contornos ni volúmenes.

<sup>221</sup> SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: *Picasso y la Música*, Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica, Madrid, 1982, p.44.

Durante el cubismo sintético, en Picasso, es más frecuente el estudio del instrumento, el instrumentista está menos presente. Vemos el cambio producido en esta fase sintética con el violinista (figura 5), aún en el cambio de periodo entre las visiones analítica y sintética, y el cuadro siguiente (figura 6) realizado entre el invierno de 1913-1914. En este último comprobamos la austeridad de la figura femenina, su simplificación a líneas dibujadas; y la reducción conceptual del instrumento en un rectángulo con un color y formato que nos recuerda al material del objeto musical y en un círculo que nos evoca la abertura central de la guitarra.

En lugar de signos característicos que simbolizan el instrumento como en la figura 5, introduce en el lienzo para su representación un trozo de material que imita la madera, y con este tipo de lenguaje remite a nuestro subconsciente para su total comprensión. Como decía A. Archipenko, el cubismo ha impuesto un nuevo orden mental al situarnos frente al cuadro. El espectador interviene, reflexiona y crea un cuadro en su mente apoyándose en los símbolos esbozados.

#### 2.4. *El instrumento*

A principios de septiembre de 1912, durante una breve ausencia de Picasso de la localidad de Sorgues, donde ambos estaban pasando sus vacaciones; Braque inventa el primer papel pegado *Compotier et verre* (3 bandas de galón pegadas en el cuadro que imitan la madera). Esto supuso la confirmación de que el cuadro es una superficie donde funcionan y actúan juntas unas materias óptimamente diferentes, y una nueva prueba de que la grandeza de la pintura no reside en los pigmentos.

Se trataba de introducir fragmentos de papel que se convertían en otro objeto, en la realidad de la pintura. Se empezó con introducir papeles que imitaban la madera, el material del que está elaborado el violín, la mandolina y la guitarra, presentes siempre en el cubismo. Y desde esta invención, el siguiente paso en sus experimentos condujo a Picasso a pegar papeles de periódico, que conceptualmente su color



*Figura 6. Picasso, Mujer con guitarra, 1913,14, Céret y París 130,5 x 90 cm, N° 647 P. Daix*

amarillento nos recuerda a la madera. De ahí, pasó a utilizar cualquier tipo de papel o con recortes que simbolizaban los contornos y la forma del instrumento. Con esta técnica se representa sobre todo el violín y, en ocasiones, la guitarra.

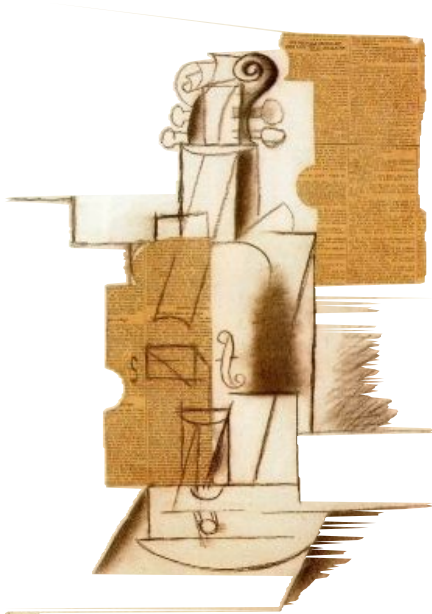


Figura 7. Picasso, *Violín*, París, otoño 1912 Pg. 289, n° 524 en P. Daix.

A Picasso le interesaba jugar con las distintas opciones al transformar el concepto y la simbología de los elementos que aplicaba a sus pinturas, otorgándoles de esta forma nuevos significados. En los papeles pegados, los ensamblajes, las esculturas... Picasso da pruebas de una fantasía inagotable, de un prodigioso don de invención. Se va a convertir en el hombre de las paradojas y de las piruetas, en el malabarista, en el virtuoso de recursos sin fin.

El período de Sorgues del verano de 1912 fue muy enriquecedor para los dos pintores, sus respectivos talleres fueron dos laboratorios donde se llevaron a cabo las tentativas más diversas. Picasso había comenzado ya a hacer *papiers collés* a finales de septiembre de 1912, siguiendo a Braque.

En la fragmentación de los objetos utilizada durante el cubismo analítico, donde el instrumento se representa con cierto grado de abstracción, identificamos en los lienzos una atmósfera lírica. Braque, como gran amante de la música, quiere plasmar en el lienzo una evocación musical, y ser capaz de evocar la transformación envolvente que el instrumento le provoca al pintor.

Para William Rubin<sup>222</sup>, el cubismo analítico todavía mantiene muchas de las claves del ilusionismo (el sentido escultórico de los planos y el claroscuro) mientras que los *papiers collés*, en cambio, buscan solucionar la representación de objetos tridimensionales sobre una superficie bidimensional: los papeles, que por un lado, sugieren sensación de planitud, también sugieren una cierta iluminación según sea claro u oscuro. Recibimos la ambigüedad y riqueza de los distintos niveles de planitud y profundidad.

Como ocurre en las esculturas como *La guitarra de chapa* el pintor disfruta con estas mezclas de materias, de formas y colores. En ellos Picasso reduce el objeto al signo y a su esencia, sin que el material elegido pierda su carácter. Le confiere un poder mágico y

<sup>222</sup> COMBALIA DEXEUS, V.: *Estudios sobre Picasso*, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1981, p. 30.



Picasso toma conciencia de otro fenómeno: toda creación es metamorfosis cuando es al mismo tiempo lenguaje.

Un segundo periodo en la utilización de papeles pegados se sitúa en Céret, cuando el pintor viaja a mediados de marzo de 1913. El tercer periodo se desarrollará entre la primavera de 1914 y los comienzos del verano. A partir de 1913, las telas experimentales, generalmente austeras y monocromáticas, van a desaparecer en provecho de un brillante juego plástico que permitirá a Picasso entregar a mayores variaciones. Vuelve el color en todo su esplendor.

Durante el siglo XIX la música se había considerado la reina de las artes debido a su carácter no imitativo. Con la aparición de la pintura abstracta se crearon analogías. Canudo, amigo de Apollinaire (íntimo de Picasso), fundó una revista llamada *Montjoie* en 1913. Como portavoz del orfismo, al escribir sobre Stravinsky dijo: “*Él participa de nuestra estética, del cubismo, del sincronismo, de la simultaneidad de unos y del ritmo onírico nervioso y espontáneo de otros*”<sup>223</sup>.

Al conocer la obra de I.Stravinsky no podemos dejar de apreciar la similitud entre los dos artistas. Aunque este artículo de Canudo fue escrito en 1913, hay que tener en cuenta que Igor Stravinsky nacido en Rusia en 1882, estrena su obra *El pájaro de fuego* en 1910 y

llega a París en 1911. Estrena en ese año su obra *Petrushka*, y el 29 de mayo de 1913 estrena en París *La Consagración de la primavera*. Este último estreno provocó un gran escándalo en París, fue uno de los momentos claves en la Historia de la Música, una auténtica revolución que marcó el rumbo de la música del s.XX.

En ese momento histórico, en París, confluyen la revolución cubista y la rebelión sonora de Stravinsky a través de la ruptura de la métrica, de la polirritmia, la utilización de las disonancias, la supresión de la tonalidad, las nuevas posibilidades del timbre y el ruido...otra auténtica revolución.

Stravinsky mezcla elementos rítmicos y tímbricos frenéticos para la estética de esa época, creando asimetrías sin perder la estructura. Y de manera semejante reconocemos en la pintura, como el cuadro anterior (figura 8), que cada uno de los planos

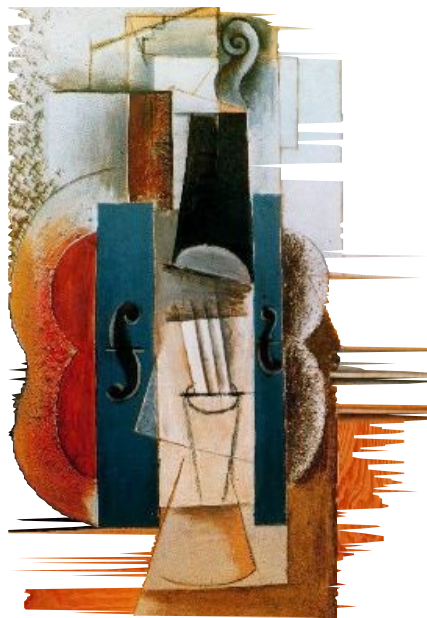


Figura 8. Picasso, *Violín colgado en el muro*, 1913, 65 x 46 cm, n° 573 en P. Daix

<sup>223</sup> GOLDING, John: *El cubismo: una historia y un análisis: 1907-1914*, Alianza, Madrid, 1993, p.97.

pintados del violín es una entidad disociada y definida con claridad por su color y textura. Logra tratar el color y la forma como elementos independientes de la composición, como elementos dispares al igual que el ritmo y el timbre en la música de Stravinsky.

De esta forma, consigue en el cubismo sintético que la línea y el color puedan servir a funciones distintas. La línea recrea las formas, así como integra los planos de color y los elementos en la estructura pictórica, provocando diálogos basados en materiales o formas de orígenes y contenidos diferentes o antagónicos, al igual que ocurrió en ese momento con las innovaciones de Stravinsky.

El estreno de *la Consagración de la Primavera* provocó un enorme escándalo, no menos

*violento que el Salón de los Independientes*, dos meses antes. Lo asombroso es que aquellos que protestaban no eran los mismos. “¿Cómo puede ser -se preguntaba Cocteau- que los violentos detractores de *La Consagración* no sean los adversarios del cubismo y viceversa?, puesto que en ambos casos se trata de un solo y mismo desafío: el de la modernidad. Hay pues dos públicos diferentes uno del otro, cuando en realidad el escándalo no es más que uno, el arte moderno”<sup>224</sup>.

Cocteau sentiría durante toda su vida una intensa admiración por el pintor: “Picasso es más que un prodigio, es un milagro, da vida a todo cuanto toca...Picasso y Braque son los grandes machos de la pintura de esta época fabulosa. El cubismo ha sido una encrucijada parecida a la que representa Stravinsky en música...Venía de una época femenina cuyo atractivo había que combatir”. “Ante la pregunta ¿Qué le aportó a usted la amistad de Picasso?, contestó Cocteau: Una descarga eléctrica...”<sup>225</sup>.



Figura 9. Picasso, *Violon*, Final de diciembre 1913, Principio 1914, 51,5 x 30 x 4 cm. (Caja de cartón, papiers collés, carboncillo, yeso sobre cartón) gouache.

<sup>224</sup> CABANNE, Pierre: *Op. cit.* p.51.

<sup>225</sup> *Ibid.*

### 3. CONCLUSIÓN

El impulso creativo, a lo largo del cubismo, nos transmite la búsqueda de Picasso y de Braque por plasmar lo sonoro en la realidad de la pintura, lo sensitivo en lo material y lo temporal en lo táctil. Un desvelo por traspasar el plano meramente bidimensional del lienzo hacia una nueva sensibilidad del arte.

Y así, quebrantando lo tangible de la tela y la corporeidad de los objetos plasmados, crean un nuevo espacio pictórico. Transforman la pintura en algo espiritual e íntimo, en su verdadera esencia.

Como 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>226</sup>.*

Si el cubismo posee una naturaleza espiritual, qué mejor alimento para el espíritu que la música.

---

<sup>226</sup> MICHELI, Mario De: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2006, p. 187.