

EN EL INFIERNO DE LA NOCHE

Los temas españoles • en la pintura y la escultura cubista de Picasso
1909-1919

Alicia Navarro



«España no es, ciertamente, el único nombre de esa noche que cae, de ese exceso que regresa para cegarnos, aunque sí el más frecuente entre aquellos amigos y pupilos de Apollinaire que llamamos, o llamaban, vanguardistas.»

Ángel González, *La noche española*, 1985.

«NADIE SABE LO QUE PUEDE ALCANZARLE EN ESA NOCHE, NADIE....»

Isaac del Vando-Villar, *En el Infierno de la noche*, 1919.

En la primavera de 1912 Pablo Picasso compone *Bodegón español*, su pintura cubista más significativa en lo referente a los temas españoles. Un rojo sangre de toro destiñe la escena con infectos pigmentos de *lo español*, tan mortíferos, o casi, como los de aquella *gripe española* que mató a Apollinaire¹. Esa *hybris* identificada culturalmente con España que tanto él como Picasso, Bataille, Francis Carco o Picabia, entre muchos otros, encontraron en el ocaso de la noche². Y que es la prueba fehaciente de que no podemos soslayar la importancia de Picasso en la legitimación y consolidación de un imaginario que procedente de la subcultura lumpen andaluza -de lo flamenco-, genera una marcada identidad de España en la contemporaneidad de principios del siglo XX, especialmente en los años del cubismo en los que la aparición de los temas españoles es notoria.

Es precisamente Don Guillermo Apollinaire -«Picasso lo pintó vestido “a la española”; entre torero y bandolero exactamente»³- quien en 1913 publicó⁴ *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Libro que supuso un enorme revulsivo y que se encuentra entre los tres textos más importantes sobre el cubismo⁵. En éste se ilustran 46 fotografías en blanco y negro de Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp y Raymond Duchamp-Villon. Y en al menos cinco de ellos -concretamente en Picasso, Braque, Gleizes, Gris y Picabia- encontramos en mayor o menor profusión la presencia de los temas españoles en sus obras cubistas, ya sean pictóricas o escultóricas. Pero además de ello, y de la enorme relevancia que este tema de *lo español* adquirió para esa triada infernal compuesta por Picasso, Braque y Gris, podemos constatar que no sólo en su caso, sino en el de los vanguardistas Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Henri Hayden, Manuel Ángel Ortiz, Gino Severini, Sonia Delaunay, María Blanchard, Alexander Archipenko o Joan Miró; se observa un especial gusto o inclinación por los objetos, personajes o ambientes más populares de *lo español* y lo flamenco inserto también por aquel entonces en los bajos fondos parisinos. No debemos olvidar el hecho, no tan anecdótico, del paso de muchos de ellos por la geografía española. Siendo el más sonado el de Picabia que no sólo pintó «españolas» o fundó en 1917 la barcelonesa revista *391* donde encontramos a su maravillosa «flamenca», sino que era bien conocido por sus correrías por Sevilla, o así lo atestiguó Marie de la Hire en el catálogo de su exposición de 1920 en la galería La Cible⁶.



Pablo Picasso, *Bodegón español*, óleo y pintura Ripolin sobre tela oval, 46 x 33 cm, 1912, Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq.

Este nexo de unión entre la urbe francesa y España es algo que se entiende sobradamente si tenemos en cuenta la estrecha relación entre *lo español* y la vida francesa -cultura y popular- desde la segunda mitad del siglo XVIII. La España mora, las imágenes taurinas de Goya, la feroz resistencia popular de los españoles a las tropas napoleónicas, la mirada francesa de Gautier sobre España, el gusto en París por la *bohème* y su reflejo español, el bolero como género supuestamente castizo o el sainete, la presencia y relevancia de España en la alta cultura francesa cuyo máximo exponente fue *El barbero de Sevilla* de Rossini o Carmen de Biset que además introduciría a la etnia gitana como parte fundamental de la trama y personificación de lo marginal, exótico-orientalista y puramente español, así como, la atracción que procesaron los viajeros franceses por los «tipos populares» del universo dieciochesco andaluz que más tarde se convirtieron en rotundas tipologías nacionales como toreros, majas y majos, o guitarristas y exóticas gitanas de eróticos bailes, entre muchas otras manifestaciones cultas o populares. Siendo, por tanto, *lo español* a finales del siglo XIX un pilar fundamental en la vida cultural francesa. Reflejo claro de la bohemia y culmen de lo exótico. Más tarde y al tiempo que los ideales y el gusto por la bohemia europea se perdían junto con la ascensión de la cultura oficialista europea -impregnada por la estética burguesa-, se rechaza el naciente género flamenco, ergo *lo español*, no sólo en Europa sino en España, y es entonces cuando se produce ésta interesante así como prolifera unión entre *lo español* y la vanguardia.

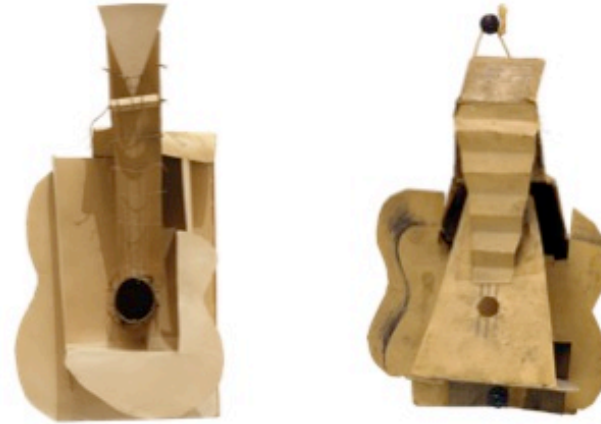
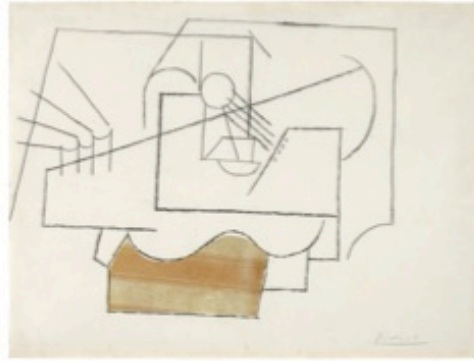
Un ambiente de subalternidad que había caído en la noche, en el infierno de los oscuros y sórdidos cafés de los marginales barrios de las urbes, y que ahora es rescatado por artistas como Picasso, Juan Gris o Braque a través de sus vivencias. Y así lo artísticamente marginado fue visto por algunos pupilos de Apollinaire, los vanguardistas, como un arte hermanado a ellos, que como otros muchos de esa noche que calló a principios de siglo resurgió de los infiernos para quedarse. Llegando a veces al hastío, por cansino, dada su gran presencia en los ambientes parisinos, algo que pone de relevancia la pieza de Erik Satie *Españaña*⁷ (c. 1913). Bohemia, cultura popular y subalternidad flamenca fueron un mismo río discursivo de marginalidad e inspiración artística con diferentes universos estéticos según su geografía. Figuras y ambientes canallas comunes, como es el caso del Pierrot, el marinero o la flamenca y el torero, que estaban de moda en el vodevil francés a través de Dranem⁸. Encontramos pues las complejas sinergias que hacen posible la lectura de los temas españoles o flamencos en Picasso situadas geográficamente en el sur español, concretamente en la encrucijada de las malagueñas calles Cruz verde y los Negros cerca de la Plaza de la Merced. En el tipismo andaluz de los bajos fondos barceloneses: el Barrio Chino, las barracas o tabernas del Paralelo, el Café de la Alegría o las casas de los gitanos de la periferia, entre otros lugares visitados asiduamente por Picasso y sus amigos. Así como en los cafés cantantes más famosos de la urbe parisina en los que no faltaba el repertorio español, ni la música de Albéniz o Falla en los ambientes más cultos.

Si tenemos en cuenta que Apollinaire era amigo de «los españoles», y no sólo de Picasso -al que llamaba amistosamente «Cet Espagnol»⁹- sino del extenso grupo de artistas españoles del círculo parisino de los llamados vanguardistas ¿Cómo es posible que no se percatará de la presencia de *lo español* en el cubismo? ¿O es que quizá Apollinaire obvió su codificación por cercana no viendo necesario poner el acento en algo tan evidente? Algo que no sólo era español, o que era en aquel entonces, tan francés como español. Sin duda la respuesta apuntaría más al hecho de la compleja y total integración de esta manifestación artística -procedente del cante y el baile flamenco- en la vida

nocturna parisina, y cómo ésta impregnó el incipiente arte cubista por medio de sus objetos y ambientes. Una vida contracultural, y hasta subversiva, que estos rupturistas y jóvenes artistas vivieron plenamente. Como afirma Douglas Cooper en su esclarecedor escrito *The cubist epoch* (1970), no debemos pasar por alto la importancia personal y significación temporal de este tipo de asuntos en apariencia banales, ya que constituyen la iconografía misma del cubismo y nos ofrecen referencias íntimas además de sus gustos, siendo incuestionables documentos de la vida cotidiana de sus artífices: «abanicos, periódicos o instrumentos musicales se encuentran esparcidos por sus estudios; botellas de Bass, ron, anís o Pernod, naipes y dados, podían verse en las mesas de los bares y cafés que frecuentaban»¹⁰ «En otras pinturas pueden verse cartas personales (...) y recuerdos de corridas de toros»¹¹.

Dentro de la iconografía cubista los cuatro objetos indiscutibles de *lo español* son la guitarra española, la botella, el abanico y la peineta. Dichos objetos se constituían ya desde hacía casi medio siglo como signos de España, es decir, el mero hecho de su presencia en una determinada representación aludía a su identidad, pero al mismo tiempo y dado su carácter popular y contracultural a principios del siglo XX, no tenían un carácter puramente «nacional» sino subversivo, objetos desclasados en los que se generaba una interesante ambigüedad y cuya problemática semántica, artística y cultural-identitaria los situaban en los márgenes. Sin duda la guitarra es uno de los ejemplos más claros de estos objetos desclasados, no sólo por su entonces estatus de exclusión en la música clásica sino por su propio origen popular. Además de ser el objeto «español» más representado en la tradición cubista es sobre el que Picasso realiza un completo vacío formal, descomponiéndolo en boca, cuerdas, mástil y caja, al tiempo que lo consagra como objeto artístico de primera línea generando una completa adhesión entre vanguardia y flamenco que se perpetuará hasta nuestros días. La botella, por su parte, es el segundo objeto cubista por orden de importancia representativa, botellas de Anís del Mono, aguardiente de Ojén o vino de Málaga se superponen en muchos de los bodegones cubistas, y constituyen un objeto de iconografía flamenca en sí, dada su propiedad de catarsis que asiduamente está presente en esta subcultura étnica de la bebida como conductor del duende. En lo relativo a la peineta su representación picassiana es aún más interesante, apareciendo no sólo en cuadros como *Cabeza de española* (1910-1911), adornando un rostro femenino, sino en cabezas masculinas¹² como podemos observar en las piezas *Tête d'homme* (1912) o *Tête d'homme* (1912-1913), algo por otra parte nada extraño en representaciones de la época, recordemos el caso de la fotografía del escultor Ángel Ferraz y Josep Gausachs disfrazado de torero y flamenca respectivamente. Por último, el abanico constituye el objeto más sensual y femenino de todos los presentes en el universo estético de esta subcultura *lumpen*, y es sin duda el objeto más interesante para ser representado en facetas dado su carácter de facetación, movimiento y descomposición. Debemos tener en cuenta que aunque la aparición de éstos en las obras cubistas se deba más a referencias íntimas o problemáticas sociales, e incluso festeras, que a un deseo de representación de *lo español* como tal por parte de dichos artistas, su uso constituye un paso crucial en la legitimación del carácter nacional de estos signos, y por tanto, aunque muchas veces su aparición o la de otras temáticas españolas como bailarinas, toreros o banderillas no sean signos bien conceptualizados -adhiriéndose a los cuadros por mezcolanza o ligazón de la memoria nacional-, sí que son claros síntomas de su origen y de la traducción e importancia que estos tuvieron en las vanguardias o en la vida parisina de la época, y más concretamente, en la de estos artistas que como Picasso entendieron como propio los objetos del mundo de esta subcultura *lumpen* en general y de la flamenca en particular.

Picasso siempre se vio atraído por este mundo de *lo español*, y sus años cubistas no fueron menos, en cierta manera su elección del uso de dichos objetos contagió a todo un elenco de artistas avivando con ello cierta moda «española» bajo un contenido de lectura vanguardista. Por lo que estos elementos se convirtieron definitiva e irremediabilmente en iconos, no sólo de vanguardia sino de una nueva España más moderna y actual. Con el cubismo los cuerpos se «descomponen» y se agrupan en la mayoría de los casos en innovadores bodegones que nos recuerdan a la tradición barroca de las naturalezas muertas o *vanitas*, una suerte de mercancías que como el universo estético de *lo español* o lo flamenco nos inunda por completo. Puede que esa sea una de las razones de la pertinencia de la guitarra española, la botella, la peineta o el abanico, entre otros objetos o figuras de *lo español* en los cuadros del cubismo analítico o sintético, que junto a todo un elenco de elementos canallas traducen la realidad y el ambiente en los que Picasso, Juan Gris o Braque se movieron y del que bebieron para generar bodegones de modernidad y marginalidad social y artística, cuyas múltiples posiciones espaciales nos dejan transitar por dichos objetos cubistas y sus ambientes, permitiéndonos entender algo mejor, no sólo sus vidas, sino sus gustos. Una cuarta e innovadora dimensión que es trasunto de su tiempo y representación autónoma del espacio, llegando a nosotros por medio de facetas, espacialidades re-inventadas y un mundo cromático hermético, para mostrarnos lo marginal, subalterno y popular que vivía en sus vidas, y en su noche. Y es justamente en estos objetos donde *lo español* da la cara.



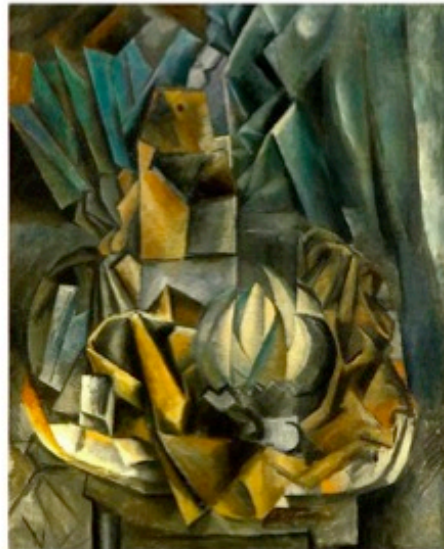
De izquierda a derecha: Pablo Picasso, *Guitarra en una mesa*, carboncillo y *papier collé* sobre cartón, 1912, Colección particular, Nueva York; Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con guitarra*, cartón y cuerda, 1912, MoMA, Nueva York; Pablo Picasso, *Guitarra*, carboncillo y *papier collé*, cartón, tela y gaita, 1912, Musée Picasso, París.



De izquierda a derecha: Pablo Picasso, *Guitarra y botella*, lápiz sobre papel, 32 x 31,5 cm, 1912, MoMA, Nueva York; Pablo Picasso, *Vaso, guitarra y botella*, óleo, *papier collé*, yeso y mina de plomo sobre tela, 65 x 53,6 cm, 1913, MoMA, Nueva York.



De izquierda a derecha: Pablo Picasso, *Tête d'homme* (Cabeza de hombre), carbón sobre papel, 64 x 49 cm, 1912, Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq; Pablo Picasso, *Cabeza de española*, 1910-1911, Musée Picasso, Paris.;



De izquierda a derecha: Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con abanico y melón* [o *Abanico, bote de sal y melón*], óleo sobre tela, 81 x 64 cm, 1909, Cleveland Museum of Art, Cleveland. ; Pablo Picasso, *El abanico*, óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm, 1911, Colección particular, Suiza.

FUENTES DE ESTUDIO RELATIVAS A LA PRODUCCIÓN PICASSIANA ENTRE 1909-1919:

* *Online Picasso Project, Digital Catalogue Raisonné*, Editor: Prof. Dr. Enrique Mallen, Sam Houston State University, 1997-2016.

<https://picasso.shsu.edu/>

* *The Picasso Project, Picasso's paintings, watercolors, drawings and sculpture : a comprehensive illustrated catalogue 1885-1973*, San Francisco : Alan Wofsy Fine Arts, 1995.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS:

Alberto de Campo y Rafael Cáceres, *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*, Almuzara, 2013.

David Cottington, *Cubismo*, Traductor Mario Schoendorff, Tate Gallery, 1999.

Dolores Vargas Jiménez, *Picasso: iconografías del baile*, CEDMA, Málaga, 2014.

Douglas Cooper, *La época cubista*, Traducción Aurelio Martínez Benito, Alianza Forma, Madrid, 1984.

Gerhard Steingress, ... *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Almuzara, Córdoba, 2006.

Gillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*, Hermann, 1980.

Jorge Ribalta, *Laocoonte salvaje*, Periférica/ Casa sin fin, Cáceres, 2012.

Mery Tudor Twell, *The influence of flamenco on selected Works of Picasso*, UMI, Michigan, 1995.

Natasha Staller, *A sumo f destruction. Picasso's cultures & creation of cubismo*, Yale University Press, New Haven & London, 2001.

Patricia Molins, *La risa en los huesos*, Acto # 2/3 sobre la risa Revista de Pensamiento Artístico contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

Rafael Cortés, *Picasso en su siglo*, Conferencia Fundación Picasso, Málaga.

Rafael Inglada, *Diccionario Málaga-Picasso Picasso-Málaga*, Edición Arguval, España, 2005.

Rafael Inglada, *La llave de su ojo malagueño* (antología de textos), Rafael Inglada ediciones, Málaga, 2002.

Reynaldo Fernández Manzano, *Música y músicos en el París de Picasso*, Málaga, 28 de Marzo de 2007.

VV.AA., *1881-1981 Picasso y Barcelona*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1981.

VV.AA., *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

VV.AA., *Picasso et les arts et traditions populaires*, MUCEM, Gallimar, 2016.

VV.AA., *Picasso Guitars 1912-1914*, The Museum of Modern Art, New York, 2011.

William Rubin, «La guitarra de Picasso», *Estudios sobre Picasso*, GG Arte, España, 1981.

William Rubin, *Picasso y Braque: la invención del cubismo*, cronología documental por Judith Cousins, Polígrafa, Barcelona, 1991.

William Washabaugh, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Traducción Verónica Canales y Enrique floch González, Paidós, Barcelona, 2005.

¹ Ángel González, «La noche española», *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008. pp. 27-35.

² *Ibid.*, pp. 34-35.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Aunque *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* fue publicado en 1913, su autor Guillermo Apollinaire lo escribió entre 1905 y 1912, siendo por tanto la fecha de publicación un año posterior a su finalización. Publicado por Eugene Figuière & Co., Editores, en la colección Tous les arts.

⁵ Junto con *Du "Cubisme"* de Albert Gleizes y Jean Metzinger (1912) e *Histoire anecdotique du cubisme* de André Salmon (1912).

⁶ Marie de la Hire, *Francis Picabia*, Galerie La Cible, París, 1920. p. 12.

⁷ Pedro G. Romero, «El sol cuando es de noche. Apuntes para habilitar una poética y una política entre flamenco y modernos, sitio paradójico», *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008. P. 59.

⁸ Patricia Molins, *La risa en los huesos*, Acto # 2/3 sobre la risa Revista de Pensamiento Artístico contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife, 2005. p. 230.

⁹ Guillaume Apollinaire, «Les jeunes: Picasso, peintre», *Chroniques d'Art*, L. C. Breunig Gallimard, París, 1993. p. 38.

¹⁰ Douglas Cooper, *La época cubista*, Traducción Aurelio Martínez Benito, Alianza Forma, Madrid, 1984.p. 73-74.

¹¹ *Ibid.*, pp. 73-74

¹² VV.AA., *Picasso et les arts et traditions populaires*, MUCEM, Gallimar, 2016. p. 30.