

Picasso y Braque : la invención del cubismo

William Rubin, con una cronología documental elaborada por Judith Cousins

Author

Rubin, William, 1927-2006

Date

1991

Publisher

Polígrafa

ISBN

8434306425

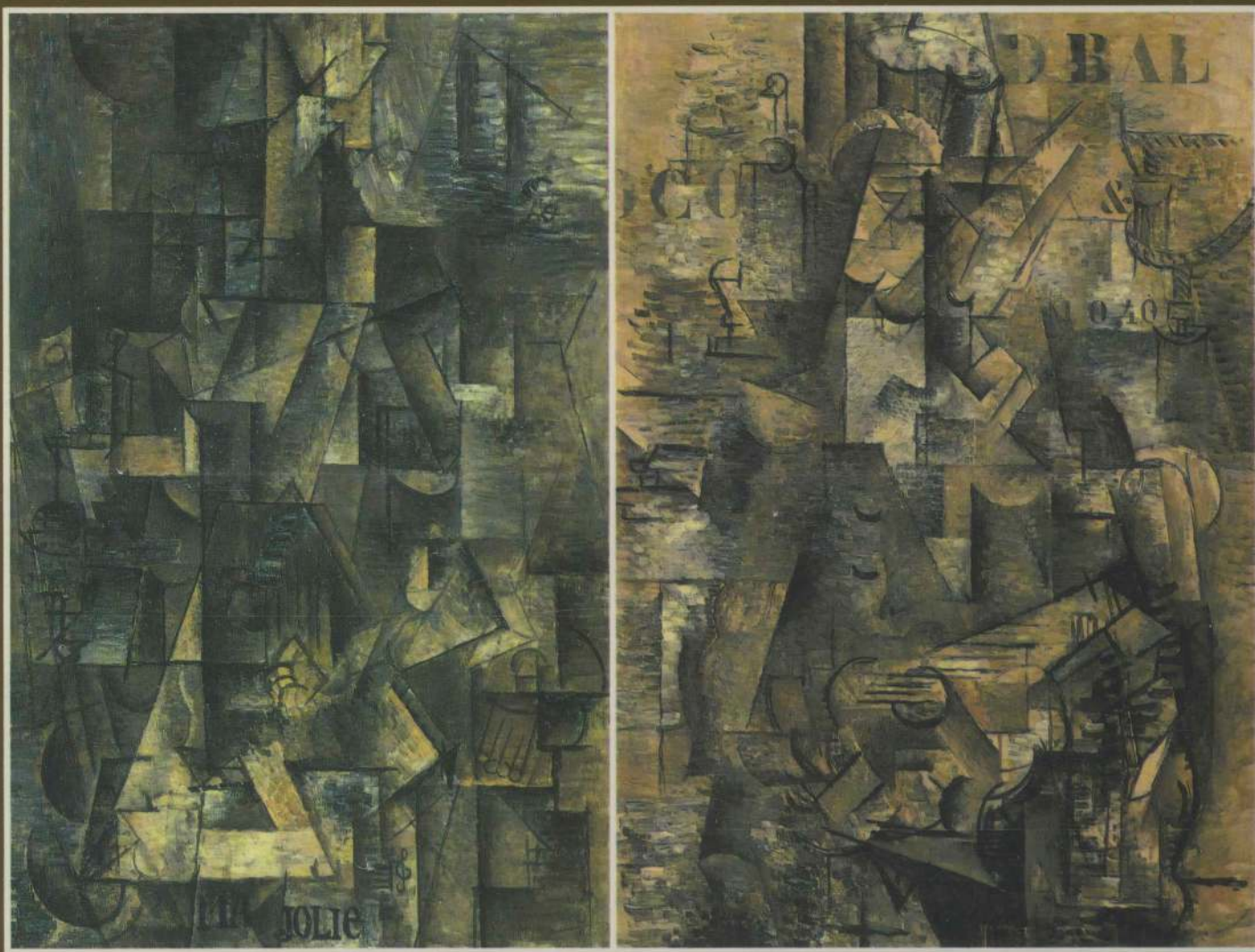
Exhibition URL

www.moma.org/calendar/exhibitions/1730

The Museum of Modern Art's exhibition history—from our founding in 1929 to the present—is available online. It includes exhibition catalogues, primary documents, installation views, and an index of participating artists.

Picasso y Braque

LA INVENCION DEL CUBISMO



EDICIONES POLÍGRAFA, S. A.

Picasso y Braque

LA INVENCIÓN DEL CUBISMO

William Rubin

El cubismo es posiblemente el fenómeno más importante que ha registrado el arte de nuestro siglo, ya que aporta una nueva visión de la realidad y, consecuentemente, de la pintura. Su paradigma es *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, óleo ejecutado por Picasso en 1907.

Históricamente, la génesis y el desarrollo del cubismo se sitúan en los años inmediatamente anteriores a la primera guerra mundial, cuando Braque y Picasso, en un diálogo que va a durar más de seis años, llevan a cabo una investigación conjunta que afecta tanto a la obra de arte en sí misma como a los materiales. De hecho, la producción cubista de sus dos creadores abarca pinturas, collages, *papiers collés*, dibujos, grabados y obras que podemos definir genéricamente como esculturas.

En esta obra, William Rubin lleva a cabo un profundo estudio de la dinámica evolutiva del cubismo utilizando como hilo conductor del relato histórico la amistosa relación de Braque y Picasso y su constante intercambio de ideas y experiencias. Se trata de una relación que, por encima de todas las diferencias de temperamento y estilo, los va a mantener unidos en su empresa como montañeros integrantes de una misma cordada. A los dos les corresponde, en plano de igualdad, el mérito de haber creado el nuevo estilo.

El apartado de reproducciones, que recoge la casi totalidad de la producción cubista de sus dos creadores en los distintos medios, es seguido de una extensa cronología avalada con citas y referencias documentales.

Esta obra fue publicada inicialmente con motivo de la exposición *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, que se celebró del 24 de septiembre de 1989 al 16 de enero de 1990 bajo la organización del Museum of Modern Art de Nueva York.

321 ilustraciones en color
y 230 en blanco y negro



Picasso y Braque

LA INVENCIÓN DEL CUBISMO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

WILLIAM RUBIN

Picasso y Braque

LA INVENCION DEL CUBISMO

con una cronología documental elaborada
por Judith Cousins

EDICIONES POLÍGRAFA, S. A.

Archive
MoMA
1529
1991A

La edición original de esta obra, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, fue publicada con motivo de la exposición del mismo título organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York, que se celebró del 24 de septiembre de 1989 al 16 de enero de 1990.

© 1989 The Museum of Modern Art, Nueva York

Edición española:

© 1991 Ediciones Polígrafa, S. A.

Balmes, 54 - 08007 BARCELONA (ESPAÑA)

Traducido por RAMÓN IBERO

I.S.B.N. 84-343-0642-5

Dep. Legal: B. 8.160 - 1991 (Printed in Spain)

Impreso en La Polígrafa, S. A. - Paret del Vallès (Barcelona)

Cubierta:

Izquierda: PICASSO, «*Ma jolie (Mujer con cítara o Mujer con guitarra)*» (p. 204)
París, invierno de 1911-1912. Óleo sobre tela
The Museum of Modern Art, Nueva York

Derecha: BRAQUE, *El portugués (El emigrante)* (p. 205)
Céret [y París], otoño de 1911-principios de 1912.
Óleo sobre tela
Kunstmuseum, Basilea

Dorso:

Arriba: PICASSO, *Pipa, vaso y botella de ron* (p. 310)
París, marzo de 1914. Yeso, *papier collé*,
mina de plomo y gouache sobre cartón
The Museum of Modern Art, Nueva York

Abajo: BRAQUE, *Bodegón en una mesa (Guillette)* (p. 310)
[París, principios de 1917]. Carboncillo, *papier collé* y gouache
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París

Índice

Prefacio		7
Picasso y Braque: A modo de introducción	<i>William Rubin</i>	9
Apéndice		57
Ilustraciones		65
Cronología documental	<i>Judith Cousins</i>	330
Agradecimientos		421
Créditos fotográficos		423



Prefacio

La exposición que dio origen a este libro fue la plasmación de una idea nacida cuando Dominique Bozo y yo preparábamos la retrospectiva de Picasso presentada en el Museum of Modern Art el año 1980. Evidentemente, entonces las salas cubistas no trataron la génesis de este movimiento con la profundidad con la que lo habría hecho una exposición inspirada específicamente en la articulación diacrónica de los cuadros y *papiers collés* de Braque con los de Picasso. Como no podía ser por menos, la retrospectiva ignoró la participación de Braque en lo que había sido un diálogo creativo sin precedentes. Por este motivo decidimos ofrecer, cuando fuera posible, un panorama mucho más detallado de la formación del cubismo, agrupando las obras en función de este diálogo. Sería una ocasión única de comparar a fondo las obras de Picasso y Braque, y de analizar los elementos puestos a contribución en su intercambio de ideas. Además, si nuestra empresa se veía coronada por el éxito, permitiría examinar en mejores condiciones que nunca el período cubista de Braque, del que ninguna retrospectiva había dado aún una imagen correcta. A decir verdad, nadie, posiblemente aparte de Picasso y Braque, y con toda seguridad ningún comentarista coétaneo o posterior de su obra, habría tenido una visión tan completa del cubismo como los visitantes de la exposición proyectada.

Sabedor de las vicisitudes y los gastos que conlleva recibir en préstamo obras de arte importantes y transportarlas de una ciudad a otra, rara vez he querido organizar una exposición por el solo placer de contemplar los cuadros. Y también aquí necesité una motivación de otro orden: la oportunidad de examinar puntos oscuros o espinosos de la historia del arte que sólo se podían abordar agrupando los objetos dispersos. Los seminarios sobre el cubismo que he venido impartiendo (cada dos o tres años) durante las dos últimas décadas en el Institute of

Fine Arts de la Universidad de Nueva York me han permitido ver la magnitud de las divergencias existentes en torno a la evolución del cubismo y a los aportes respectivos de sus dos grandes creadores. A pesar de la abundancia de publicaciones dedicadas al cubismo, miríadas de preguntas siguen sin recibir una respuesta adecuada. Muchas innovaciones concretas de la práctica cubista han sido estudiadas de manera insuficiente y, lo que es mucho más grave, aún hoy sigue sin comprenderse debidamente la dinámica misma del diálogo cardinal entre Picasso y Braque. A mí me parecía digno de estudio que, en un siglo que tanto valoraba la invención individual —un período histórico en el que la talla de los artistas se definía por la singularidad de su estilo—, dos grandes artistas hubieran puesto *juntos* los cimientos del estilo más fecundo de esta época y que, más allá de los intercambios artísticos que constituyen la esencia de su diálogo, hubieran contemplado y evocado conscientemente la idea de un estilo colectivo. La dinámica de este diálogo, del que los dos pintores han hablado muy poco, sólo podía esclarecerse mediante el cotejo articulado de las obras mismas.

Como quiera que el texto que sigue fue redactado antes de la puesta en marcha de la exposición, no me atreví a responder en él a un buen número de preguntas de la historia del arte que entonces se nos plantearon, pero propuse algunas sugerencias. De hecho, tanto para mí como para mis colegas, la oportunidad de ver las obras agrupadas es *conditio sine qua non* de todo juicio crítico. La preparación de un catálogo de exposición plantea un serio problema, pues se espera de conservadores y especialistas implicados que formulen sus ideas y opiniones muchos meses antes de haber visto efectivamente el conjunto de obras en cuestión. Esto no es, ni mucho menos, lo mismo que haber visto todas las obras (y pocos especialistas las han visto), a lo largo

de los años y tras cubrir miles de kilómetros, siempre a merced de las circunstancias, máxime cuando se trata de un tema tan complejo como la formación del cubismo, etapa tras etapa. Por este motivo he preferido diferir en parte mis reflexiones y he invitado a varios colegas a colaborar en una publicación complementaria que aparecerá después de la exposición. Dicha publicación recogerá las actas de un coloquio que durante cuatro días de noviembre de 1989 reunió, en el marco de la exposición, a más de veinte especialistas de la obra cubista de Picasso y Braque.

Aquí, el propósito de mi texto de presentación es ante todo proporcionar algunos datos adicionales, basados en investigaciones recientes, y puntos de partida para hacer una comparación de las obras de los dos artistas (período 1907-1914), sin pretender airear ciertas cuestiones complejas que tuvimos que abordar durante el coloquio, con las obras delante de nosotros. No obstante, he intentado desenmarañar la cronología de los hechos decisivos de 1912, cuando la invención de la escultura-construcción, el collage y el *papier collé* llevó a Picasso y a Braque del cubismo analítico al cubismo sintético. Y he tratado de interpretar estas experiencias innovadoras a la luz del diálogo entre los dos artistas, lo que me ha llevado a algunas conclusiones sorprendentes. Asimismo, he recogido los testimonios dispersos, y a veces ignorados, acerca de las relaciones entre Braque y Picasso que nos han dejado los contados autores que frecuentaron la compañía de los dos pintores y tuvieron acceso a sus estudios durante el período cubista, cuando sus obras rara vez eran mostradas en público. Añado algunos comentarios sobre ciertos aspectos de la información contenida en la correspondencia entre los dos artistas. El lector encontrará abundantes pasajes extraídos de esta correspondencia, así como otros muchos datos, en la cronología documental elaborada por Judith Cousins.

Para fechar las obras reproducidas aquí hemos tenido en cuenta las informaciones más precisas de que disponíamos en el momento de imprimir la edición original de este libro. Después, la celebración de la exposición nos proporcionó una oportunidad única de verificar las fechas observando las obras en órdenes diferentes. Pierre Daix y Edward F. Fry, especialistas en la cronología del cubismo consultados durante toda la fase de preparación, examinaron conmigo las posibles modificaciones en la datación de determinados cuadros. Una vez reunidas las obras de un período concreto, se comprobó que ciertas fechas, dadas generalmente por válidas, eran con toda seguridad erróneas, mientras que otras parecían sumamente dudosas. Por este motivo, decidimos proponer otras fechas, todas ellas aprobadas unánimemente por Daix, por Fry y por mí mismo, para las sesenta y ocho obras enumeradas en la página 328. En la mayor parte de los casos se trata de modificaciones menores, ya que se limitan a situar un cuadro de manera más precisa dentro de una estación del año, pero hay algunas que tienen consecuencias nada desdeñables para la historia del arte. Al margen de las fechas, la instalación de las obras permitió esclarecer otros detalles. Así, por ejemplo, entonces me di cuenta de que, cuando, en 1911, Picasso y Braque realizaron en Céret *El acordeonista* (p. 184) y *El hombre de la guitarra* (p. 185), intercambiaron sus papeles. Con toda seguridad que, tras reunirse aquel verano con su amigo en el Midi, Braque comprendió que Picasso había querido gastarle una graciosa broma pintando *El acordeonista*, un «Braque» pictórico y decididamente puntillista. Y Braque, que tocaba el acordeón, contestó pintando *Hombre con guitarra*, un «Picasso» excepcionalmente sombrío y escultórico. En un segundo volumen, complemento del presente, me propongo estudiar este y otros hechos puestos de manifiesto por la exposición.

W. R.

Picasso y Braque

A modo de introducción

Con la creación del cubismo, Picasso y Braque vivieron la aventura más apasionante que ha conocido el arte de nuestro siglo. De ella vamos a hablar. Desde Rembrandt, la pintura nunca había captado así los matices intangibles de la conciencia humana, los complejos mecanismos del pensamiento y el carácter paradójico del conocimiento. Si abordamos a fondo esta obra y seguimos el orden cronológico a buen seguro que tendremos una visión más clara y correcta de la dinámica evolutiva del cubismo, del encadenamiento de intuiciones y hallazgos de donde, poco a poco, salió nada más y nada menos que una dialéctica visual para el arte posterior del siglo XX. Sobre todo entre 1910 y 1912, las innovaciones introducidas gradualmente en la obra de cada uno de estos artistas y los múltiples contactos habidos entre ellos revelan los mecanismos del pensamiento pictórico de la manera acaso más evidente que se ha dado. El cubismo concretó en el contexto del siglo XX la definición de la pintura como *cosa mentale* propuesta por Leonardo da Vinci.¹ Esto es lo más importante que nos ha legado, y la obra de Duchamp le debe tanto como la de Mondrian.

Toda vez que su eclosión se basa ante todo en un largo diálogo de seis años entre los dos artistas, el cubismo es, de acuerdo con mis conocimientos, un fenómeno sin precedentes en la historia del arte. Como cabía esperar, mucho de lo que se ha dicho acerca del cubismo de Picasso y Braque alude a la calidad de su producción respectiva en términos comparativos. Pero en la medida en la que este modo de razonamiento desdeña las diferencias de estilo y de método más fácilmente cuantificables, me parece más bien engañoso. No es que yo ponga a los dos artistas en el mismo plano. Braque es uno de los más grandes pintores contemporáneos, pero hay que remontarse al Renacimiento o al barroco y los maestros más excelsos para encontrar alguien equi-

parable a Picasso. Estamos acostumbrados a esperar mucho de Picasso, y en el período cubista, bajo el acicate del diálogo con Braque, nos lo da con largueza. Ciertamente, Braque no nos da menos, pero sí otra cosa. Por este motivo, en lugar de cotejar los méritos de los dos artistas, yo preferiría explicar cómo precisamente sus diferencias —de temperamento, de mentalidad y de talento— contribuyeron a alumbrar una concepción común de la pintura que dio sus mejores frutos cuando más estrechamente unidos estaban, una concepción que, estoy convencido de ello, ni uno ni otro habría podido materializar individualmente.

El diálogo entre Picasso y Braque

Cuando se conocieron, Braque era, como artista, mucho más joven que Picasso, a pesar de que la diferencia de edad entre ellos era sólo de un año. Por eso, algunos de los primeros aportes de Braque al lenguaje cubista son anteriores a su plena madurez pictórica. A veces olvidamos que no hay necesariamente relación entre la originalidad y la calidad artística. Así, los cuadros de inspiración cezanniana ejecutados por Braque en 1908, cuya arquitectura parece avanzar hacia el espectador, proporcionaron un modelo decisivo a los primeros simulacros de bajorrelieve del cubismo, a pesar de que no tienen ni el peso ni la densidad de los realizados por Picasso el mismo año. Hay que esperar al asombroso y magistral *Jarro y violín* (p. 143), acabado a principios de 1910, para que, en la obra de Braque, la calidad se equipare plenamente con la inventiva.

La amistad de Picasso y Braque fue tal vez un ejemplo clásico de atracción de contrarios, pero el lenguaje que ellos compartieron de manera creciente sirvió por igual a las necesidades de uno y otro. Para

Picasso, dotado de una facilidad endiablada (sus obras más mediocres no hacen sino confirmarlo), el cubismo fue una especie de renuncia. Le obligó a renunciar regularmente al refugio del virtuosismo para practicar un arte que estaba al alcance de todo aquel que había recibido una formación mínima, al menos en 1908-1909. Esta limitación de sus facultades, plenamente intencionada, fue anunciada ya en ciertas obras de 1906, así como en *Les demoiselles d'Avignon* y las pinturas «africanas» subsiguientes, a pesar de la presencia de claros atisbos de arrojo en estas últimas. A partir de entonces, y de manera incontrovertible hasta la primera guerra mundial, Picasso respetó como algo axiomático el principio cezanniano de la primacía absoluta de la concepción o, si se prefiere, de la invención en la pintura, excluyendo todo lo que se refería a la ejecución de la obra. Quedó eliminado el talento, junto con todo aquello que pudiera enmascarar o desdibujar la idea pictórica.

Asimismo, el cubismo obligó a Picasso a contenerse severamente, toda vez que el carácter esencialmente icónico de dicho movimiento se oponía al relato pictórico, uno de los puntos fuertes y también uno de los grandes goces del artista. La época cubista es única en la carrera de Picasso en cuanto que está virtualmente desprovista de elementos abiertamente narrativos. Evidentemente, Picasso ya fue capaz de sintetizar correspondencias de manera plenamente simbólica en obras cubistas tan tempranas como *Panes y frutero con fruta en una mesa* (aunque aquí adopte recursos indirectos)² y, una vez las tipografías quedaron integradas en el cubismo, supo asimismo sugerir la anécdota de manera ingeniosa (o inquietante) sin apartarse en absoluto de su sintaxis pictórica. En 1911 incluso escribió que estaba trabajando en un «gran cuadro» con un «torrente en medio de la ciudad con muchachas [?] nadando» y en un «Cristo». Pero como ninguna de estas dos inverosímiles imágenes cubistas salió del estudio, ni fue retenida por el pintor, a pesar del interés que tenía en conservar sus obras, cabe pensar que las destruyó personalmente, sin duda porque contenían un problema insoluble a sus ojos. Tales excepciones en la iconografía hermética del cubismo picassiano (al igual que los formatos insólitos utilizados en varias pinturas de 1910-1918) venían a ser una «deformación» pasajera de los parámetros de su cubismo, ocasionada, en mi opinión, por las exigencias de un conjunto de once obras que

se había comprometido a ejecutar para la biblioteca del pintor, crítico y coleccionista Hamilton Easter Field, residente en Brooklyn.³ Este proyecto, decididamente más ambicioso que el que iba a realizar poco después Matisse para el coleccionista ruso Serge Schuskin, pretendía con toda seguridad rivalizar con él.

Si el cubismo obligó a Picasso a reducir seriamente el abanico de sus temas, favoreció en cambio una investigación más profunda. Los objetos banales y, no obstante, personalísimos del taller que sirvieron como motivos a su obra cubista y a la de Braque componían un universo al que progresivamente se incorporó una iconografía emanada del ambiente, más popular, de los cafés. Los artistas mantenían lazos afectivos muy fuertes con estos objetos, todos ellos hechos para ser tocados y utilizados, no únicamente contemplados. Por lo demás, Picasso considera «monstruoso que una mujer pinte pipas, puesto que no fuma en pipa».⁴ En su exploración paciente de esas cosas desmontadas y montadas indefinidamente, los dos artistas buscaban una traducción más concisa y, a la vez, más sinóptica que la visión ocular. Esto los llevó a interminables deliberaciones, las más largas en las que uno y otro se iban a ver envueltos en el curso de sus vidas. En la práctica su búsqueda terminó por hacer de la misma formación de las imágenes el tema de sus cuadros, alejando así su empresa de la de otros artistas de vanguardia. «Ante todo, estábamos muy concentrados»⁵ escribió Braque. Ciertamente, Picasso ya había demostrado, antes de su encuentro con Braque, que tenía una notable capacidad de concentración, pero también era capaz de distenderse. En cambio, Braque perseguía su objetivo sin descanso. Esta diferencia se reflejaba en su actitud respecto de Cézanne. Braque se sentía profundamente solidario con Cézanne tanto en el plano personal como en el pictórico. Picasso, a pesar de toda su admiración por el maestro de Aix, le encontraba «fatigoso».⁶

En tanto que la simplicidad del dibujo cubista privaba con frecuencia a Picasso de la oportunidad de ejercitar su extraordinaria habilidad manual, respondía perfectamente al talento, más modesto, de Braque. Como Cézanne, Braque mostraba poca habilidad en el dibujo, y rara vez se aventuró, incluso en el curso posterior de su vida, más allá del grafismo cubista que había contribuido a forjar. Con encomiable modestia, él mismo declaró que el cubismo



Picasso en su estudio del Boulevard de Clichy, n.º 11, otoño de 1911. Arriba, a la izquierda, se ve una pintura monumental (cortada por el encuadre de la cámara fotográfica), inacabada, que debería haber sido la pieza central de una serie encargada en 1909 por Hamilton Easter Field para la biblioteca de su casa de Brooklyn, pero fue destruida por el artista.

era un medio creado para su uso y «cuya finalidad era ante todo poner la pintura al alcance de [sus] dotes». ⁷ Entre otras dotes, Braque poseía una sensibilidad extraordinaria para los aspectos sutiles de la luz y el espacio, una inventiva admirable para explotar las texturas, una notable lucidez para el tratamiento de complicadas ideas pictóricas y un rigor moral en nada inferior al de Cézanne. En cambio, la habilidad manual del dibujante no formaba parte de sus dotes. La profunda afinidad personal de Braque con Cézanne se puede interpretar de múltiples maneras, pero en parte alguna de manera tan directa como en el plano de la ejecución. Tanto es así que podemos imaginar hasta qué punto compartía la eterna queja expresada por Cézanne: «El contorno me huye.» Braque empleó relativamente poco el lápiz, la pluma o el carbón hasta el fin de su carrera. En tanto que el incisivo trazo de Picasso hiende la superficie del papel de dibujo como si se tratara de una escultura, el de Braque tiende a

acomodarse pasivamente sobre el soporte y sólo cobra pleno vigor en la lucha contra la resistencia del pigmento, de la arena, del yeso, del papel que hay que recortar o de la plancha de cobre que hay que grabar.

Así, pues, Braque, que juzgaba muy severamente sus propias facultades, realizó casi todos sus dibujos cubistas directamente con pintura (salvo el dibujo al carbón que combina los elementos de sus *papiers collés*, y varios pequeños croquis concebidos en general como simples apuntes que él mismo destruyó en su mayor parte ⁸), en tanto que Picasso formuló a menudo hipótesis y encontró soluciones para sus pinturas en dibujos previos muy elaborados. De ahí que las pinturas de Braque atravesaran largos períodos de transformación, que podían durar de cuatro a seis meses y, a veces, incluso más. Picasso, por su parte, probablemente nunca dedicó tanto tiempo a unos cuadros concretos como entre 1907 y 1914. Los dos adquirieron una gran habilidad en



Braque en su estudio del Impase de Guelma, n.º 5, hacia principios de 1912. Debajo del caballete: *El portugués (El emigrante)* (p. 205). Encima del caballete: *La mesa con pipa* (Romilly 123). A la derecha: *Hombre con guitarra* (p. 185).

el manejo del trapo empapado en trementina, pues no cesaban de eliminar zonas de sus cuadros para luego elaborarlas de nuevo. Algunas de sus cartas evocan estas transformaciones. Así, Braque habla a Picasso de un cuadro en el que se ve una chimenea con leña. Sin embargo, el *Bodegón con violín* (p. 207), tal como ha llegado a nosotros, ha perdido los trozos de leña.⁹ Picasso explica a Braque cómo, al dar una «cara muy del sur» a uno de sus personajes y ponerle en la mano una banderilla, le convirtió en *El aficionado* (p. 233).¹⁰ La progresión de Braque, más lenta y más ponderada, y los continuos ensayos sobre la tela exigidos por su negativa a hacer dibujos previos contribuyen a explicar por qué Picasso nos ha dejado, como mínimo, tres veces más obras que Braque. (Evidentemente, la diferencia no es la misma en lo que se refiere a los *papiers collés*, pues esta técnica permite al artista ensayar rápidamente diversas configuraciones con sólo variar la ubicación de los recortes de papel.¹¹)

La simplicidad gráfica de los signos empleados en las complejas estructuras cubistas de 1910-1914 y el hecho de que con harta frecuencia esos signos sean comunes a los dos artistas reflejan una despersonalización del acto de pintar que, al parecer, tuvo cierta importancia, durante algunos años, en el pensamiento de Picasso y Braque. La decisión de no firmar las obras en el anverso de la tela, tomada primero por Braque y luego por Picasso, parece proceder de esa actitud, aunque las firmaban en el reverso, si es que no lo hacía por ellos Boischaud, ayudante de Daniel-Henry Kahnweiler.¹² Este tema se ha visto oscurecido por explicaciones contradictorias. Según Kahnweiler, la firma en la tela podía «perturbar la construcción»¹³ de las pinturas del cubismo analítico, explicación que el propio Picasso dio a Brassai mucho después.¹⁴ Aunque tal explicación será puesta en entredicho por la buena disposición de los dos artistas a firmar estas mismas pinturas en el anverso cuando, años después, marchantes y coleccionistas se lo pidan, tenemos otro testimonio de Kahnweiler, según el cual la supresión de la firma respondía a la «voluntad tenaz de llegar a una ejecución *impersonal*»,¹⁵ punto de vista que, según Françoise Gilot, Picasso suscribía. Ella recuerda haberle oído decir: «No firmábamos ni siquiera nuestras telas (...). Estábamos tentados por la idea de un arte anónimo, más en su principio que en sus manifestaciones. Queríamos unir nuestros esfuerzos para elaborar este nuevo

orden. Nadie tenía necesidad de saber quién había pintado esta o esa tela. Pero el individualismo era ya demasiado fuerte, y aquello fue un fracaso».¹⁶ En los mismos términos se expresa Braque al hablar del tema de las firmas: «[...] Picasso y yo nos habíamos lanzado a lo que teníamos por una búsqueda del anonimato. Estamos dispuestos a eliminar nuestra personalidad para encontrar la originalidad».¹⁷ Sin embargo, Braque comprendió a la larga que «sin tics, sin la huella sensible de la persona no es posible manifestarse».¹⁸ En 1914 los dos pintores empezaron nuevamente a firmar sus cuadros en el anverso, acto del que a veces hacían burla colocando en sus obras, falsas placas metálicas de «museo» en las que sus nombres aparecían «grabados» en mayúscula (pp. 304, 307). El comentario burlesco de Picasso sobre el abismo que separa su pintura del arte expuesto en los museos de la época es más cáustico que el de Braque, pues sus «etiquetas» están colocadas en los marcos «trompe-l'œil» de «papiers collés» de aspecto efímero.

La despersonalización del lenguaje pictórico operada por Braque y Picasso coincidió con su visión del estudio como un lugar de trabajo manual,¹⁹ donde el cartón, la arena, el serrín, las limaduras, el Ripolín, el papel, la madera, la chapa, las plantillas de estarcir, las navajas de afeitar, los peines del pintor de paredes y otros utensilios y materiales artesanales eran empleados de manera creciente en la formación de una iconografía «popular» hecha de objetos comunes. André Salmon nos dice que Braque «desarrolló brillantemente sus ideas sobre los recursos con los que el pintor de paredes [oficio que el artista había aprendido] debía enriquecer el arte superior».²⁰ De hecho, muchas de las innovaciones introducidas por Braque en la práctica cubista (por ejemplo, las letras pintadas con plantilla, los pigmentos mezclados con arena o las imitaciones de madera y mármol) tenían un origen auténticamente artesanal, en tanto que otras, como los *papiers collés*, ponían de manifiesto el trabajo de la mano. Salmon comparaba la pasión de Braque y Picasso por la humilde artesanía con el estudio sobre el vocabulario de los obreros portuarios llevado a cabo por el poeta François de Malherbe para enriquecer la lengua. Además, Salmon aconsejaba no subestimar el «beneficio cierto que encuentra el artista al estudiar las bellezas del trabajo del obrero».²¹ Picasso estaba plenamente convencido de ello, como lo demuestra su violenta reacción al enterarse de

que el coleccionista y marchante Wilhelm Uhde no aprobaba ciertas obras suyas de 1912, en las que había empleado Ripolin para pintar la bandera francesa (pp. 213, 223). Y escribió a Kahnweiler: «Tal vez consigamos desagradar a todo el mundo, y aún no lo hemos dicho todo».²²

Como no podía ser por menos, un marxista —el agudísimo exegeta del cubismo Carl Einstein— fue quien vio concretamente en los *papiers collés* no sólo las primeras obras íntegramente «sintéticas», totalmente libres de «trucos de oficio», sino también las primeras que negaban, gracias a una «indiferencia total respecto de la técnica», la idea de que el toque del pintor evidenciaba su genio.²³ La denigración de la visión romántica tradicional del artista implícita en estas obras se manifestaba también, en el plano simbólico, en la notoria predilección de Picasso y Braque por ropas del tipo «bleu mécano», muy sencillas pero con un corte decididamente especial.²⁴ Kahnweiler explica que un día «se presentaron [en la galería] como si fueran obreros, con la gorra en la mano, y dijeron: jefe, venimos a cobrar».²⁵ El cubismo llevaba dentro el mensaje profético de la obra de arte como idea pura, totalmente separada del talento artístico personal y, en consecuencia, realizable por cualquiera, posibilidad que los constructivistas rusos aprovecharon inmediatamente. La idea está claramente formulada en un ocurrente comentario de Picasso, debido a su innata sagacidad pero que había pasado inadvertido hasta hoy. A propósito de su primera construcción de chapa, la *Guitarra* de 1912, le dijo a Salmon: «Vas a ver. Guardo el *guitarrón*, pero venderé el plano; todo el mundo podrá hacer lo mismo».²⁶

Ciertamente, en Picasso, el frecuente recurso al dibujo no se limitaba exclusivamente a la «ejecución», pues sus croquis le llevaban a realizar numerosas digresiones experimentales que a un mismo tiempo verificaban y ampliaban los límites del cubismo y dieron origen a modalidades de pintura cubista sin equivalentes en la obra de Braque. Muchos dibujos sirvieron para estudiar modos de representar motivos o actitudes corporales aparentemente sin interés para Braque, cuyo cubismo, más profundamente meditado, respondía a parámetros definidos más rigurosamente. Tanto la gama de emociones humanas identificables como la diversidad de motivos son considerablemente más amplias en Picasso. Aunque la obra de Braque está impregnada de un humor tranquilo, a menudo



Picasso delante de *El aficionado* (p. 233), verano otoño de 1912.

ignorado,²⁷ su seriedad, su austeridad y su discreción genuinamente francesa parecen haberle impedido en buena medida evocar con la franqueza de Picasso la hilaridad, el malestar, la ira y todo un cúmulo de otros sentimientos, empezando por los relacionados con la sexualidad. Como quiera que Picasso se sentía atraído alternativamente por diferentes posibilidades en cuanto a la morfología, la configuración y la iconografía, las grandes líneas de evolución del cubismo son a veces más visibles en la obra de Braque,²⁸ aunque también es cierto que los dos pintores atravesaron períodos de incertidumbre y estancamiento. Si se puede hablar de estilo en relación con su futura empresa, el término es más apropiado para Braque que para Picasso, a quien, por cierto, esta palabra producía horror. Y uno de los motores de la progresión del estilo fue un conjunto de innovaciones técnicas debidas, en su mayor parte, a Braque, aunque Picasso fue a menudo quien más partido sacó de ellas. Se puede



Wilhelm Uhde, febrero de 1910.



PICASSO, *Retrato de Wilhelm Uhde*, París, primavera[-otoño] de 1910. Reproducción en color p. 167.

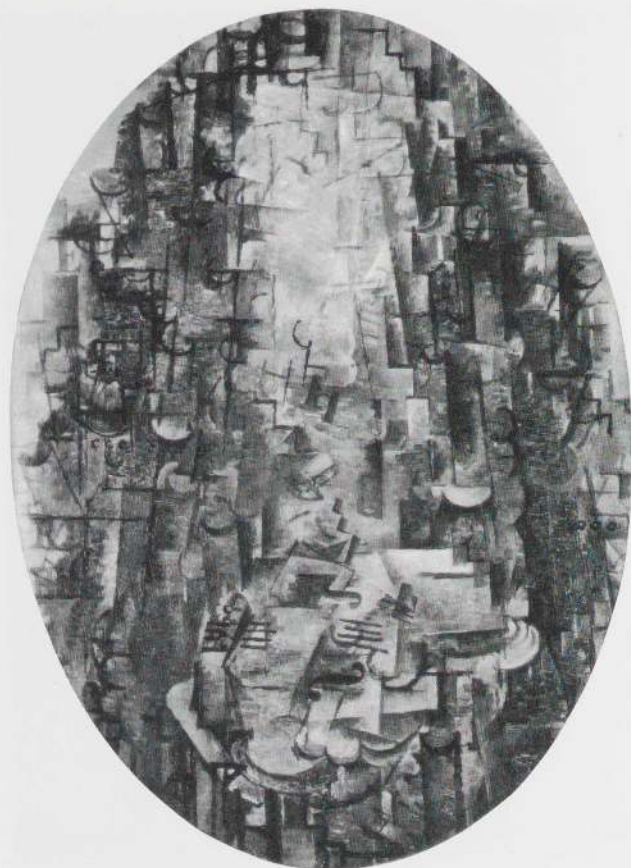
citar a este respecto la escultura-construcción cubista que, como hoy sabemos, fue inventada por Braque.²⁰

La intensa curiosidad de Picasso por los detalles y las circunstancias de las situaciones humanas le llevó a explotar el cubismo con fines totalmente personales, sobre todo en el ámbito del retrato. De hecho, la pintura figurativa desempeñó en general un papel mucho más esencial en Picasso que en Braque, que se encontraba más cómodo en el paisaje y más tranquilo en el universo de los objetos inanimados. Braque no contempló la representación humana en términos cubistas de manera realmente imaginativa hasta 1911, fecha en la que el motivo, personaje u objeto, quedó poco menos que absorbido por la fragmentación nacida de su «análisis».

Los retratos de Picasso ofrecen un perfecto ejemplo de cómo sus dotes prodigiosas (en este caso, su talento de caricaturista) le permitieron enriquecer los recursos del cubismo. Se podría pensar que el

repertorio de signos y citas fragmentarias que forman la trama del cubismo analítico propiamente dicho dejaban poco margen a la creación de auténticos retratos. No obstante, Picasso consiguió pintar retratos en los que captó con notable agudeza el aspecto de las personas que posaron para él, gracias a acentos que denuncian el instinto para el detalle revelador propio del caricaturista. Ahí está, por ejemplo, el *Retrato de Wilhelm Uhde* con sus espesas cejas y la hendidura en forma de V de su labio superior.

Si, dentro del cubismo analítico, el retrato constituye un tipo de cuadro presente en la obra de Picasso, y no en la de Braque, también hay una categoría de pinturas que es privativa de éste, al menos en lo que concierne a la figuración. Al decir esto pienso en sus extraordinarios cuadros de la primavera de 1912, como *El hombre del violín* y, más concretamente, *Soda*, donde la distribución antijerárquica de los elementos compositivos, cada vez



BRAQUE, *El hombre del violín*, [París, primavera de 1912]. Reproducción en color p. 217.



BRAQUE, *Soda*, [París, primavera de 1912]. Reproducción en color p. 218.

más fragmentados, anuncia con su carácter la abstracción integral, que elimina el tradicional centro de interés. Estas pinturas de Braque son también las más abstractas de todo el cubismo analítico si prescindimos de algunos cuadros realizados por Picasso en Cadaqués, durante el verano de 1910, y definidos como inacabados por Kahnweiler³⁰ (pp. 162, 163).

El sentido de la abstracción evidenciado por Braque en *El hombre del violín* y *Soda* constituye la contrapartida de la voluntad manifestada por Picasso de representar la comedia humana con la máxima franqueza. Esto no significa ciertamente que Braque sienta en menor medida que Picasso deseos de expresar emociones humanas. Ése es siempre el objetivo del arte, pues de lo contrario carece de sentido. Lo que ocurre es que Braque siente un respeto por el lenguaje y la técnica de la pintura que le distancia del motivo. Picasso no soporta el trabajo lento ni todo lo que puede impedir

la expresión más rápida y más directa de sus sentimientos respecto de personas y cosas. Habida cuenta de lo que conocemos de su vida y su personalidad, nos resulta difícil imaginarle poniendo el arte en un pedestal y diciendo con Braque: «Amo la pintura por encima de todo».³¹ Picasso se dedicó a las artes plásticas porque poseía el don innato y singular de la expresión, y ese don es posiblemente el que a menudo le impulsó a desdeñar la técnica o a intentar superarla. Si hubiera vivido en el Renacimiento, cuando los artistas se podían hacer inventores, puesto que la ciencia de la época era concreta y accesible a todo espíritu disciplinado, seguramente se habría dedicado a actividades extrapictóricas como las practicadas por Leonardo da Vinci y Miguel Ángel.

Picasso y Braque permanecieron fieles a la idea de la pintura como arte de representación, y ésta es una de las razones por las que su cubismo se apartó de la abstracción total (o, más exactamente, de la

pintura no figurativa) durante la primavera y el verano de 1912. Pero su compromiso con la figuración adoptó formas muy diferentes. Ya dijo Matisse, al hablar de los motivos de sus cuadros, que cuanto más tiempo trabajaba en una obra, menos se acordaba de lo que quería pintar al principio. La imagen, aunque arrastraba consigo los sentimientos que el tema le había inspirado inicialmente, evolucionaba de acuerdo con las necesidades de la figuración pictórica y se alejaba cada vez más del motivo para derivar hacia la abstracción. Esta tendencia, común a buena parte de la pintura francesa del siglo XX, aparece también en Braque. Es, pues, muy natural que el arte francés no figurativo de los años cuarenta y cincuenta (el «cubismo tardío» de Alfred Manessier, Pierre Soulages y Nicolas de Staël en sus inicios) se situara básicamente en la línea que venía de Braque, cuyo cubismo, practicado durante toda una vida, aseguraba la continuidad de una tradición eminentemente nacional.

Este tipo de abstracción tuvo, no obstante, una prolongación más prometedora en el plano histórico: la pintura no figurativa que Mondrian elaboró a partir del cubismo analítico entre 1913 y 1915, pintura que a la postre llevó la progresión dialéctica del cubismo analítico a conclusiones que Braque y Picasso habían eludido al orientarse hacia el cubismo sintético. Con esto no quiero decir que, cuando Mondrian se puso a practicar el cubismo en París, mirara más a Braque que a Picasso (éste era sin duda el artista al que más admiraba), sino que su cubismo presentaba un parentesco conceptual mucho mayor con la tendencia abstracta y reductora que se advierte en el de Braque. De hecho, Mondrian permaneció más cerca de cuadros de Braque como *El hombre del violín* o *Soda* que de todo cuanto había hecho Picasso cuando empezó a deshacerse de sus predecesores con sus delicadas composiciones, a modo de retículas, de principios de 1913, en las que no hay un elemento dominante y que pronto desembocarían en configuraciones de signos «más» y «menos».

Si los cuadros de Braque (y de Matisse) evolucionaron en dirección a la abstracción, los de Picasso siguieron en general la dirección opuesta. Frente a un trazo, un borrón o una mancha de color, un efecto de materia o de relieve, Picasso trata instintivamente de hacer con ello un personaje o un objeto. Si Braque hace que una clavija de violín cambie su condición de signo por la de trazo y en



Picasso con un perro (tal vez Sentinelle, el perro de André Derain).

definitiva por la de «pintura-pintura», Picasso la transforma en un signo denotador de un rostro o una persona (p. 236), tipo de metamorfosis que se va a convertir en el modelo operativo de su método poscubista. Las analogías morfológicas estimulaban menos la imaginación pictórica de Braque y, según propia confesión, «en [su] pintura las fantasías son inexistentes».³² Picasso se recreaba utilizando signos ambiguos que le permitían jugar con las correspondencias entre formas diferentes; por ejemplo, entre el torso femenino y la caja de un violín o una guitarra.³³ En el violín de Braque se puede ver una metáfora del cuerpo femenino, pero en Picasso los signos que indican el instrumento a veces obligan a una interpretación dual. Para Picasso, la representación no es simplemente una elección, sino una obsesión, y la conflictiva dinámica del segundo cubismo analítico procede en parte de la paradójica situación en la que se encuentra este



PICASSO, *Bodegón con botella de licor*, Horta de Ebro, verano de 1909. Reproducción en color p. 132.

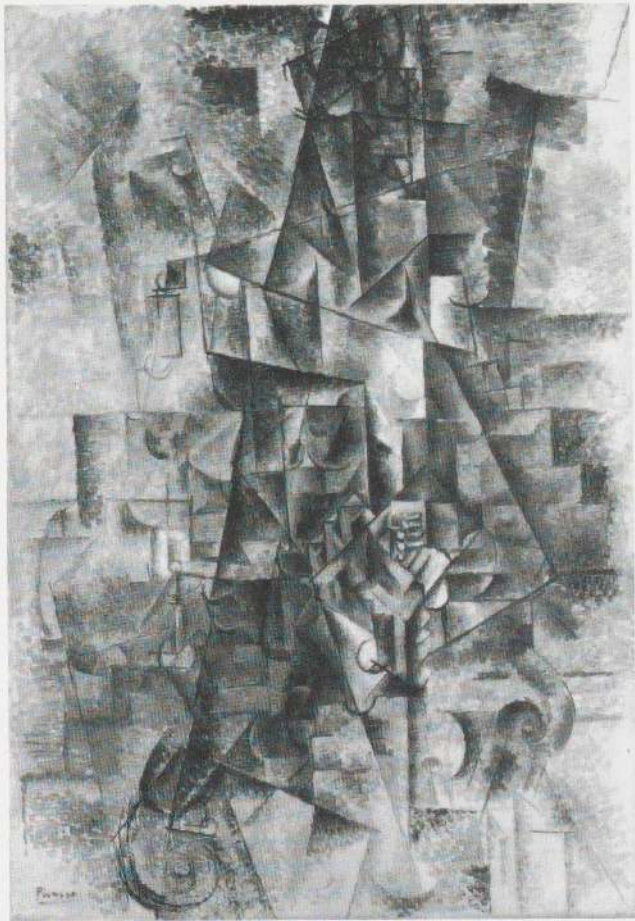


PICASSO, *Hombre con sombrero* (también llamado *Retrato de Braque*), París [invierno de 1909-1910]. Rep. en color p. 140.

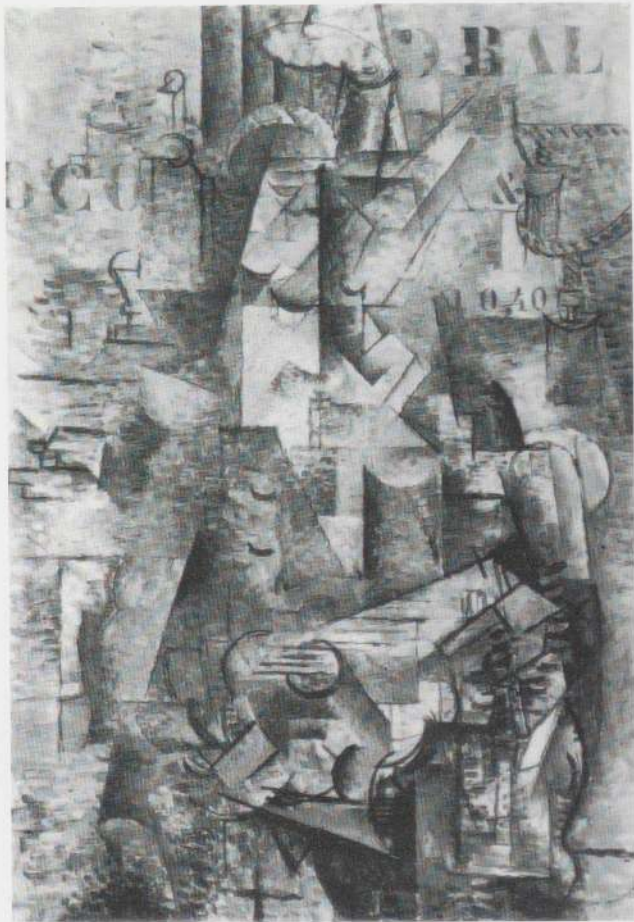
pintor radicalmente figurativo al practicar un arte cada vez más abstracto.

Aunque Picasso procuró plasmar los rasgos distintivos de sus motivos, la lectura de los cuadros pintados por los dos artistas durante el período del cubismo analítico, y sobre todo desde el verano de 1911 hasta el fin del invierno, es sumamente problemática. A menudo, los historiadores del arte, que sin duda alguna conocen perfectamente estos cuadros, les atribuyen contenidos que luego son radicalmente desmentidos por el descubrimiento de un hecho histórico, un documento o un dibujo. Al descifrar los múltiples indicios visuales a la luz de sus preocupaciones personales, incluso los especialistas han entendido, por ejemplo, que Picasso había captado perfectamente la personalidad de Braque en un «Retrato de Braque» que en realidad no es ni un retrato ni representa a Braque,³⁴ o han situado en un café al acordeonista descrito por Braque en *El portugués (El emigrante)*, cuando lo cierto es que se encuentra «en el puente de un barco con el puerto

como fondo»,³⁵ e incluso han descubierto la figura de Braque con bombín en *El acordeonista* de Picasso, que el artista definió como «muchacha con acordeón».³⁶ Incluso cuadros cubistas del primer momento se pueden prestar a confusión. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en los cambios de título que ha experimentado el *Bodegón con botella de licor*, de 1909. En 1951, cuando el Museum of Modern Art de Nueva York adquirió el cuadro, éste era conocido como «Bodegón con sifón», objeto que no aparece en él. El museo cambió este título por el de «Bodegón con tubo de pintura», hasta que un visitante español hizo ver que el pretendido «tubo de pintura» era en realidad una botella de Anís del Mono. Así, la obra lleva ahora el título propuesto anteriormente por Zervos.³⁷ A pesar de la importancia que la identificación previa de los motivos tiene para la lectura de las pinturas cubistas, ésta no es en modo alguno indispensable para que el espectador las perciba como obras de arte. Al margen del cariño que tenían a todos los objetos que



PICASSO, *El acordeonista*, Céret, verano de 1911. Reproducción en color p. 184.



BRAQUE, *El portugués (El emigrante)*, Céret [y París], otoño de 1911-principios de 1912. Reproducción en color p. 205.

introducían en sus bodegones, Picasso y Braque sabían que estos cuadros podían hablar elocuentemente incluso a personas incapaces de descifrar correctamente sus imágenes. A decir verdad, la poesía del segundo cubismo analítico se debe en buena medida a la misma ambigüedad de sus formas. Si Picasso y Braque hubieran considerado esencial que los espectadores reconocieran los personajes y los objetos de sus cuadros, seguramente los habrían pintado de una manera muy distinta. «Me es igual que una forma represente cosas diferentes para personas diferentes, o varias cosas al mismo tiempo»,³⁸ decía Braque, para luego añadir que, en cualquier caso, ciertas formas suyas no tenían un significado preciso.

Aun así, Picasso prestaba mucha más atención que Braque a la fisonomía de sus motivos, y esta dife-

rencia se refleja en sus actitudes, casi diametralmente opuestas, ante la superficie pictórica en la que se despliegan las formas. Y aquí volvemos a descubrir la profunda afinidad de Braque con Cézanne, el cual, al diluir los contornos de los objetos representados y realizar lo que en francés se llaman *passages*, hizo posible la primera forma de arte en la que la integridad de los motivos es sacrificada resueltamente en aras de la autonomía y la cohesión de la composición en su conjunto. Cézanne fue el primer pintor para quien los contornos del cuadro constituían las cuatro líneas iniciales de la composición y, por este motivo, eran factores determinantes de la obra. Braque siguió a Cézanne en este punto, concentrándose casi más en los espacios o las conexiones existentes entre las cosas que en las cosas mismas. Nunca apartaba los ojos del perímetro del soporte,

y su método compositivo era más deductivo que el de Picasso. En su camino hacia una síntesis basada en la percepción global de las relaciones entre los distintos elementos, terminó interesándose no tanto por la cosa representada cuanto por su relación con la composición considerada en su conjunto. Picasso, menos dado a las generalizaciones, permaneció afe-rrado a la cosa misma, cuyas peculiaridades eran para él precisamente una fuente de estimulación. La continuidad del espacio en torno a un motivo o su relación con la forma del soporte le preocupaba menos. En sus dibujos, el sentido de la especificidad engendra una vivacidad y una diversidad extraordinarias, aunque a menudo los espacios en blanco del papel son abandonados a su suerte, mientras que en los dibujos y las acuarelas de Cézanne esos mismos espacios desempeñan una función constitutiva. Picasso estaba convencido de que, en sus pinturas, podía ajustar todos sus motivos al bastidor, pero esto no le preocupaba excesivamente.

La primacía que tanto Cézanne como Braque otorgaban al espacio pictórico refleja su fidelidad a la «pintura-pintura», en contraposición a la prioridad que Picasso concedía a la caracterización morfológica y conceptual de sus temas. A menudo, cuando las pinturas de Braque no son convincentes, es porque las configuraciones, excesivamente rígidas, han sido sacrificadas en beneficio del conjunto. A Picasso le horrorizaba lo estable o lo definitivo, y su negativa a aceptar el dominio de todo lo que significaba «pintura» garantizaba una constante provocación en su arte. Rara vez se resistía a la tentación de deslizar un detalle de humor en la composición, un comodín³⁹ en el vocabulario iconográfico. Anárquico por instinto, Picasso se oponía tanto al orden total como a su consecuencia, el enclaustramiento en el seno de un estilo. Dicho esto, observamos que en la época de su diálogo con Braque soportó ese confinamiento mejor que en cualquier otro período, y su obra se benefició de la tensión que este hecho generó. En lugar de pasar de un tipo de imágenes a otro, Picasso cubista profundizó en su trabajo investigando sucesivamente las consecuencias indirectas de un mismo y único lenguaje en plena evolución.

La importancia que Braque atribuía a la superficie del cuadro, en oposición a la insistencia de Picasso en el aspecto concreto de determinadas formas, se manifestó también en la primacía concedida al *continuum* espacial. Picasso partía de los objetos que

ocupaban ese *continuum*. Braque, según sus propias palabras, «no podía introducir el objeto sino después de haber creado el espacio».⁴⁰ A lo largo de su obra cubista trató de suprimir toda distinción entre figura y fondo, lo que, además de proceder de la misma actitud, explica en parte por qué sus cuadros aspiran a mostrar una apariencia más pictórica que los de Picasso, en los cuales las pinceladas crean generalmente superficies más duras y más escultóricas. La radical fragmentación de los objetos llevada a cabo en 1910 permitió a Braque sumergir aún más sus contornos en una luz y un espacio sintetizadores y mostrar el camino futuro al establecer el nuevo tipo de pictorialidad integral que desbancó al ilusionismo esencialmente escultórico del cubismo de 1908-1909. Esta pictorialidad culmina en el espacio luminoso de los cuadros realizados en Céret por los dos artistas el año 1911, momento en el que se registra asimismo la coincidencia máxima entre el lenguaje cubista y las dotes pictóricas de Braque. Picasso también supo sacar un excelente partido de la nueva fusión de la figura y el fondo en su producción de 1910-1911, pero, si se interesaba por la fragmentación de los objetos, era sobre todo porque ésta le brindaba la posibilidad de situar sus formas en un universo de signos nuevos.

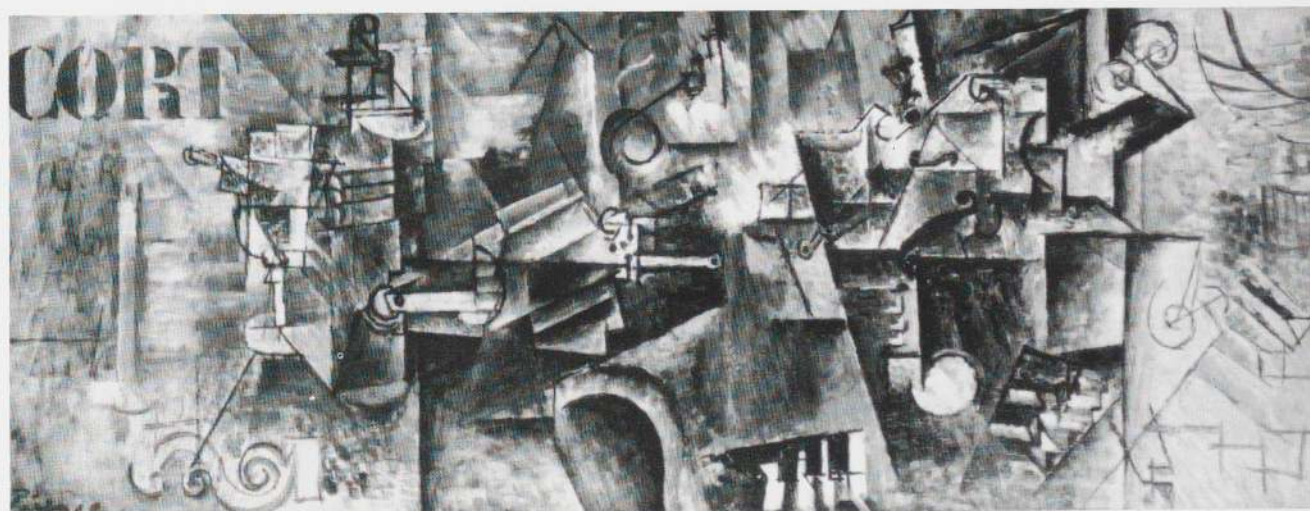
En la invención de signos es precisamente donde, dentro del cubismo, se deja sentir con más fuerza la imaginación de Picasso. Desde el punto de vista morfológico, el arte de Braque es en su nivel básico, y también en su inventiva, reduccionista.⁴¹ Prima los signos que son fáciles de integrar en la trama del cuadro y que por lo tanto no poseen un perfil demasiado acusado y cuyas dimensiones, forma y emplazamiento están sometidos, en la medida de lo posible, al perímetro del soporte y a la estructura reticular que se deriva implícitamente de éste. Los signos inventados por Braque, especialmente los paneles de falsa madera que empezó a utilizar durante el invierno de 1911-1912, participan en general de las peculiaridades, no de la forma, de los motivos. Los signos picassianos tienen su origen en la apariencia de los objetos; luego el artista realza a menudo su individualidad con recursos imaginativos, hasta darles un aspecto casi arbitrario, al menos a fines de 1912. Si Braque inventó los *papiers collés*, Picasso, con su capacidad de ampliar el repertorio de signos, consiguió explotar esta técnica con más ingenio y radicalidad. El cubismo sintético iba a desembocar en un abanico de posibilidades muy



PICASSO, *El caldo Kub*, París, principios de 1912. Óleo sobre tabla, 27×21 cm. Daix 454. Colección particular.



BRAQUE, *El violín (Mozart Kubelick)*, [París, principios de la primavera] de 1912. Reproducción en color p. 227.



PICASSO, *Bodegón con piano*, empezado en Céret, verano de 1911, y acabado en París, primavera de 1912. Reproducción en color p. 209.

distinto del que había caracterizado al cubismo analítico en los años precedentes. Y Braque, que fue un verdadero compañero de equipo en el cubismo analítico de 1908-1911 y después desempeñó un papel determinante por creativo en la transición de 1912, se mostró menos apto que Picasso para desenvolverse en el marco del lenguaje de signos no ilusionistas del cubismo sintético de 1913.

En la obra de los dos artistas se pueden ver, aquí y allá, juegos de palabras y otros indicios que hablan de una especie de emulación entre amigos (que no aparece en la correspondencia que se conserva de ellos). Así, entre los nombres comerciales escogidos por Picasso para sus tipografías se encuentra el del

caldo KUB, que utilizó por primera vez en *El caldo Kub*, cuadro de principios de 1912. Braque, que había introducido los instrumentos de música en la iconografía cubista, respondió a su manera combinando la palabra Kub y el nombre de un músico, el violinista Jan Kubelík, en *El violín (Mozart Kubelick)*, pintado poco después.⁴² Picasso, posiblemente aceptando el envite, contestó a su vez trazando con la plantilla de estarcir las cuatro primeras letras del apellido de otro músico, el pianista Alfred Cortot, en su *Bodegón con piano*.⁴³

Ciertamente esta emulación entre los dos artistas empezó con los inicios del *papier collé*. John Golding dio a entender, hace ya mucho tiempo, que si Braque

y su método compositivo era más deductivo que el de Picasso. En su camino hacia una síntesis basada en la percepción global de las relaciones entre los distintos elementos, terminó interesándose no tanto por la cosa representada cuanto por su relación con la composición considerada en su conjunto. Picasso, menos dado a las generalizaciones, permaneció afeerrado a la cosa misma, cuyas peculiaridades eran para él precisamente una fuente de estimulación. La continuidad del espacio en torno a un motivo o su relación con la forma del soporte le preocupaba menos. En sus dibujos, el sentido de la especificidad engendra una vivacidad y una diversidad extraordinarias, aunque a menudo los espacios en blanco del papel son abandonados a su suerte, mientras que en los dibujos y las acuarelas de Cézanne esos mismos espacios desempeñan una función constitutiva. Picasso estaba convencido de que, en sus pinturas, podía ajustar todos sus motivos al bastidor, pero esto no le preocupaba excesivamente.

La primacía que tanto Cézanne como Braque otorgaban al espacio pictórico refleja su fidelidad a la «pintura-pintura», en contraposición a la prioridad que Picasso concedía a la caracterización morfológica y conceptual de sus temas. A menudo, cuando las pinturas de Braque no son convincentes, es porque las configuraciones, excesivamente rígidas, han sido sacrificadas en beneficio del conjunto. A Picasso le horrorizaba lo estable o lo definitivo, y su negativa a aceptar el dominio de todo lo que significaba «pintura» garantizaba una constante provocación en su arte. Rara vez se resistía a la tentación de deslizar un detalle de humor en la composición, un comodín³⁹ en el vocabulario iconográfico. Anárquico por instinto, Picasso se oponía tanto al orden total como a su consecuencia, el enclaustramiento en el seno de un estilo. Dicho esto, observamos que en la época de su diálogo con Braque soportó ese confinamiento mejor que en cualquier otro período, y su obra se benefició de la tensión que este hecho generó. En lugar de pasar de un tipo de imágenes a otro, Picasso cubista profundizó en su trabajo investigando sucesivamente las consecuencias indirectas de un mismo y único lenguaje en plena evolución.

La importancia que Braque atribuía a la superficie del cuadro, en oposición a la insistencia de Picasso en el aspecto concreto de determinadas formas, se manifestó también en la primacía concedida al *continuum* espacial. Picasso partía de los objetos que

ocupaban ese *continuum*. Braque, según sus propias palabras, «no podía introducir el objeto sino después de haber creado el espacio».⁴⁰ A lo largo de su obra cubista trató de suprimir toda distinción entre figura y fondo, lo que, además de proceder de la misma actitud, explica en parte por qué sus cuadros aspiran a mostrar una apariencia más pictórica que los de Picasso, en los cuales las pinceladas crean generalmente superficies más duras y más escultóricas. La radical fragmentación de los objetos llevada a cabo en 1910 permitió a Braque sumergir aún más sus contornos en una luz y un espacio sintetizadores y mostrar el camino futuro al establecer el nuevo tipo de picturalidad integral que desbancó al ilusionismo esencialmente escultórico del cubismo de 1908-1909. Esta picturalidad culmina en el espacio luminoso de los cuadros realizados en Céret por los dos artistas el año 1911, momento en el que se registra asimismo la coincidencia máxima entre el lenguaje cubista y las dotes pictóricas de Braque. Picasso también supo sacar un excelente partido de la nueva fusión de la figura y el fondo en su producción de 1910-1911, pero, si se interesaba por la fragmentación de los objetos, era sobre todo porque ésta le brindaba la posibilidad de situar sus formas en un universo de signos nuevos.

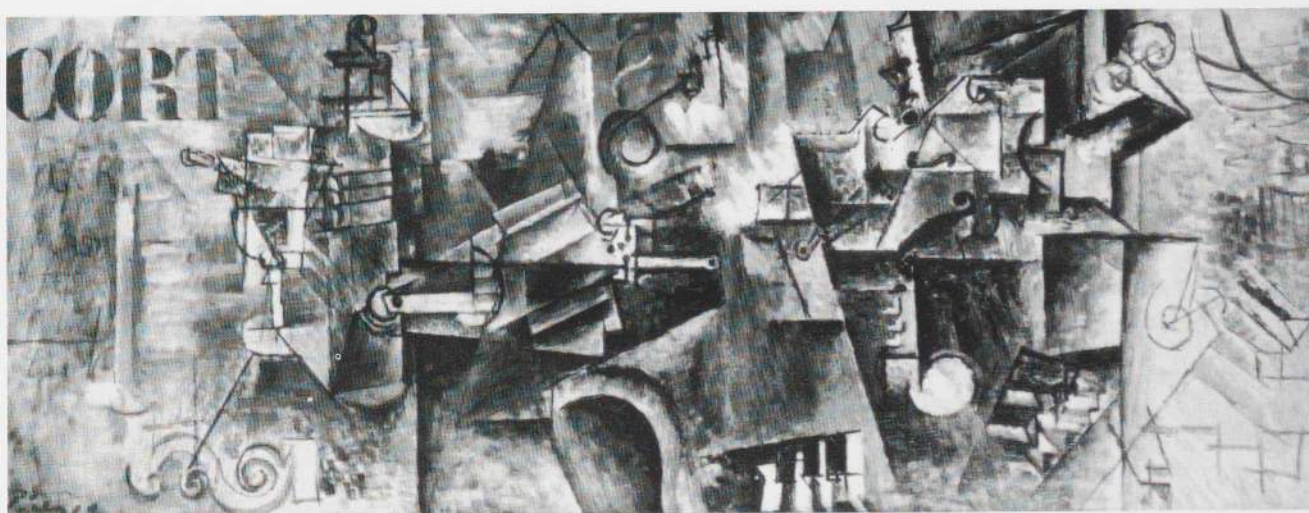
En la invención de signos es precisamente donde, dentro del cubismo, se deja sentir con más fuerza la imaginación de Picasso. Desde el punto de vista morfológico, el arte de Braque es en su nivel básico, y también en su inventiva, reduccionista.⁴¹ Prima los signos que son fáciles de integrar en la trama del cuadro y que por lo tanto no poseen un perfil demasiado acusado y cuyas dimensiones, forma y emplazamiento están sometidos, en la medida de lo posible, al perímetro del soporte y a la estructura reticular que se deriva implícitamente de éste. Los signos inventados por Braque, especialmente los paneles de falsa madera que empezó a utilizar durante el invierno de 1911-1912, participan en general de las peculiaridades, no de la forma, de los motivos. Los signos picassianos tienen su origen en la apariencia de los objetos; luego el artista realza a menudo su individualidad con recursos imaginativos, hasta darles un aspecto casi arbitrario, al menos a fines de 1912. Si Braque inventó los *papiers collés*, Picasso, con su capacidad de ampliar el repertorio de signos, consiguió explotar esta técnica con más ingenio y radicalidad. El cubismo sintético iba a desembocar en un abanico de posibilidades muy



PICASSO, *El caldo Kub*, París, principios de 1912. Óleo sobre tabla, 27×21 cm. Daix 454. Colección particular.



BRAQUE, *El violín (Mozart Kubelick)*, [París, principios de la primavera] de 1912. Reproducción en color p. 227.



PICASSO, *Bodegón con piano*, empezado en Céret, verano de 1911, y acabado en París, primavera de 1912. Reproducción en color p. 209.

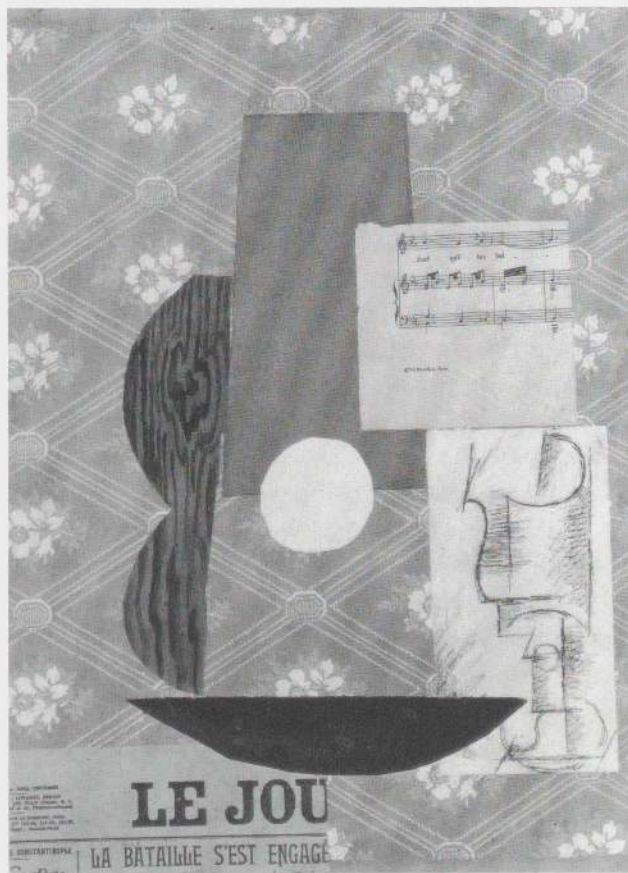
distinto del que había caracterizado al cubismo analítico en los años precedentes. Y Braque, que fue un verdadero compañero de equipo en el cubismo analítico de 1908-1911 y después desempeñó un papel determinante por creativo en la transición de 1912, se mostró menos apto que Picasso para desenvolverse en el marco del lenguaje de signos no ilusionistas del cubismo sintético de 1913.

En la obra de los dos artistas se pueden ver, aquí y allá, juegos de palabras y otros indicios que hablan de una especie de emulación entre amigos (que no aparece en la correspondencia que se conserva de ellos). Así, entre los nombres comerciales escogidos por Picasso para sus tipografías se encuentra el del

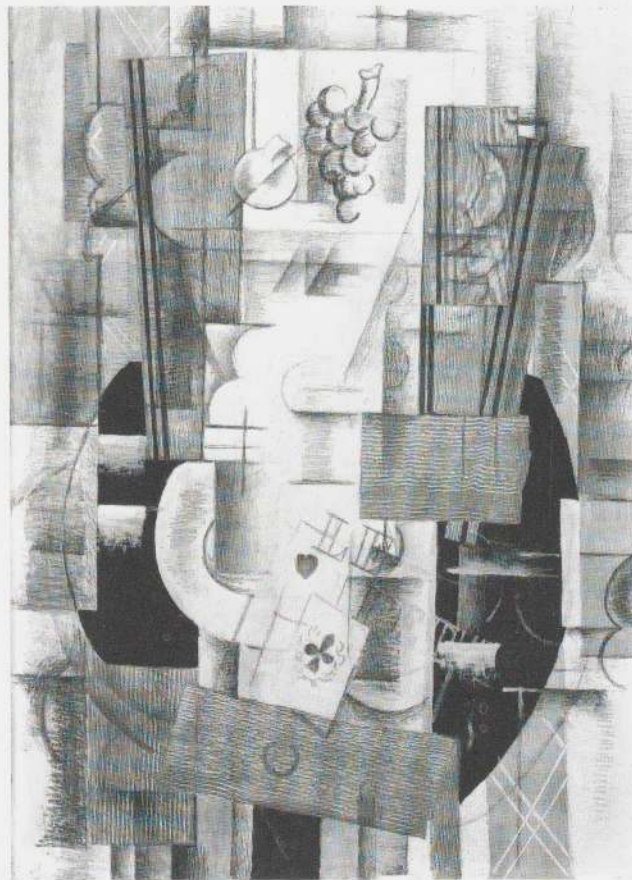
caldo KUB, que utilizó por primera vez en *El caldo Kub*, cuadro de principios de 1912. Braque, que había introducido los instrumentos de música en la iconografía cubista, respondió a su manera combinando la palabra Kub y el nombre de un músico, el violinista Jan Kubelík, en *El violín (Mozart Kubelick)*, pintado poco después.⁴² Picasso, posiblemente aceptando el envite, contestó a su vez trazando con la plantilla de estarcir las cuatro primeras letras del apellido de otro músico, el pianista Alfred Cortot, en su *Bodegón con piano*.⁴³

Ciertamente esta emulación entre los dos artistas empezó con los inicios del *papier collé*. John Golding dio a entender, hace ya mucho tiempo, que si Braque

aplazó la realización del primer *papier collé* hasta el día en el que Picasso abandonó Sorgues con dirección a París fue para impedir que su compañero, más rápido que él, adoptara esta técnica y le privara de la posibilidad de demostrar que su trabajo era anterior.⁴⁴ Así, cuando Picasso regresó a Sorgues, Braque le pudo mostrar *Frutero y vaso* (p. 238) y, a buen seguro, algunos otros *papiers collés* ya terminados.⁴⁵ Picasso volvió a París un poco después, y uno de sus primeros *papiers collés*, si no el primero, fue *Guitarra, partitura y vaso*, que contiene el titular periodístico LA BATAILLE S'EST ENGAGÉ[E]. Aquí se ha visto en primer lugar una referencia a las guerras balcánicas (de las que se hablaba efectivamente en el periódico), amén de un exponente de las ideas políticas de Picasso, y en segundo lugar una alusión «al desafío plástico que supone la utilización inaudita y desvergonzada del collage en el arte».⁴⁶ Sin excluir en modo alguno



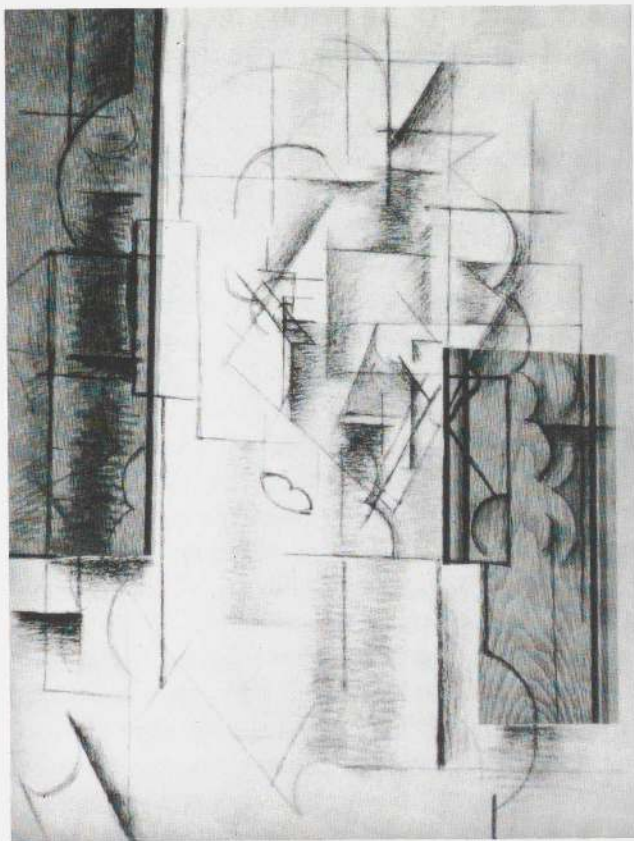
PICASSO, *Guitarra, partitura y vaso*, París, después del 18 de noviembre de 1912. Reproducción en color p. 246.



BRAQUE, *Frutero y naipes (Composición del as de trébol)*, [París, principios de 1913]. Reproducción en color p. 271.

tales interpretaciones, yo pienso más bien, habida cuenta del carácter de Picasso, que si éste eligió el mencionado titular de periódico fue para hacer ver maliciosamente a Braque que había empezado la lucha en el empleo de la nueva técnica. Además, esta hipótesis cuadra mejor con el sentido lúdico de la medida, adoptada por Picasso, de cortar el título del diario *Le Journal*, dejándolo en LE JOU, que evoca al mismo tiempo conceptos como «le jeu», «jouer» y «jouir».

Otra forma de emulación se observa en la «partida» que los dos juegan con el peine de pintar falsa madera y falso mármol. Braque, que había practicado este procedimiento durante su aprendizaje como pintor de paredes, introdujo en el cubismo la falsa madera en *trompe-l'oeil* con su *Homenaje a J.S. Bach* (p. 209). Y enseñó la técnica a Picasso utilizando peines de profesional. Este último no tardó en procurarse el material necesario y empezar a



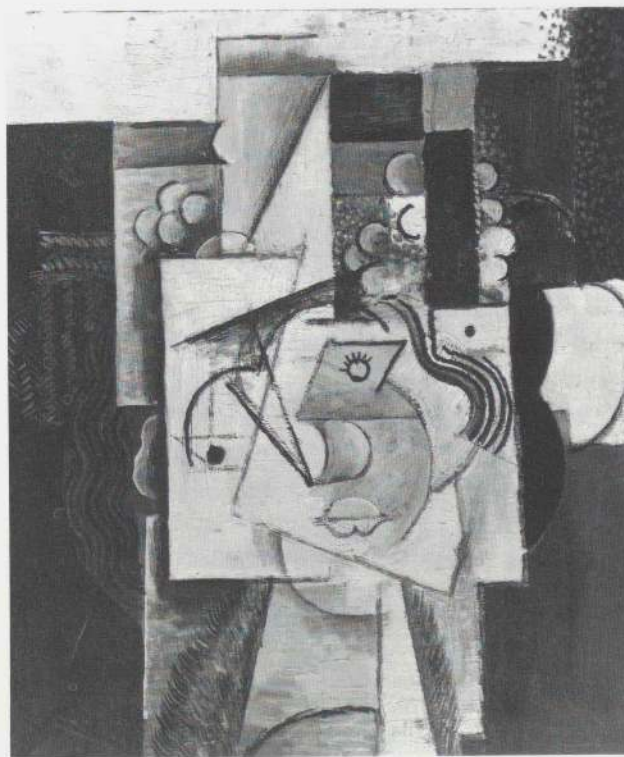
BRAQUE, *Cabeza de mujer*, [Sorgues, principios de septiembre] 1912. Reproducción en color p. 239.

pintar también falsa madera. Pero no se detuvo aquí, sino que se adelantó a Braque al utilizar también el peine de acero para representar los cabellos en cuadros como *El poeta* (p. 230), gesto que Salmon consideró típico del ingenio y el humor de Picasso.⁴⁷

La insólita *Cabeza de muchacha con sombrero adornado con uva* me parece un perfecto ejemplo de la afición de Picasso a las bromas, si lo contemplamos como un comentario a la pintura de Braque. En 1912-1913 Braque puso tan a menudo un racimo de uva en sus composiciones que éste se convirtió en una especie de firma. La encontramos, por ejemplo, en el primer *papier collé* (*Frutero y vaso*, p. 238), en *Frutero (Quotidien du Midi)* (p. 238), *Frutero y naipes* (p. 271) y en otras muchas obras. También ideó una especie de representación esquemática de la boca femenina, con labios carnosos en forma de corazón, que vemos en uno de sus

primeros *papiers collés*, *Cabeza de mujer*, y en la pintura *Mujer con guitarra* (p. 291), emparentada con él. En 1912, cuando los dos pintores coincidieron en Sorgues, Picasso tuvo un gesto de reconocimiento al Braque introductor de la falsa madera en la pintura cubista al yuxtaponer este motivo y un racimo de uva (*Violín y uva*, p. 235). Un año después, en la *Cabeza de muchacha con sombrero adornado con uva* liberó al racimo de uva de la asociación lógica operada por Braque con un frutero o un vaso de vino y lo tomó en sentido inverso (literal y figurado) para convertirlo en el adorno del sombrero de una muchacha cuyos labios carnosos aparecen invertidos.⁴⁸

«Veo frecuentemente a Braque»,⁴⁹ escribió Picasso a Kahnweiler en una carta del 21 de julio de 1914. Menos de dos semanas después acompañó a su amigo, en uniforme, a la estación de Aviñón, y de este modo terminó el diálogo que habían mantenido durante varios años. Los que, como yo, piensan que el cubismo de Picasso se distingue del resto de su obra en la forma y en el fondo, o los que incluso llegan a decir, con John Berger, que éste fue «el único período en el que artista desarrolló cons-



PICASSO, *Cabeza de muchacha con sombrero adornado con uva*, [París, otoño de 1913]. Reproducción en color p. 290.



PICASSO, *Hombre sentado*, [Aviñón o París, otoño de 1914]. Mina de plomo, 20×13,5 cm. Zervos II, 881. Colección Marina Picasso; Galerie Jan Krugier, Ginebra.

tantemente su arte [y se mostró] abierto a las explicaciones, sugerencias o discusiones»⁵⁰ tomarán la pérdida del único interlocutor de Picasso por una experiencia más bien traumatizante. Es posible que, de una manera más intuitiva que consciente, Picasso buscara un paliativo al crear «otra» dialéctica dentro de la gama estilística de su obra. Ciertamente, contempladas a distancia, sus posteriores visiones del cubismo y el clasicismo parecen inscribirse de manera harto lógica en la prolongación de la trayectoria seguida hasta entonces. Pero uno se pregunta si fue pura coincidencia que, inmediatamente después de la marcha de Braque al frente, hicieran acto de presencia esos curiosos dibujos en los que se contraponen a un mismo tiempo soluciones abstractas y soluciones clásicamente realistas, así como el celebrado esquema dual que pronto siguió a éstas.

La transición de 1912: esculturas de papel, collages y *papiers collés*

Un nuevo examen de lo que he presentado como un diálogo entre Picasso y Braque desemboca, dentro del estudio del cubismo, en un amplio abanico de cuestiones relacionadas entre sí. En una de ellas, de decisiva importancia, quiero detenerme ahora: las etapas cubiertas en 1912. La dinámica de las relaciones entre los dos artistas influyó fuertemente en las principales innovaciones de aquel año, de manera especial en la escultura por ensamblaje, el collage y el *papier collé*. Observar de cerca estas tres invenciones, a medida que eran alumbradas en 1912 por los intercambios de Picasso y Braque, equivale, en ciertos aspectos, a contemplar la colaboración artística en su expresión más alta.

Diversos hechos y documentos inconexos han terminado por unirse para establecer, de manera casi irrefutable, que Braque fue de hecho el primero en hacer esculturas-construcciones cubistas. Y, lo que es más, la nueva cronología obliga a revocar la idea, ampliamente difundida, de que las construcciones en relieve nacieron de una transposición del *papier collé* o del collage al espacio tridimensional.⁵¹ Como se puede demostrar hoy, y como de hecho dijo el propio Braque,⁵² la escultura de papel fue la que llevó a la invención del *papier collé*, y no al revés. (También los *papiers collés* de Picasso son *posteriores* a sus primeras esculturas de papel.) Con toda seguridad, Braque inició sus experimentos varios meses antes (tal vez incluso un año y medio) de que Picasso ejecutara la versión en cartón (p. 26) de la *Guitarra*, que él mismo consideraba su primera escultura por ensamblaje. Por otra parte, en 1970 Douglas Cooper dio a entender que Braque se había adelantado a Picasso en la realización de esculturas de papel,⁵³ pero, como no presentó ningún documento que lo demostrara, su tesis no fue tenida en cuenta. Respecto de la *Guitarra* de Picasso, lo más importante no fue, en realidad, su condición de primera escultura-construcción (pues se sabe que no lo era), sino el hecho de que su original estructura de recortes aportó un procedimiento no ilusionista y por lo tanto inédito para definir el espacio. Al traducir el lenguaje signico de este sistema a las dos dimensiones de sus *papiers collés*, Picasso iba a obtener una indicación ideal del espacio tridimensional de la que en buena medida carecían los tra-

bajos de Braque, cuyos *papiers collés* constituyeron en otros muchos aspectos un modelo para el cubismo sintético.

Para esclarecer el tema de la prioridad en el tiempo de la escultura-construcción hay que empezar por situar correctamente la primera escultura de papel dentro de la producción de Picasso en 1912. Cuando él ofreció la versión en metal de su *Guitarra* (p. 263) al Museum of Modern Art, me dijo que la había realizado antes de empezar sus collages. Ya no recuerdo si empleó el término «collage» o «papier collé», pero yo creí (erróneamente) que se refería al *Bodegón con trenzado de silla* (p. 30), generalmente fechado en mayo de 1912. Por este motivo situé la *Guitarra* a «principios de 1912»,⁵⁴ a pesar de ciertas reticencias. Esto provocó un debate entre los especialistas en Picasso que pensaban con toda razón, como demostró después un estudio más concienzudo, que la *Guitarra* de metal e incluso su maqueta de cartón (la versión «original» en cualquier caso) parecían inscribirse de manera más lógica en la producción posterior de este año o en la del invierno de 1912-1913. Edward Fry, que ha estudiado más a fondo que nadie (con excepción de Pierre Daix) la cronología precisa de las obras cubistas de Picasso, realizó una profunda investigación cuyos resultados comunicó a sus colegas a lo largo de los años, en conversaciones y conferencias, antes de publicarlos en la revista *Art Journal*.⁵⁵ Basándose en la lógica interna de la obra de Picasso, Fry propone, con argumentos muy convincentes, situar en octubre-noviembre de 1912 la ejecución de la *Guitarra* de cartón. (Con todo, esta guitarra estuvo precedida por algunos proyectos de construcciones de personajes, como los de la p. 237, que el artista no llegó a realizar.) Al margen de toda consideración estilística, Fry observa que la calidad de cartón utilizada en la *Guitarra* vuelve a aparecer en los *papiers collés* del otoño de 1912, de manera especial en *Violín y hoja de música* (Daix 519), donde Picasso tal vez empleó un trozo de cartón perteneciente a la tapa de la misma caja con la que antes había confeccionado la *Guitarra*.

En un análisis reciente de la *Guitarra*,⁵⁶ Yve-Alain Bois sugiere (y yo le doy la razón) que en el momento en el que Picasso me dijo que esta escultura era anterior a sus collages (o, según el caso, a sus *papiers collés*), no pensó en el *Bodegón del trenzado de silla*, obra singular sin descendencia directa, sino en su primera serie de *papiers collés*, empezada en el otoño de 1912. Esto podría perfec-



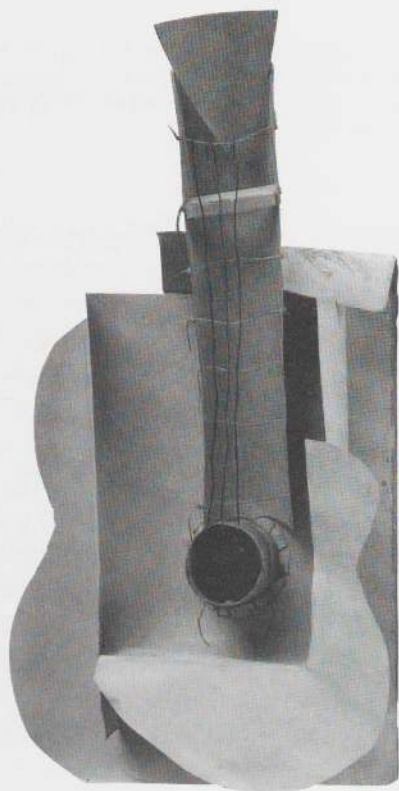
La única escultura de papel realizada por Braque de la que guardamos un documento gráfico. La fotografía fue tomada en su estudio del Hôtel Roma, Rue Caulaincourt, n.º 101, después del 18 de febrero de 1914.

tamente situar la *Guitarra* a principios de octubre. De hecho, después de mi primera publicación sobre la *Guitarra*, me enteré de que, con anterioridad, Salmon había recogido lo que Picasso me dijo, empleando precisamente el término «papier collé».⁵⁷

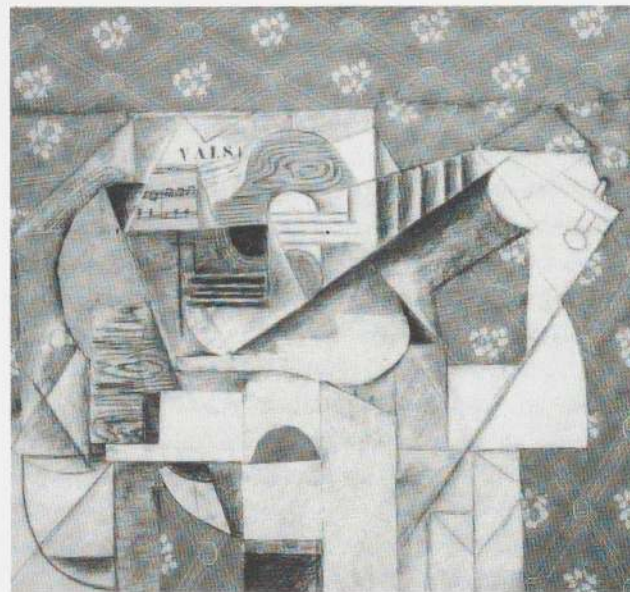
En sus reflexiones sobre la *Guitarra*, Fry cita un pasaje de la carta escrita por Picasso el 9 de octubre de 1912, en la que comunica a Braque: «Empleo tus últimos procedimientos paperísticos y polvorosos. Estoy imaginando una guitarra y empleo un poco de polvo contra nuestra horrible (?) tela».⁵⁸ El pasaje, citado (parcialmente) por Christian Zervos en 1932 y después por René Huyghe, fue exhumado y publicado nuevamente en 1982 por Isabelle Monod-Fontaine.⁵⁹ Todos estos autores, incluido Fry, entendieron que la guitarra a la que se refiere en la carta era un *papier collé* o una pintura. Aunque cabe la posibilidad de que Picasso se refiera al óleo (con arena) *Guitarra en una mesa* (p. 249),⁶⁰ nada

prueba que ya entonces hubiera realizado un *papier collé*, por pequeño que fuera, pues había regresado de Sorgues (donde había visto los primeros *papiers collés* de Braque) sólo dieciséis días antes de la fecha de la carta y durante este tiempo se había mudado al estudio del Boulevard Raspail. Dos *papiers collés* son citados tradicionalmente como su primer intento dentro de esta técnica: *Guitarra y hoja de música* y *Guitarra, partitura y vaso* (p. 22), pero Picasso difícilmente pudo realizar el segundo en aquel momento, pues contiene un trozo de periódico fechado el 18 de noviembre.

Como sabemos por Picasso que ejecutó la *Guitarra* de cartón antes de su primer *papier collé*, y estamos seguros de que el 9 de octubre, fecha de su carta, sólo podía haber empezado o acabado un *papier collé*, *Guitarra y hoja de música*, parece más que probable que la «guitarra» a la que se refería en su carta era la de cartón. Cuando Fry escribe que «uno se siente tentado de establecer una relación entre [la carta del 9 de octubre] y la *Guitarra* de cartón», pero que se resiste a hacerlo «por falta de pruebas»,



PICASSO, maqueta de la *Guitarra*, París [octubre] 1912. Reproducción en color p. 245.



PICASSO, *Guitarra y hoja de música*, París, [octubre-noviembre] 1912. Reproducción en color p. 246.

tal vez se muestra excesivamente cauto. Todo hace creer que era precisamente la construcción de la *Guitarra* de cartón lo que Picasso preparaba ese 9 de octubre. Por consiguiente, los «procedimientos paperísticos» mencionados en la carta se refieren sin duda a esta construcción o, lo que es menos probable, a su *Guitarra* de cartón y a su primer *papier collé* a un mismo tiempo. Sea como fuere, los especialistas que trabajan en este tema se han puesto de acuerdo para decir que la *Guitarra* de cartón fue ejecutada en París, como más pronto en octubre de 1912. Como vamos a ver, esto representa varios meses de diferencia con el momento en el que Braque empezó a hacer esculturas de papel.

Braque fue a Sorgues en el verano de 1912, hacia principios de agosto. El 24 de este mes escribió desde allí a Kahnweiler: «Aprovecho mi estancia en el campo para cosas que no puedo hacer en París, entre ellas escultura de papel, lo que me ha proporcionado una gran satisfacción».⁶¹ Ocho días antes firmó una carta a Kahnweiler con «vuestro Wilb[o]urg Braque», utilizando el sobrenombre que le había puesto Picasso en alusión a Wilbur Wright. Ni en estas cartas, ni en ningún otro sitio, manifiesta Braque la necesidad de explicar qué es la «escultura de papel» o qué significa ese «Wilbourg». Picasso escribió dos veces a Kahnweiler durante el mes de agosto y citó a Braque por este apodo, sin dar más explicaciones.

Parece, pues, evidente que Kahnweiler estaba perfectamente al corriente, antes del verano, tanto del asunto de la escultura de papel como del uso del apodo Wilbourg.

Ignoramos la fecha en la que Picasso empezó a llamar así a su amigo. Sin duda estaba informado de los progresos de los hermanos Wright en la conquista del espacio, tema que la prensa francesa abordaba casi a diario. (El mismo Salmon observó que, durante el período cubista, Picasso trabajaba vestido de aviador.⁶²) El nombre de Wilbur Wright acompaña al de Braque en un recorte de prensa conservado por Kahnweiler, en el que figura el célebre comentario de las primeras pinturas cubistas de Braque (expuestas en noviembre de 1908), en el que Louis Vauxcelles calificaba al artista de «muchacho muy audaz». Es posible que entonces se le ocurriera a Picasso el sobrenombre, aunque la frecuencia de su empleo en 1912 hace pensar que estuvo especialmente relacionado con las esculturas de papel ejecutadas aquel año por Braque. Éste había empezado a realizarlas, como más tarde, a principios de la pri-

mavera, tal vez ya en 1911. En su artículo de 1932, Zervos, basándose sin duda en conversaciones con Braque, situaba sus primeras esculturas de papel en 1911, subrayando que durante «todo este tiempo, Braque hace múltiples inventos, lo que le vale el sobrenombre de Wilbur, obra de Picasso, pues en este momento la atención del público es acaparada por los inventos de Wilbur Wright».⁶³ La relación entre este sobrenombre y las esculturas de papel es confirmada por unas palabras de Braque citadas por primera vez en un texto inédito de Jean Paulhan entre 1939 y 1945,⁶⁴ y después en su libro *Braque, le patron*. Aquí, Braque dice exactamente que a Picasso los «andamiajes» de sus esculturas de papel le recordaban los biplanos de los hermanos Wright. Por consiguiente, el apodo de Wilbourg debió de ser utilizado ya en la primavera de 1912, cuando Picasso ejecutó pinturas que recogían el lema NOTRE AVENIR EST DANS L'AIR⁶⁵ (p. 223). Estos cuadros remiten sin duda a Wilbur Wright (muerto en la misma época⁶⁶) y, por extensión, a las esculturas de papel realizadas por Braque.

EXPOSITION BRAQUE

Chez Kahn Weiler, 28, rue Vignon. — M. Braque est un jeune homme fort audacieux. L'exemple dérouter de Picasso et de Derain l'a enhardi. Peut-être aussi le style de Cézanne et les ressouvenirs de l'art statique des Egyptiens l'obsèdent-ils outre mesure. Il construit des bonshommes métalliques et déformés et qui sont d'une simplification terrible. Il méprise la forme, réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométrique à des cubes. Ne le railons point, puisqu'il est de bonne foi. Et attendons.

Louis Vauxcelles

La Conquête de l'air

AU MANS

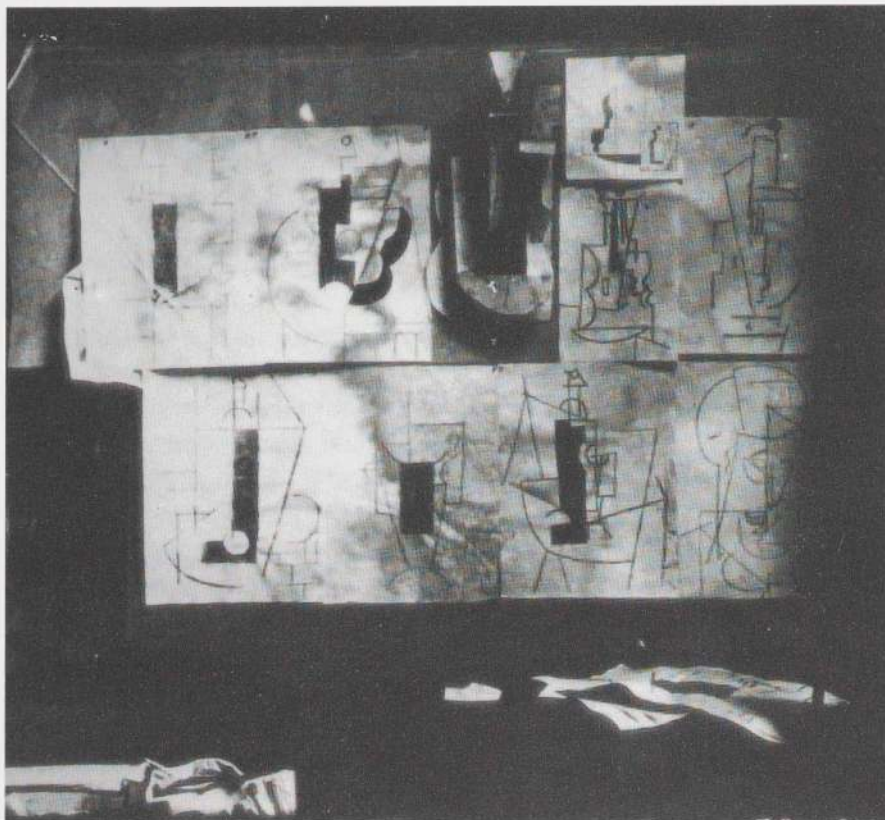
Wilbur Wright gagne le prix de la hauteur

Le Mans, 13 novembre. — M. Wilbur Wright a gagné le prix de hauteur de 4 heures pour le prix de hauteur de



Wilbur Wright sobrevuela con su biplano un campo de carreras situado cerca de Le Mans, agosto de 1908.

Reseña de la exposición Braque en la galería de Kahnweiler, aparecida en *Gil Blas*, el 14 de noviembre de 1908. Recorte conservado en un álbum de prensa de Kahnweiler.

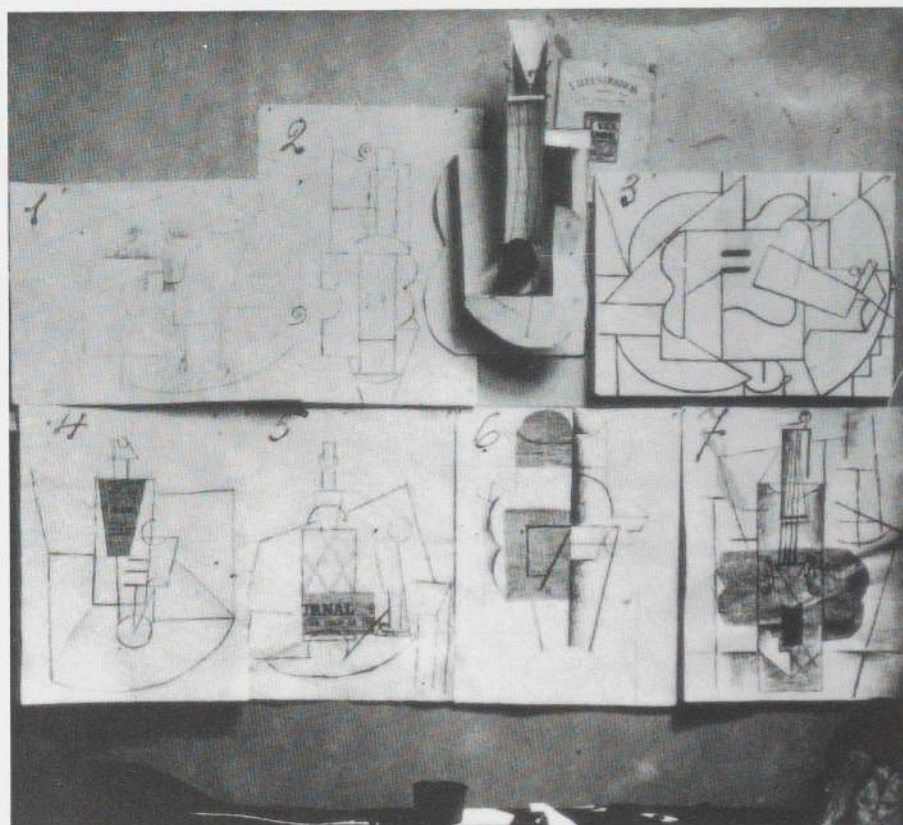


Pp. 28 y 29: carteles murales del estudio de Picasso en el Boulevard Raspail, n.º 242, fotografiados por el artista en noviembre-diciembre de 1912. En ellos vemos la *Guitarra* de cartón (p. 245), su primera escultura-construcción, junto con diversos dibujos y *papiers collés*.

No nos ha llegado ninguna escultura-construcción de Braque, pero en 1982 Nicole Worms de Romilly publicó una fotografía de una de ellas (p. 25), encontrada en los archivos Laurens. El único testimonio directo que tenemos nos viene de Kahnweiler, que observó la presencia de «relieves de madera, papel o cartón»⁶⁷ cuando fue a ver a Braque en su estudio del Hôtel Roma en 1914. Como el objeto que se ve en la fotografía data igualmente de 1914, no puede utilizarse para deducir el carácter de las construcciones anteriores. Los contados autores que se ocuparon de ellas al hablar del cubismo ignoraron totalmente su innegable originalidad, pues su estructura no es comparable a ninguna de las esculturas por ensamblaje de Picasso. En tanto que la organización de estas últimas se basa en su relación con la superficie de la pared, como ocurre con los bajorrelieves, la obra de Braque se inscribe concretamente entre las líneas de fuga de las dos paredes del estudio que convergen en el espacio angular, con lo que prefigura, al menos en ese aspecto, los relieves angulares de Vladimir Tatlin. De hecho, dado que Tatlin fue a París en 1914, y no

en 1913, como han demostrado las investigaciones de Edward Fry y Magdalena Dabrowski,⁶⁸ y aquí visitó numerosos estudios de artistas, no es improbable que la escultura de la fotografía, u otra muy parecida, inspirara los relieves angulares empezados el mismo año, pero más tarde.

¿Cómo eran las primeras esculturas de Braque? Creemos que debían de ser homogéneas en cuanto al material, como las primeras construcciones realizadas por Picasso en el otoño de 1912, sin esas mezclas heterogéneas que observamos, por ejemplo, en el *Bodegón* de 1914 (p. 34), donde Picasso fijó sobre la mesa de madera un trozo de pasamanería real.⁶⁹ Probablemente, cada una de estas esculturas representaba un solo objeto, como ya ocurrió con la *Guitarra* picassiana. La construcción realizada por Braque en 1914 está pintada parcialmente y presenta dibujos en su superficie. Pero, para tener la certeza de que sus primeras construcciones también estaban pintadas, como ha escrito Douglas Cooper,⁷⁰ tenemos que admitir que la expresión «*papiers peints*», empleada por Braque en 1911, designaba sus relieves de papel.



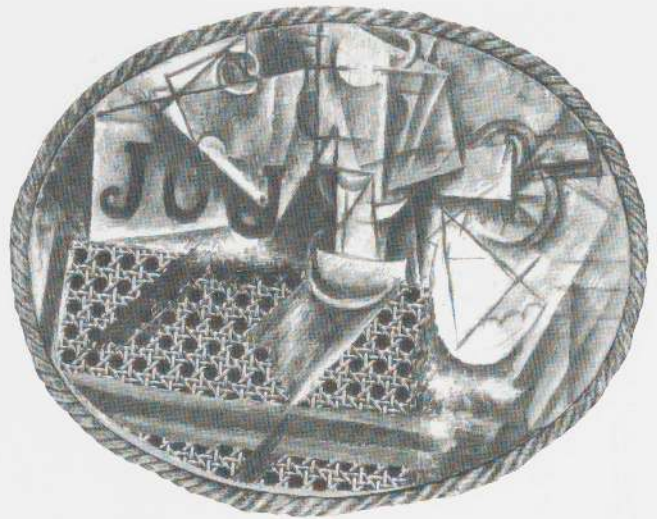
Braque no hizo nada por conservar sus construcciones de papel y ninguna de ellas sobrevivió a la guerra, en tanto que Picasso metió las suyas en cajas y, de la *Guitarra*, realizó una versión en metal con leves modificaciones. Evidentemente, a Braque no le interesaban mucho sus esculturas de papel, a no ser como ayuda para sus pinturas. Parece ser que en 1913-1914 creó algunos cuadros inspirándose directamente en estas construcciones, que aquí le sirvieron para distanciarse aún más del motivo. A diferencia de Picasso, a partir de agosto de 1914 Braque ya no trató de aprovechar las posibilidades de sus construcciones. Es posible que creyera que no tenían futuro. La única construcción de Braque preservada por una fotografía es más pictórica que los objetos de Picasso. No utiliza el lenguaje signico del cubismo sintético en aras de la transparencia a la que Picasso llegó en su *Guitarra* de 1912 a fuerza de meditar en la máscara grebo que poseía. Poco después, Picasso hizo un uso innovador de los recortes de periódico, transformados en un equivalente casi «puntillista» del sombreado medio, que parecería proceder de una transposición sobre la

superficie plana del nuevo tipo de «transparencia» inaugurado por la estructura abierta de la *Guitarra*.⁷¹ Esta *Guitarra* aportó el vocabulario deseado para una transparencia plenamente indicada por signos sin evocación del relieve, que suplantó la transparencia ilusionista de las pinturas de 1910-1912. Ahí radica la explicación lógica del ordenamiento de los objetos sobre una de las paredes del estudio de Picasso hacia fines de 1912, fotografiado varias veces por el artista (pp. 28, 29), en el que la *Guitarra* de cartón ocupa una posición central entre diversos grupos de *papiers collés* realizados con periódico, como para señalar su función generadora de ideas.

Esta visión corregida de las relaciones de filiación entre la escultura por ensamblaje y el *papier collé*, unida al restablecimiento del orden cronológico de las innovaciones de 1912, sitúa al historiador del arte ante el deber ineludible de no seguir empleando indistintamente los términos de «collage» y «papier collé» (cosa que, como otros muchos, yo también he hecho). Es necesario insistir en esta distinción si se quieren comprender plenamente las diferencias que

separan el arte de Braque del de Picasso, así como la naturaleza de sus intercambios.

El «collage» no designa, como el «papier collé», una obra regida por el principio clásico de la unidad del medio de expresión. Muy al contrario, en el plano puramente material, el *Bodegón con trenzado de silla* realizado por Picasso en mayo de 1912 (primer collage cubista⁷²) se caracteriza precisamente por la incorporación de un elemento extraño, un trozo de hule concretamente, en una pintura al óleo de factura libre y más bien pastosa: un claro ejemplo del principio anti-clásico de mezcla de géneros. Pero lo extraño de esta composición, lejos de limitarse al hule en sí mismo, abarca también el hiperilusionismo del trenzado que aparece estampado en él. Y esta discordancia entre el *trompe-l'œil* casi fotográfico del trenzado y la figuración cubista, a la vez abstracta y muy pictórica, es lo primero que se percibe. De hecho, si no fuera por la heterogeneidad del estilo (que opone igualmente las improvisaciones de la mano del artista a un método de ejecución industrial), difícilmente advertiríamos la ruptura material que se da efectivamente entre el hule y la tela propiamente dicha. El subversivo desfase que Picasso



PICASSO, *Bodegón con trenzado de silla*, París [mayo] 1912. Reproducción en color p. 223.



Cartel mural del estudio de Picasso, fotografiado por el artista, en noviembre-diciembre de 1912. Se ve la *Guitarra* de cartón (p. 245), junto con dibujos, *papiers collés* y dos construcciones de cartón más pequeñas.



Braque con uniforme militar en el estudio de Picasso en el Boulevard de Clichy, n.º 11. Fotografiado por Picasso, hacia 1911.



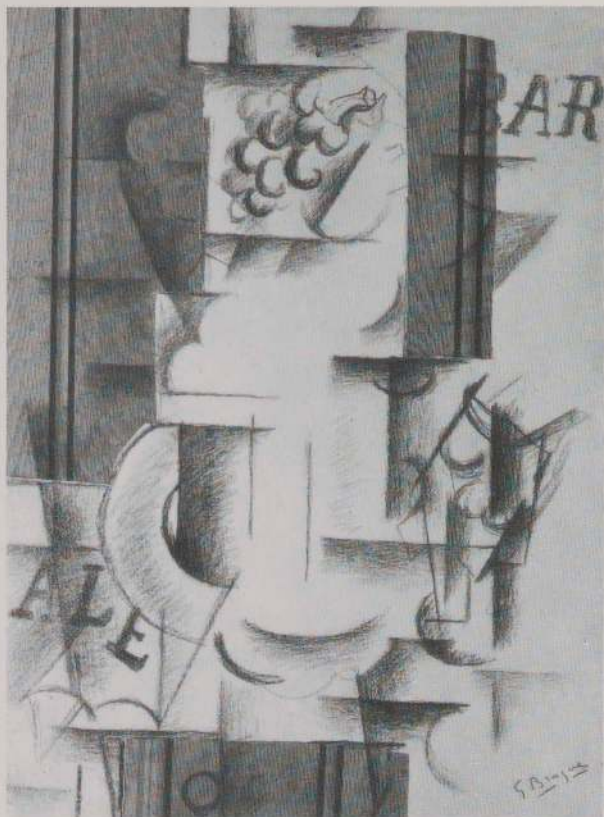
Picasso con el uniforme de Braque en su estudio del Boulevard de Clichy, n.º 11. Fotografiado por Braque, hacia 1911.

obtiene al emplear como mantel una imitación de trenzado de silla se corresponde con su inesperada utilización de una cuerda de marino hecha por encargo para que sirviera de marco. El relieve de la cuerda reproduce el galón (provisto de flecos) de un mantel visible en algunas fotografías del estudio de Picasso (p. 31), así como las molduras talladas que, en la vida real, decoran a menudo las mesas,⁷³ como la que aparece simulada en *Botella de Bass, as de trébol y pipa* (Daix 685).

De hecho, el primer collage cubista podría titularse «Bodegón con hule estampado» en cuanto que lo que está pegado no es un trenzado de silla (si esta hubiera sido la intención de Picasso, sin duda alguna lo habría buscado y lo habría fijado sobre la tela), sino un hule *que simula* un trenzado de silla. Con esta matización queremos hacer frente a las simplistas alusiones a lo «real» y la «reintroducción de lo real» que tanto abundan en los textos sobre el collage. Si la evanescencia y la ambigüedad espacial de lo real

en el cubismo analítico de 1911 evocaban en la mente de Picasso el recuerdo de un «perfume»,⁷⁴ lo real del *Bodegón con trenzado de silla* es un juego hecho de humo y espejos. Para Picasso, en el collage, la escultura por ensamblaje y el *papier collé* no había ni más ni menos «realidad» que en sus obras del año anterior. Eran simplemente medios diferentes de traducir la realidad en «imágenes». Las falsas ideas acerca de la introducción de lo «real» han llevado a un autor tan competente como Douglas Cooper a sostener que los objetos de este cuadro estaban colocados encima de una silla⁷⁵ y a mantener una controversia con Rosalind Krauss, que había escrito, acertadamente, que dichos objetos estaban encima de una mesa.⁷⁶

Lo propio del collage es, pues, la inserción de un cuerpo extraño en un contexto dado, y no sólo de otro material sino también de otro estilo, o incluso, como proclamarán más tarde los surrealistas, de un motivo perteneciente a otro ámbito de la experiencia



BRAQUE, *Frutero y vaso*, Sorgues, principios de septiembre de 1912. Reproducción en color p. 238.

u a otro plano de la conciencia. «No es la cola lo que hace el collage»,⁷⁷ como dijo Max Ernst. El principio del collage, conflictivo y subversivo por definición, se aviene perfectamente con las tendencias anárquicas y el espíritu revolucionario de Picasso, personificación del agente provocador. Al introducir en el tradición emanada del Renacimiento fragmentos de artes tan lejanos como el africano, el oceánico e incluso el ibérico, Picasso sometió en cierto modo el arte occidental a una subversión que puede ser contemplada básicamente como un collage. Lo que podríamos llamar «instinto picassiano del collage», pasión por los métodos desconcertantes, no deja de guardar relación con la idea del «comodín» estético formulada por André Chastel (el deseo de introducir un «factor ajeno al juego»,⁷⁸ o con la hipótesis del «principio de discontinuidad»⁷⁹ enunciada por Leo Steinberg.

Braque nunca practicó el collage así definido. Su mentalidad clásica era ajena a todo lo que éste com-

portaba. Los trozos de papel pintado con el motivo de la falsa madera que pegaba en el papel de dibujo pueden compararse en cierto modo con el fragmento de hule y el trenzado de silla estampado en él que Picasso pegó en una tela. Pero, al margen de la utilización *exclusiva* del papel, lo determinante en los *papiers collés* de Braque es que el lenguaje sígnico de todo el cuadro está en plena armonía con lo que aparece pegado en él, mientras que en el collage de Picasso ocurre justamente lo contrario. Al examinar las fuentes de la original innovación de Braque no hay que olvidar que todos los elementos de su primer *papier collé* (*Frutero y vaso*) estaban ya presentes en este o aquel contexto de su obra, antes de que Picasso ejecutara el *Bodegón con trenzado de silla*. A fines de 1911 Braque había introducido en el cubismo las letras estarcidas, que se inscriben en el plano del cuadro, y no en el espacio tridimensional, como ocurre con las de la palabra «bar» reproducidas a mano alzada en *Frutero y vaso*. El papel pintado con el motivo de la falsa madera utilizado en esta misma obra constituye ante todo un medio más rápido para obtener los simulacros de madera introducidos igualmente por Braque en 1911-1912.⁸⁰ Por último, operaciones como recortar papel y darle forma, a veces incluso color, pertenecían a la esencia de las esculturas de papel realizadas por Braque. Basta imaginarle fijando esos relieves de papel sobre una hoja blanca, añadiendo su falsa madera, imitando sus letras estarcidas y uniéndolo todo con algunos acentos gráficos al carbón, para comprender por qué Braque entendía que la invención del *papier collé* en *Frutero y vaso* procedía plenamente de su obra de 1911-1912. No hay nada en el carácter de *Frutero y vaso* que recoja algún aspecto, por insignificante que sea, del *Bodegón con trenzado de silla* picassiano.

Braque mantendrá en sus *papiers collés* un grado más o menos constante de figuración, incluso cuando, siguiendo el ejemplo de Picasso, incorpore en ellos la iconografía publicitaria y el papel de periódico. También en los *papiers collés* de Picasso el grado de figuración se mantuvo por lo general invariable.

Pero a veces Picasso da efectivamente una dimensión de collage a sus *papiers collés*, como en el *Frutero con fruta, violín y vaso*, donde el ilusionismo minucioso de las imágenes de la fruta pegada en la parte superior izquierda determina una ruptura con la figuración cubista del resto de la obra

de la misma naturaleza que la que provocaba el simulacro de trenzado de silla en el *Bodegón con trenzado de silla*.

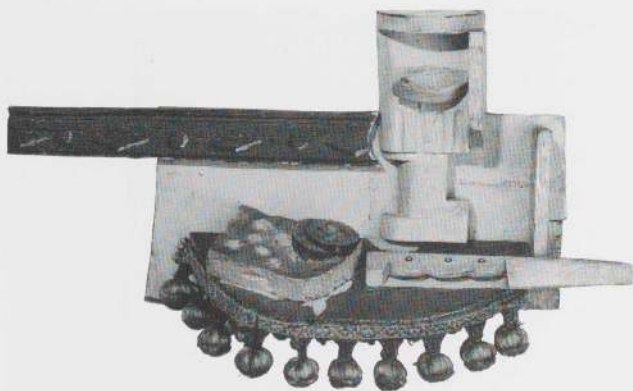
Habida cuenta de estas distinciones, ahora podemos reconstruir el orden de los intercambios registrados durante el año 1912. En enero, Braque abandona Céret para regresar a París con algunos cuadros que contienen letras estarcidas (por ejemplo, *El portugués*, al que él llamaba «El emigrante») o imitaciones de madera (*Homenaje a J.S. Bach*), y muy probablemente (como indica Zervos) alguna de sus primeras esculturas de papel. Recorta el papel y el cartón con unas tijeras o una navaja de afeitar, lo arruga y lo dobla, tal vez lo coloca sobre un fondo y probablemente le aplica pintura o le añade dibujos. Durante la primavera, o incluso antes, Picasso compara ingeniosamente las construcciones de Braque con los biplanos de Wright y da a su amigo el sobrenombre de Wilbourg (o pone nuevamente en circulación un viejo apodo). Ignoramos con qué sujetaba Braque sus construcciones. Pero, incluso si estaban pegadas, no comportaban ningún elemento de collage tal como nosotros lo entendemos. A principios del mes de mayo, Picasso responde con un gesto radical y personalísimo como es el *Bodegón con trenzado de silla*, pero de momento no apura la idea. A fines de la primavera y a lo largo del verano, el collage permanece en suspenso, mientras Picasso estudia la introducción del color en el cubismo.

Hay que recordar a este respecto que, según el testimonio de Kahnweiler,⁸¹ Picasso venía tratando de introducir el color en el cubismo analítico desde 1910, pero, aparte de un pequeño cuadro hoy desaparecido, siempre lo había eliminado recubriéndolo con pintura. De este modo reaccionaba ante la incompatibilidad fundamental existente entre los colores intensos, no matizados, y el espacio atmosférico y luminoso del cubismo de 1911. Justamente en el momento en el que elimina estos últimos vestigios de profundidad ilusionista, en la primavera y el verano de 1912, cae en la cuenta de que el color ha empezado a funcionar de manera satisfactoria. No es por casualidad que su primer éxito en este campo, *Recuerdo de El Havre* (p. 213) ejecutado tras un viaje a El Havre con Braque a fines de abril,⁸² sea también el primer cuadro en el que aplica el procedimiento de la falsa madera aprendido de su compañero. Como las letras estarcidas introducidas con anterioridad por Braque, los paneles de falsa madera



PICASSO, *Frutero con fruta, violín y vaso*, París, empezado después del 2 de diciembre de 1912 y terminado después del 21 de enero de 1913. Reproducción en color p. 264.

tienden a inscribirse en el plano del cuadro, en vez de sumergirse detrás, y de este modo eliminan justamente de la pintura el espacio ilusionista que ponía trabas al color. Picasso iba a renunciar aún en mayor medida al espacio atmosférico del cubismo y a adoptar un colorido todavía más vivo en su sorprendente *Paisaje con carteles* (p. 229), ejecutado en gran parte durante el mes de julio. Los planos reductores de este cuadro prefiguran el esquematismo plano del cubismo sintético. A fines de la primavera y en verano, Braque siguió los pasos de Picasso en *Recuerdo de El Havre* pintando *El clarinete (Valse)*,⁸³ (p. 225), estrechamente emparentado con él, pero sólo introdujo colores uniformes (nunca tan vivos como los de Picasso) en sus *papiers collés*. Aquí, Braque transformó el color en un signo autónomo, sin relación con la evocación morfológica de un objeto concreto, como lo demuestra, por ejemplo, el *Bodegón con guitarra* (p. 261). Estos elementos coloreados, ahora ya en el plano del cuadro,



PICASSO, *Bodegón (El piscobabis)*, París, [principios] 1914. Reproducción en color p. 308.

no detrás, y libres de las obligaciones de denotar el espacio mediante la modulación o de definir el contorno de los objetos, representaban para Braque la verdadera «liberación» del color.⁸⁴

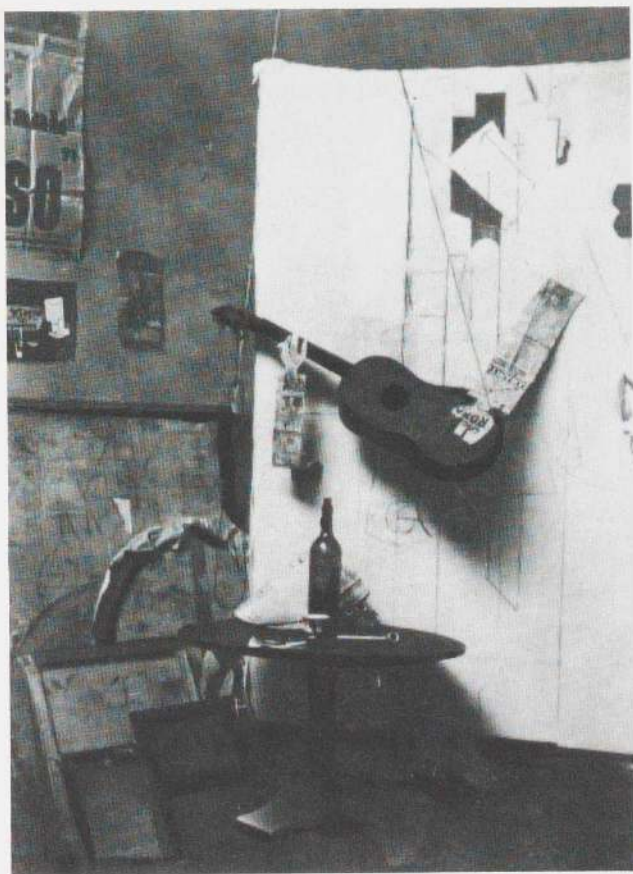
Pero volvamos al verano de 1912. En agosto, Braque, que está en Sorgues, trabaja de nuevo en sus esculturas de papel y en cuadros que contienen falsa madera. Además, ahora empieza a mezclar arena con sus pigmentos. Asimismo, descubre un rollo de papel pintado que imita la madera en una tienda de Aviñón, espera a que Picasso salga para París, adquiere el papel, lo recorta y sujeta con agujas (antes de pegarlo) sobre una hoja de papel de dibujo. Braque nos dice que sus esculturas de papel prepararon el camino a estos *papiers collés*, a los que llama «dibujos» en sus cartas de la época. A mediados de septiembre, Picasso vuelve a Sorgues para pasar una semana y ve los *papiers collés* de Braque. («Te confieso que, después de hacer este *papier collé* [*Frutero y vaso*, p. 32], sufrí un shock, pero aún mayor fue el que experimentó Picasso cuando se lo mostré»,⁸⁵ declarará luego Braque.) Picasso, que ha regresado a París el 27 de septiembre o en fecha próxima a ésta, se instala en su nuevo estudio y se pone a trabajar. El 9 de octubre escribe a Braque «empleo tus últimos procedimientos paperísticos y polvorosos», añadiendo que está «imaginando» una guitarra y que utiliza arena o tierra en la tela. Aquí lo que conviene subrayar, antes incluso de averiguar si Picasso habla de esculturas de papel, de pintura con arena o de *papier collé* en su carta del 9 de octubre, es que no alude al fruto de su propio trabajo en el campo del collage, el *Bodegón con trenzado de*

silla, sino que relaciona sus obras más recientes con los «últimos procedimientos» de Braque. Esto es absolutamente lógico, puesto que ni su *Guitarra de cartón*, ni su pintura con arena *Violín, partitura y periódico* (p. 247), ni *Guitarra y hoja de música* (p. 26), probablemente su primer *papier collé*, recurren en modo alguno al principio del collage, tal como éste es anunciado en el *Bodegón con trenzado de silla*. La introducción de un galón real en el *Bodegón* de madera de 1914 y de una cucharilla para la absenta entre el terrón de azúcar y el vaso de bronce del *Vaso de absenta*, del mismo año, ilustra la aplicación posterior de este principio del collage en sus «construcciones» e incluso en sus esculturas modeladas. Mientras tanto, Picasso ha construido en su estudio lo que se puede considerar su collage cubista más representativo: un ensamblaje, conocido sólo por una fotografía, que despliega toda una panoplia, desde un guitarrista abstracto dibujado y pintado hasta una botella y una pipa encima de una mesa, pasando por una guitarra de verdad y brazos hechos con papel de periódico y completados con unas manos del mismo material.

Seguramente, Picasso no entendía el principio del collage como lo hemos definido aquí. En sus escritos, Kahnweiler dice repetidas veces que, en los bodegones realizados entre fines de 1909 y principios de 1910 (pp. 137 y 143), Braque introdujo como recurso *trompe-l'œil* el clavo del que colgaba su paleta. Al



PICASSO, *El vaso de absenta*, París, primavera de 1914. Reproducción en color p. 317.



Ensamblaje realizado en el estudio de Picasso en el Boulevard Raspail, n.º 242, a principios de 1913. En él vemos, además de una figura humana en fase de elaboración, papel de periódico, una guitarra y una mesa abarrotada de objetos. Daix 578. Obra desaparecida.

igual que otros muchos después de él, Kahnweiler consideraba que Braque había prefigurado así esa introducción de lo «real» que a sus ojos constituía la utilización del trenzado de silla simulado por parte de Picasso.⁸⁶ Pero yo creo que Kahnweiler fue demasiado lejos. Es cierto que en cuanto que el clavo de Braque figura íntegramente en el cuadro, sin fragmentación ni deformación, y proyecta una sombra «lógica», su ilusionismo a la antigua usanza choca con el efecto de bajorrelieve abstracto y esquemático del resto de la pintura. Pero el discreto clavo puede pasar perfectamente inadvertido cuando se contempla el cuadro. Más que la intromisión subversiva de un orden de cosas antinómico, el cuadro representa un sutil recurso artístico que atrae la atención sobre las premisas de su estilo cubista aludiendo a lo que no es.

Testigos oculares

Así son los intercambios íntimos entre los dos artistas y las complejas transferencias que se pueden deducir de una parte del trabajo realizado durante este año crucial. Pero, más allá de lo que dejan adivinar las relaciones recíprocas entre obras concretas de Picasso y Braque, no hay que tener muchas esperanzas de que un día se lleguen a conocer las condiciones exactas de su diálogo. Los críticos y los historiadores del arte que piensan encontrar revelaciones formales en la correspondencia entre Picasso y Braque probablemente se van a ver defraudados. Braque, que previó el problema, observará mucho después: «Durante aquellos años Picasso y yo nos dijimos cosas que ya nadie se dirá, cosas que nadie sería ya capaz de decirse, que nadie sabría comprender [...] cosas que serían incomprensibles y que tanta alegría nos proporcionaron [...] y esto terminará con nosotros».⁸⁷ Durante esos años de diálogo, los dos pintores guardaron una discreción absoluta acerca de su arte. Después rara vez hablaron del cubismo, o sólo de manera fragmentaria, a veces incluso divergente. Así, en 1909, Braque rehusó publicar sus impresiones sobre el arte, declarando que creía haberlas «expuesto suficientemente en [sus] telas».⁸⁸ Por su parte, Picasso eludía generalmente el tema. En 1911 manifestó a un periodista que «el cubismo no existe»,⁸⁹ antes de despedirse so pretexto de que su mono tenía hambre. No hay que sorprenderse, pues, si quedan puntos oscuros en ciertos aspectos de la génesis del cubismo; a pesar de ello es, con mucho, el movimiento artístico del siglo XX que posee la bibliografía más abundante.

Como Picasso y Braque dieron vía libre a todas las conjeturas insistiendo en dejar que la obra hablara por sí misma, y como han faltado las ocasiones de ver juntas sus obras respectivas a lo largo de todas las etapas del cubismo de preguerra, el discurso de los críticos y los historiadores del arte sobre el papel de cada uno de ellos en la elaboración del cubismo ha estado marcado hasta hoy por la polémica. Por lo demás, no hay nada más contradictorio que las opiniones de los contados testigos oculares que han abordado este tema por escrito. El problema se plantea aunque uno se limite a los testimonios directos publicados efectivamente durante el período de seis años (1908-1914),⁹⁰ cuando Picasso y Braque mantuvieron unas relaciones más

estrechas. Los poetas Guillaume Apollinaire y André Salmon, visitantes habituales del estudio de Picasso mucho antes de que en 1907 éste conociera a Braque, a la sazón pintor «fauve», minimizan considerablemente el aporte del artista francés al lenguaje del cubismo.⁹¹ Sin embargo, Ardengo Soffici, único pintor amigo de Picasso que escribió entonces sobre el cubismo, nos ofrece un punto de vista completamente distinto. (Jean Metzinger y Albert Gleizes escribieron mucho sobre el cubismo, pero no tenían una gran amistad ni con Picasso ni con Braque, y sólo en raras ocasiones fueron recibidos por éstos en sus estudios, detalle de especial importancia a partir del Salón de los Independientes de 1909, pues Braque se unió a Picasso en su negativa a participar en los Salones. Después, salvo raras excepciones,⁹² las obras de los dos pioneros del cubismo sólo fueron accesibles al público en número muy limitado y, además, de manera intermitente, esto es, cuando eran expuestas en la pequeña galería de Kahnweiler en la Rue Vignon.⁹³)

Aunque Apollinaire entabló muy pronto una gran amistad con Braque y le dedicó elogios escritos en diversas ocasiones, le asignaba sobre todo un papel de «verificador» en la génesis del cubismo (expresión que «incluye también la idea de un segundo trabajo, por no decir un trabajo secundario, en la elaboración del estilo»)⁹⁴ y de «enseñante», pues fue el primero en propagar el evangelio cubista. Las invenciones de Picasso, escribe Apollinaire, fueron «corroboradas por el buen sentido de Georges Braque, que en 1908 expuso un cuadro cubista en el Salón de los Independientes».⁹⁵ Un año después, Apollinaire añadía que Braque «ha verificado todas las novedades del arte moderno y las seguirá verificando. Ha enseñado a los hombres y a otros pintores el uso estético de formas tan desconocidas que sólo algunos poetas las habían vislumbrado».⁹⁶ Siempre según Apollinaire, el papel de Braque «fue heroico. Su arte apacible y admirable. Se esfuerza seriamente. Expresa una belleza llena de ternura y el nácar de sus cuadros irisa nuestro entendimiento».⁹⁷

Si es cierto que Apollinaire incluía siempre frases admirativas (pero a menudo también vagas y alambicadas) en sus escritos sobre Braque, en privado se mostraba más crítico con él. En 1911, cuando Soffici presentó a Picasso y Braque como los dos fundadores del cubismo y los defendió frente a los cubistas que exponían en el famoso Salón de los Independientes de aquel año, Apollinaire le dirigió una carta en la



Guillaume Apollinaire, fotografiado por Picasso, 1910.

que rebajaba la importancia del papel de Braque, afirmando que los cubistas del mencionado Salón eran más originales, pues «Braque debe mucho más a Picasso que ellos».⁹⁸ Asimismo le dio una lista de los cinco pintores contemporáneos más sobresalientes y en ella no figuraba Braque (y, en cambio, sí Raoul Dufy y Marie Laurencin). Un mes más tarde, Apollinaire, constestando a su vez a Soffici, le escribió: «Sin embargo, ¿no cree usted que para que una nueva concepción artística se pueda imponer es necesario que se den cosas mediocres al mismo tiempo que cosas sublimes? De este modo se puede medir el alcance de la nueva belleza. Por esto, y en atención a grandes artistas como, por ejemplo, Picasso, definiendo a Braque y los cubistas en mis escritos».⁹⁹

En Salmon se aprecia una visión bastante similar de Braque, como primer divulgador de un cubismo inventado de hecho por Picasso. Su Braque es un «discípulo ferviente de Picasso», pero no falto de «brillantes cualidades».¹⁰⁰ Y, «si él no inventó el cubismo, lo vulgarizó después de Picasso, pero antes que Metzinger».¹⁰¹ En la «Historia anecdótica del cubismo» propuesta por Salmon en 1912, leemos a



André Salmon, fotografiado por Picasso, invierno de 1907-1908.



Ardengo Soffici, hacia 1914.

propósito de Braque: «Bebió directamente en Picasso, aunque a veces en sus obras hay sitio para una modesta expresión de su sensibilidad. Más tarde debía seguirle respetuosamente, paso a paso [...] Picasso compone una nueva paleta de grises, negros, blancos y verdes que, adoptados inmediatamente por Georges Braque, se convirtió en la de todos los cubistas». ¹⁰² Al menos, el Braque de Salmon discute con Picasso, a quien proporcionó útiles aclaraciones, sin escatimar los sabrosos detalles del oficio». ¹⁰³

En un largo artículo de Soffici aparecido el año 1911 en *La Voce* ¹⁰⁴ el cubismo es descrito por primera vez como una operación colectiva montada por Picasso y Braque. Este artículo no atrajo la mínima atención de los especialistas. ¹⁰⁵ Pero, aunque proporciona menos datos históricos que los textos posteriores de Kahnweiler (fue redactado antes de la invención del collage y del cubismo sintético), su definición del cubismo analítico como una misteriosa creación mental profundamente imbuida de lirismo y poesía parece más fiel al espíritu del cubismo de 1910-1911 que las interpretaciones, más teóricas y filosóficas, formuladas posteriormente por Kahnweiler.

Soffici, poeta y crítico además de pintor, fue fundador y corredactor jefe de *Lacerba*, principal revista futurista. Probablemente conoció a Picasso en 1901. ¹⁰⁶ Entre 1903 y 1906 tuvo un estudio en La Ruche; después volvió a París, donde pasó largas temporadas en la primavera de 1907, en 1910, en 1911, en 1912 y en 1914. Soffici hablaba de pintura tanto con Picasso como con Braque, ¹⁰⁷ y su privilegiado acceso al estudio de Picasso durante los años de la creación del cubismo se vio sin duda alguna facilitado por su entusiasta reacción ante *Les Femmes d'Alger*, obra que, entre todos los amigos pintores de Picasso, sólo él admiraba. ¹⁰⁸ A partir de 1909, los visitantes ocasionales de Picasso vieron mucho menos sus obras. En el Bateau-Lavoir, su pequeño estudio servía también de sala de estar. Aunque la mayor parte de sus cuadros estaban apoyados en la pared y *Les Femmes* estaban cubiertas con un paño, allí se podía ver mucho mejor su trabajo que en la nueva vivienda del Boulevard de Clichy, donde Picasso recibía a sus amigos en un salón, en la mayoría de casos sin dejarles entrar en su estudio.

A los ojos de Soffici, Picasso y Braque penetraron



Braque en su estudio del Impase de Guelma, n.º 5, hacia 1911.

en el arte «complejo, difícil y desconcertante» del cubismo por caminos que eran, «si no los mismos, al menos paralelos», para llegar a un «modo de visión y expresión casi idéntico». El español y el francés fundaron «juntos, y sin traicionar sus orígenes respectivos», un movimiento que no era «ciertamente fácil de comprender en aquel momento [1911], pero sí digno y capaz de un futuro glorioso». Soffici distingue netamente su obra de la de los cubistas de Salón, que «no comprenden uno sólo de los principios estéticos que guían a Picasso y a su colega». Éstos¹⁰⁹ «se han puesto, no obstante, a deformar, a geometrizar y a cubicar, sin tino y con poca fortuna, tal vez en la esperanza de disimular detrás de los triángulos y otras figuras su banalidad y su academicismo innatos, inextirpables y mortales».

Soffici traza rápidamente la evolución de Picasso desde principios de siglo hasta el período «africano» en el que, como ha sabido «apropiarse las virtudes fundamentales» del arte tribal, consigue, a partir de ahí, «imaginar una nueva manera pictórica». A medida que el cubismo se desarrolla, el análisis de Picasso supera el estudio de los volúmenes para convertirse en «un tejido armonioso de líneas y matices, una música de tonos delicados, claros y oscuros, cálidos y fríos cuyo misterio acrecienta el placer del espectador». Aquí el dibujo se hace «instrumento dócil, capaz de alumbrar mil matices con las connotaciones más sutiles y más fugaces» asumiendo al mismo tiempo el valor de «jeroglíficos» con los que Picasso «escribe, para quien sabe leer, una verdad apasionadamente presentida», de una manera que recuerda la «sintaxis elíptica y las permutaciones gramaticales de Stéphane Mallarmé».

Soffici es el primero en subrayar el lugar ocupado en el cubismo por los paisajes que Braque pintó en L'Estaque durante el verano de 1908.¹¹⁰ Aquí se afirman ya claramente, dice él, la sensibilidad del pintor para los «volúmenes de las cosas» y su «preocupación por la síntesis». En cuadros como *La carretera de L'Estaque* (p. 83) y *El viaducto de L'Estaque* (p. 89), Braque «concentra su nueva mirada en combinaciones austeras, desnudas, de formas naturales y artificiales, las penetra, ajusta sus contornos y afina sus sombras» para obtener un resultado «notable por su alcance y su audacia». Los diversos motivos, descompuestos por el análisis en elementos abstractos, «se funden en una homogeneidad creada por el espíritu». Ciertamente, el Braque de Soffici no es el hombre que toma la mayor parte de las iniciativas en la empresa común, pues le falta la «capacidad de adaptación que hace de Picasso un prodigio», pero, en cambio, «¡cuánto amor, clarividencia y delicadeza» impregnan la «magia prismática» de sus cuadros de 1910-1911! En oposición a la «violencia sorda» de las escenificaciones de Picasso, Braque consigue una especie de «calma musical, llena de ligereza y de gravedad al mismo tiempo». Su «reconstrucción de lo real» tiene una «sobriedad» serena porque él percibe «lo que es permanente e inmutable, lo que es concreto, bajo el raudal incesante de gestos e intuiciones».

Daniel-Henry Kahnweiler y Wilhelm Uhde, que fueron dos de los primeros marchantes de Picasso y Braque, no publicaron comentarios sobre las rela-

ciones de los dos pintores hasta después de 1914. Sin embargo, sus testimonios se basan en un conocimiento directo y cotidiano de la obra de ambos artistas y su problemática puramente pictórica, conocimiento que no tuvieron los poetas-críticos que escribieron con anterioridad.¹¹¹ El artículo de Kahnweiler «Der Kubismus» (publicado el año 1916 en Suiza, donde el marchante, de nacionalidad alemana, esperaba el fin de la guerra) sitúa a Picasso y Braque en un plano de casi igualdad, superando en este punto el escrito por Soffici. En el momento de su redacción, los dos artistas habían puesto fin a sus amistosas relaciones por mutuo acuerdo tácito. Braque, condecorado con la Cruz de guerra y la Legión de honor a su regreso del frente, donde había sido herido y había sido sometido a una trepanación, atravesaba entonces una grave crisis mental y física, mientras se esforzaba en volver a la pintura. Entonces Picasso se movía en el ambiente, más mundano, de Cocteau y Diaghilev, y ya había empezado a elaborar su imaginería dual basada en la alternancia de estilos.

Kahnweiler no se anda con rodeos. Picasso y Braque son «los primeros y los más grandes cubistas». En la elaboración del nuevo estilo, «sus aportes estuvieron estrechamente unidos» y sus pinturas resultan «a menudo casi imposibles de distinguir». El cubismo es impulsado hacia adelante por sus «conversaciones fraternales [*freundbrüderlich*]» acerca de ideas pictóricas que, «primero uno, después otro, aplican a su obra». Los dos pintores entablaron amistad durante el invierno de 1908, y su «pesquisa mental mutua y paralela» se caracteriza por un «continuo intercambio de ideas» que se prolonga en la correspondencia cuando se separan.¹¹² No obstante, se aprecian dos temperamentos absolutamente diferentes: «El arte de Braque es innegablemente más femenino que la obra genialmente vigorosa [*genialstark*] de Picasso». Merced a una metáfora que con poética diplomacia sugiere cierta superioridad de Picasso sobre Braque, el «amable» francés se convierte en una «dulce luna» frente al «sol radiante» que es el «austero» español.

Cuatro años más tarde, el artículo de Kahnweiler, convenientemente revisado, apareció en forma de libro con el título de *Der Weg des Kubismus*.¹¹³ Aquí, los «fundadores del cubismo» reciben un tratamiento aún más igualitario. Ya no se encuentra huella alguna de la anterior declaración de que el arte de Braque es más femenino. Ha desaparecido



Picasso en su estudio del Boulevard Raspail, n.º 242, principios de 1913.

igualmente la imagen de la luna y el sol, que apuntaba en la misma dirección. Kahnweiler añade ahora que el mérito del cubismo corresponde conjuntamente a Picasso y Braque. «Ambos son grandes, admirables artistas, cada uno a su manera.» La pintura de Braque es calificada de «tranquila», en tanto que la de Picasso es definida como «nerviosa y turbulenta»; el francés es «lúcido», mientras que el español se ha lanzado a una «investigación fanática».

La visión del cubismo como empresa colectiva propuesta por Kahnweiler es corroborada por las reflexiones de Wilhelm Uhde sobre el cubismo en su libro *Picasso et la tradition française* publicado en 1928. Este coleccionista, crítico y marchante era un visitante asiduo del estudio de Picasso ya antes de la

llegada de Kahnweiler. Por lo demás, él fue quien incitó a Kahnweiler a acudir al estudio de Picasso en 1907, cuando le habló con emoción del gran cuadro de desnudos «asirios» en el que el artista estaba trabajando (*Les Femmes d'Alger*). «El cubismo debe mucho a Braque» subraya Uhde. «Él y Picasso, cogidos de la mano, abandonaron el país de la bella apariencia y tomaron por asalto el que Cézanne ya había vislumbrado [...] Parecía como si los dos amigos trabajaran en la solución de los mismos problemas. Ora uno, ora otro, encontraban los medios de alcanzar metas aparentemente idénticas». ¹¹⁴ Pero si muchos llegaban a confundir sus obras respectivas, Uhde veía en ellas el sello de dos temperamentos diferentes y complementarios: el de Braque «era claro, medido, burgués; el de Picasso, sombrío, excesivo, revolucionario». A su «maridaje espiritual», Braque aportó una «gran sensibilidad» y Picasso «grandes dotes para la plástica». ¹¹⁵

A los ojos de Uhde, las diferencias que separaban a Picasso y Braque se debían en última instancia a la doble herencia de la tradición francesa. El cubismo analítico de Picasso, «extático, triste, inquietante», era un arte «vertical» y «arquitectónico» que constituía la «segunda gran manifestación del sentimiento gótico en tierras de Francia». ¹¹⁶ Del fondo impreciso de los cuadros de Picasso emergían estructuras que se agrupaban en el primer plano para formar «arquitecturas góticas». En Braque, continuador de la «línea más noble» de la tradición francesa, la del «arte latino, clásico», el cubismo tendía a la horizontalidad, era terrestre». Esta tendencia a la horizontalidad se manifestaba en la superficie del cuadro. En tanto que Picasso se complacía en levantar arquitecturas en el espacio, Braque acentuaba el plano del cuadro y se esforzaba en hacer «tangible» su materia (letras estarcidas, arena, etc.). Al mismo tiempo, Braque tenía «en la sangre» una musicalidad cuyos acentos fueron conocidos poco antes por Chardin y Corot.

Kahnweiler y Uhde adoptan puntos de vista análogos cuando, de acuerdo un procedimiento más bien germánico, integran el cubismo en una perspectiva amplia, globalizante y profundamente filosófica enraizada en el historia del arte. Se diferencian sobre todo en que mientras el pensamiento de Kahnweiler sigue una línea trazada por Konrad Fiedler, las ideas de Uhde recuerdan las de Wilhelm Worringer. Como quiera que por encima de todo los dos consideran la relación entre Picasso y Braque como una



Daniel-Henry Kahnweiler, fotografiado por Picasso, invierno de 1910-1911.

empresa llevada a cabo en colaboración, aportan, junto con Soffici, una versión de la historia completamente distinta de la evocada por los poetas-críticos amigos de Picasso.

Entre las posiciones representadas por estos dos grupos de testigos oculares, la historia del arte generalmente ha optado por la de Kahnweiler, Soffici y Uhde. ¹¹⁷ Si Apollinaire y Uhde se han visto postergados ha sido tal vez porque sus escritos estaban dispersos y, en consecuencia, eran menos conocidos (sobre todo en el extranjero), porque se consideraba que sus opiniones estaban peligrosamente influidas por la amistad con Picasso en los años anteriores a la llegada de Braque, o porque se sospechaba que situaban la grandeza de Picasso en obras maestras de las épocas azul y rosa como *La vida*, *Familia de Saltimbanquis* o *Muchacho desnudo llevando un caballo* antes que en las integrantes de su cubismo analítico. En cualquier caso, la mayor parte de los comentaristas estaban convencidos de que los dos perspicaces marchantes conocían mejor que los dos poetas los temas pictóricos debatidos en el cubismo. Apollinaire quedó visiblemente desconcertado ante *Les Femmes d'Alger* y tardó unos seis años en mencionar

la obra cubista de Picasso.¹¹⁸ Redactó el prefacio para el catálogo de la exposición de Braque presentada en la galería de Kahnweiler en noviembre de 1908, y si mantuvo unas buenas relaciones con el artista, se mostró un tanto perplejo ante su cubismo analítico.¹¹⁹

Salmon fue el único poeta amigo de Picasso que elogió *Les Demoiselles*, pero esta reacción marcó el instante preciso de mayor intimidad con el artista. Después parece ser que acudió con menos frecuencia al estudio de Picasso, como lo deja entrever su «Histoire anecdotique du cubisme»,¹²⁰ de 1912, donde se equivoca acerca del número de personajes de *Les Demoiselles*, confunde este cuadro con *Tres mujeres* y hace observaciones dudosas y contradictorias acerca del cubismo analítico.

En 1908, en el momento en el que el cubismo empezaba a despuntar, Picasso ya había conseguido dominar al menos cinco maneras diferentes y se había convertido en un renombrado pintor de vanguardia, en tanto que Braque sólo tenía en su haber dos años de *fauvisme*, desde sus inicios en la pintura artística. Picasso se había hecho una clientela, y sus obras se vendían a precios mucho más altos que las de Braque, situación que se mantuvo durante todo el período cubista, en el que Kahnweiler ofrecía a Picasso, por término medio, cuatro veces más que a Braque por un cuadro.¹²¹ En estas condiciones no tiene nada de sorprendente que, no habiendo seguido correctamente las investigaciones de los dos pintores o no comprendiendo debidamente el nuevo estilo cubista, Apollinaire y Salmon pensaran que Picasso era prácticamente su único autor. Lo cierto es que Picasso y, por descontado, Braque desaprobaron los escritos de Salmon y Apollinaire sobre el cubismo. En una carta del 31 de octubre de 1912, Picasso anuncia a Braque la aparición del libro de Salmon *La Jeune Peinture française* y añade que «es de una injusticia indignante contigo».¹²² Al año siguiente escribe a Kahnweiler: «He recibido el libro de Apollinaire sobre el cubismo. Estoy francamente desolado ante tantos chismes».¹²³ De esta misma obra Braque dice: «Lejos de iluminar a la gente, consigue confundirla completamente».¹²⁴ A partir de 1911, Picasso da a conocer sus puntos de vista sobre los artículos periodísticos, incluso favorables, dedicados al cubismo, cuando escribe a Kahnweiler: «Las ideas de nuestros amigos son realmente graciosas, y aquí me divierto enormemente con todos los recortes que usted me envía».¹²⁵

Correspondencia que se ha conservado

Después de su separación en 1914, Braque habló muy poco de su vieja amistad, y Picasso aún menos. Cuando hizo la observación citada anteriormente acerca de sus conversaciones, Braque subrayó la frecuencia de sus encuentros: «Nos veíamos todos los días, hablábamos...»¹²⁶ Y también: «Confrontábamos nuestras ideas, nuestros cuadros, nuestras técnicas. Lo que a veces nos enfrentaba no tardaba en dar sus frutos para uno y para otro. Nuestra amistad era, pues, todo menos empobrecedora. [...] era una unión dentro de la independencia de cada uno».¹²⁷ Pero también dentro de la interdependencia, cosa que Braque explicó, junto con el carácter arriesgado de su pesquisa, cuando comparó su empresa en compañía de Picasso a «la cordada de montaña».¹²⁸ Por lo que se refiere a Picasso, aparte de la expresión «mi mujer»,¹²⁹ innegablemente irónica y a menudo mal entendida, que empleó refiriéndose a Braque, sólo disponemos de estas palabras recogidas por François Gilot: «En aquel momento, casi cada tarde yo iba a ver a Braque a su estudio, o él venía al mío. Era absolutamente necesario que discutiéramos del trabajo realizado durante la jornada».¹³⁰ Con toda seguridad las alusiones de Braque y Picasso a la frecuencia de sus encuentros se refieren más al período de 1910-1912 que a los dos años precedentes, o que al año 1913, cuando su diálogo se hizo menos intenso. Y, evidentemente, sólo son aplicables al tiempo en el que los dos pintores estuvieron juntos, ya fuera en París o en provincias, pues pasaron en lugares diferentes treinta y dos de los sesenta y nueve meses que mediaron entre el principio de su intimidad, en el otoño de 1908, y su fin en el verano de 1914, cuando Braque fue llamado a filas (para más detalles, ver la Cronología documental, pp. 330-333).

Si las declaraciones citadas en el párrafo anterior dejaban alguna duda en cuanto a la realidad de un diálogo constructivo entre los dos pintores,¹³¹ ésta sería disipada por su correspondencia llegada hasta nosotros (que hay que examinar al mismo tiempo que sus cartas a Kahnweiler). Aunque, desgraciadamente, la mayor parte de dicha correspondencia parece haber desaparecido, durante la preparación de esta obra hemos tenido la posibilidad, un tanto limitada pero aún así muy valiosa, de consultar lo

que queda de ella.¹³² En cualquier caso, lo que hemos podido ver basta para comprobar el valor que los dos pintores concedían a su amistad y a sus conversaciones. Aunque las cartas conservadas contienen algunas alusiones interesantísimas a los métodos y las técnicas, no descubren nada del diálogo íntimo sobre el arte, nada de esas cosas «que nadie sería capaz ya de comprender» evocadas por Braque, y que sin duda se dijeron mientras contemplaban juntos sus cuadros, después de haber trabajado cada uno por su cuenta. Por lo demás, en una carta del 30 de mayo de 1912 Picasso dice en su habitual estilo telegráfico, sin puntuación:¹³³ «No puedo escribir [sobre nuestras] discusiones de arte».

De las cartas que se escribieron Picasso y Braque en los primeros años de su amistad no ha llegado ninguna a nosotros, y no cabe duda de que incluso el conjunto de diecinueve cartas, más una postal, existente en los archivos Laurens, que cubre el período del 16 de julio de 1911 al 23 de abril de 1913, está incompleto. A pesar de todo, se ve claramente lo mucho que significaban para Picasso la amistad de Braque y las conversaciones en las que los dos intercambiaban puntos de vista artísticos. En 1911 escribe a Braque desde Céret: «[...] has prometido venir aquí, no lo olvides. Quiero contarte muchas cosas».¹³⁴ Después pregunta: «Dime cuándo vienes, a dónde vas, y dame noticias de la pintura».¹³⁵ Más tarde observa: «Hace mucho tiempo que no me escribes. No estás enfermo, espero».¹³⁶ Y asimismo: «Espero tus cartas, sabes cómo me alegra tener noticias tuyas.» Y al día siguiente: «Pero me faltas tú, dónde están nuestros paseos y nuestros sentimientos [...] Escríbeme y yo te escribiré a menudo».¹³⁷ Y quince días después: «No escribo a nadie, aparte de tí y de K[ahnweiler], sobre mis asuntos y no recibo cartas nada más que de vosotros y me pongo muy contento cuando me escribes, tú lo sabes». «[...] tú has visto mis cuadros de Céret, ya me dirás qué piensas, sobre todo del más grande con un violín, cuyas intenciones seguramente has comprendido».¹³⁸ El 23 de abril de 1913, en la última de sus cartas llegadas a nosotros, Picasso desea una feliz onomástica a Braque y añade: «Lástima que el teléfono de donde tú estás no llegue hasta Céret». Y, evidentemente, «menuda charla artística» habrían mantenido en ese caso.¹³⁹

La amistad entre los dos pintores aparece bajo una luz similar en la correspondencia entre Picasso y

Kahnweiler que ha llegado a nosotros.¹⁴⁰ Picasso confiesa estar «muy afectado» por una carta (hoy desaparecida) de Braque, «y usted sabe cómo le quiero»,¹⁴¹ añade. «Diga a Braque que le he escrito y que me escriba y me diga cuándo piensa venir a verme».¹⁴² «Braque me ha escrito, esta mañana he recibido su carta, me dice cosas muy buenas de los cuadros que le he enviado a usted desde Céret».¹⁴³ Después, Picasso se excusa ante Kahnweiler de no haberle dado noticias suyas, añadiendo: «pero he dado tantos paseos y he mantenido tantas conversaciones sobre arte con Braque que el tiempo ha pasado».¹⁴⁴

La correspondencia de Braque a Picasso que se ha recuperado (ahora en los archivos del Musée Picasso de París) es aún más fragmentaria, pues se reduce a cinco cartas y quince postales. Algunas de estas últimas sólo contienen una palabra, como, por ejemplo, «saludos» o «recuerdos». Ciertas alusiones contenidas en las cartas de Picasso y Kahnweiler correspondientes al período cubierto por la parte conservada de esta correspondencia permiten identificar al menos diez cartas de Braque a Picasso que se pueden considerar perdidas, aunque la verdad es que el número de éstas es mayor, sobre todo en aquellos años de los que ya no tenemos nada o casi nada. El más antiguo de los documentos que se conservan de Braque es una postal que dice «Saludos a usted y a los amigos», fechada en agosto (o tal vez a principios de septiembre) de 1907. Los dos artistas se habían conocido en la primavera y probablemente cada uno de ellos había visitado al otro en su estudio. Mientras que de las cartas de Picasso a Braque anteriores a 1911 no queda nada, una nota («escribir a Braque») contenida en uno de los cuadernos utilizados por Picasso en la primavera de 1907 hace pensar que los dos empezaron a cartearse por entonces.

Las cartas existentes de Braque son más reservadas que las de Picasso. Firma «G. Braque» o «G.B.», llama a Picasso «mi querido amigo». La fórmula «te abrazo» figura únicamente al final de su carta de condolencia por la muerte del padre de Picasso. En 1907-1908 le trata de usted, y continúa haciéndolo hasta principios de 1910 (de 1909 no nos queda nada). Picasso llama a Braque «mi viejo amigo», «mi querido Braque», «mi querido amigo», y firma siempre «Picasso» precedido de «tuyo afectísimo», «te abrazo», «que sigas bien» o «ton pard». La carta del 10 de julio de 1912, en la que explica cómo ha trans-



Braque en el estudio de Picasso en el Boulevard de Clichy, n.º 11. Fotografía tomada por Picasso hacia 1909-1910. A la izquierda, la litografía *Grandes bañistas* de Cézanne (Venturi 1157). A la derecha, *Mujer desnuda de perfil* de Picasso (Daix 165).

formado un «hombrecillo» en un «aficionado [...] con su banderilla en la mano [y] una cara muy del sur» (*El aficionado*, p. 233), está firmada con «tu Picasso, artista pintor español».

Las cartas que se escribieron los dos pintores o que ellos dirigieron a Kahnweiler contienen ocasionalmente observaciones sobre los métodos de trabajo. El 25 de julio de 1911, Picasso escribe a Braque: «Para la nueva tela [*El acordeonista*, p. 19], al principio, muy líquida y factura metódica tipo Signac, frottis sólo al final».¹⁴⁵ En una carta escrita a fines del verano de 1912, Braque habla a Kahnweiler de

una gran tela que muestra una mujer, hoy perdida, en la que ha «introducido la innovación de la pintura a la arena».¹⁴⁶ Aproximadamente un mes después, como hemos visto, Picasso comunica a Braque que está empleando sus «últimos procedimientos pape-rísticos y polvorosos».¹⁴⁷ Pero, por regla general, los dos pintores intercambian sobre todo informaciones anodinas sobre el tiempo que hace, sus idas y venidas, los encuentros con amigos y otros pequeños incidentes cotidianos. Ninguno de los dos habla de sus reflexiones. En lo que nosotros hemos podido ver de su correspondencia no se alude en absoluto a la



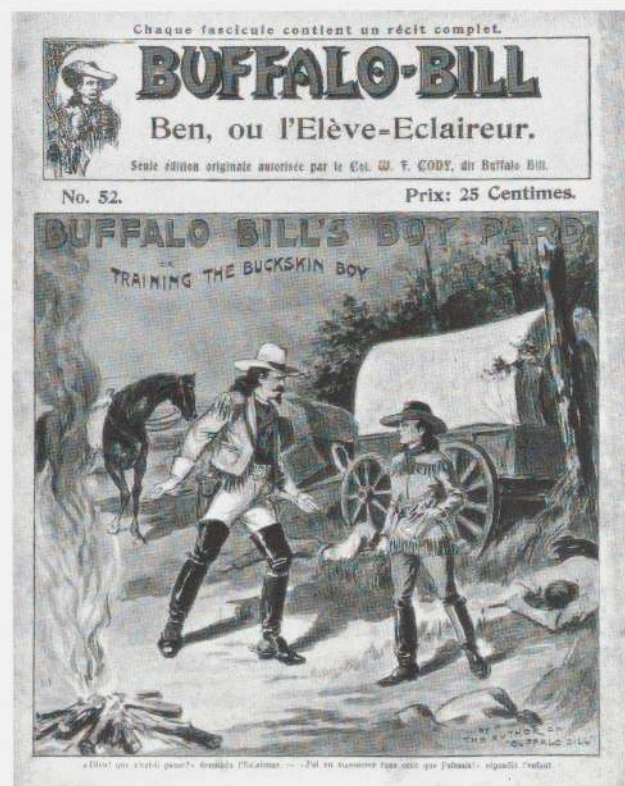
Cartel anunciando la presentación en Francia del espectáculo de Cody, alias Buffalo Bill, titulado «Wild West Show», 1905.

situación política,¹⁴⁸ social o económica. Los únicos libros que se mencionan son los de Salmon, Apollinaire y Soffici,¹⁴⁹ así como el de Gleizes y Metzinger.¹⁵⁰

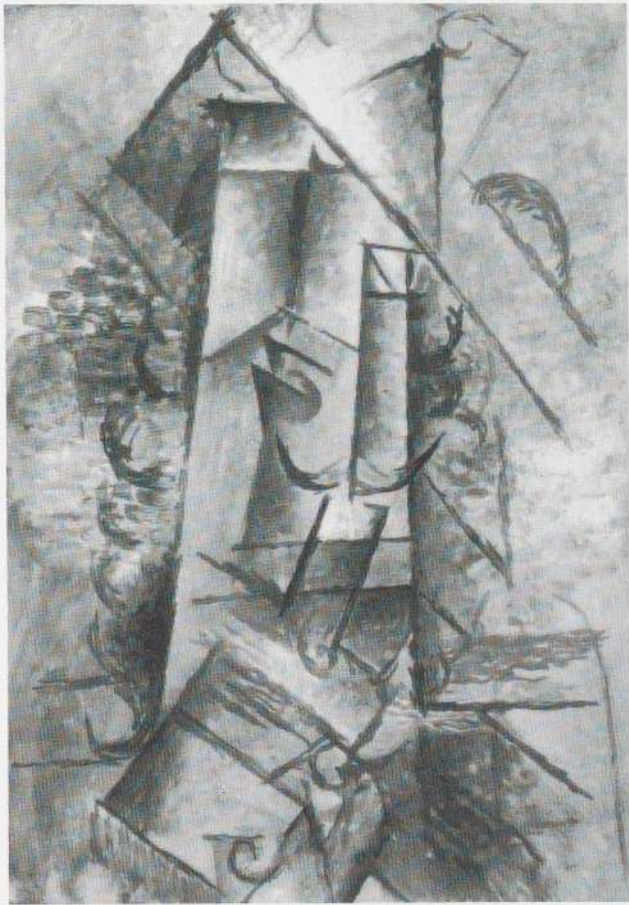
Las cartas de Picasso a Braque y, a veces, las de los dos a Kahnweiler contienen alusiones más o menos directas a temas de interés común que dejan entrever el clima de su amistad. («Hacemos mucha cocina con Picasso»,¹⁵¹ escribe Braque a Kahnweiler, a la vez que elogia el «ajo blanco» preparado por su amigo.) Cuando Picasso firma «ton pard», abreviación de *pardner* («compadre»), palabra empleada por los «cowboys», nos recuerda su pasión por el «Far West», compartida por Braque; los dos leían ávidamente las novelas de aventuras de Buffalo Bill. Estos relatos exaltaban casi invariablemente lo que hoy definiríamos como fraternidad viril, personificada en un muchacho al que Buffalo Bill llamaba Pard. (Este tipo de fraternidad, que era un aspecto de la amistad entre los dos artistas, también estaba implícito en el sobrenombre de Wilbourg en memoria de los hermanos inventores.) Ciertas ediciones francesas de las novelas de Buffalo Bill (redactadas por Ned Buntline y otros, pero firmadas por William Frederick Cody), que pertenecieron a Braque, se conservan en los archivos Laurens, y es posible que la palabra PARDO, inscrita debajo de la de COW-BOY en *El damero* (p. 292), aluda a esta literatura popular. El interés de Picasso por el coronel Cody, cuyos libros contribuyeron a satisfacer su eterna curiosidad ante la mentalidad aventurera de los americanos, se refleja en su *Buffalo*

Bill, uno de los seis retratos que pintó durante los siete años de cubismo anteriores a la guerra.¹⁵² Después de hablar a Kahnweiler de la carta de una muchacha americana cuyo apellido le recordaba la palabra «Bill», Picasso le pregunta: «¿Es la hija de Buffalo Bill?». ¹⁵³ Es posible que Picasso asistiera en 1906 a una de las representaciones del *Wild West Show* de Cody en París. En cualquier caso, vio los carteles de este espectáculo, y es probable que sus imágenes, además de inspirar el retrato cubista, sean el origen de su minotauro de los años treinta, que a veces presenta cabeza de bisonte.¹⁵⁴

Por sus alusiones a la indumentaria, la correspondencia de los dos pintores deja entrever cierto dandismo, sobre todo en Braque, como lo confirman otros documentos. (En un retrato irónico de este «dandy a su manera», Salmon nos dice que Braque «adquiere por docenas los trajes de Roubaix devueltos desde América».¹⁵⁵) Los dos artistas demuestran una marcada inclinación a los trajes azules que encontraban en La Belle Jardinière, cono-



Edición francesa de la novela *Buffalo Bill's Boy Pard*, aparecida hacia 1907-1909.



PICASSO, *Buffalo Bill*, París, [primavera de 1911]. Reproducción en color p. 179.

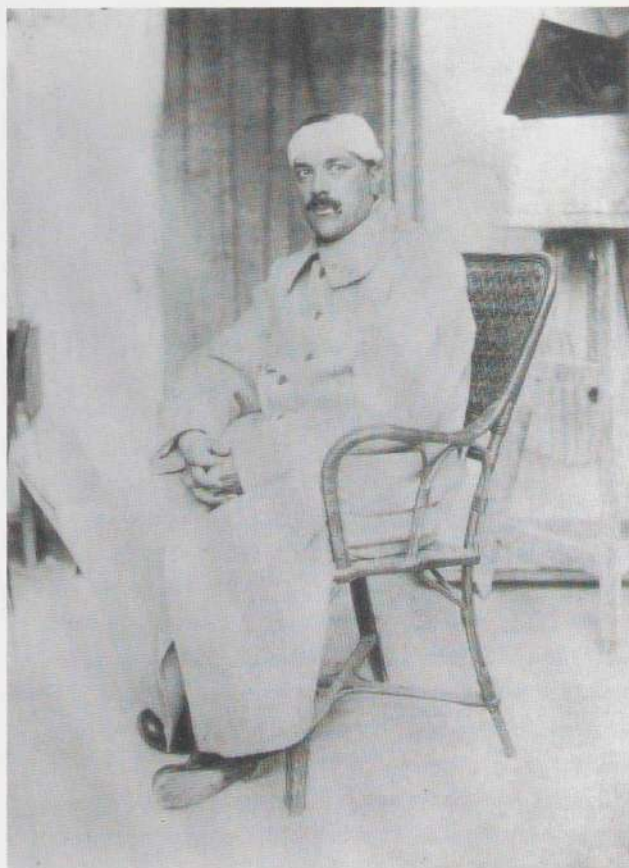
cidos vulgarmente con el nombre de «trajes Singapur». Poco antes de la llegada de Braque al Midi en el verano de 1912, Picasso le escribió pidiéndole que le llevara otro traje de éstos, para lo cual le indicaba su talla y con ayuda de dos croquis le explicaba los retoques que había que hacer. Los sombreros eran un gran tema de discusión. Braque había empezado a llevar un «cronstadt», especie de bombín, durante el verano de 1908, en homenaje a Cézanne, que lo luce en algunos autorretratos. Poco después, Picasso inmortalizó el «cronstadt» de Braque¹⁵⁶ en *El sombrero* (p. 108). Los dos artistas bautizaron con el nombre de «Retrato de Braque» (p. 140) un cuadro de Picasso pintado un año más tarde, que representaba simplemente una cabeza de hombre cubierta con un sombrero. Cuando, a principios del verano de 1911, Braque le envió algunos sombreros desde París, Picasso le escribió para decirle que «por fin he recibido los sombreros, y qué sorpresa, no puedes hacerte una idea de cuánto he

reído, sobre todo desnudo».¹⁵⁷ Además le explicó que él y Manolo se los habían puesto, junto con unos bigotes falsos, para ir al café.

Después...

La guerra pone fin a la intimidad entre Picasso y Braque. Después de una larga convalecencia impuesta por su grave lesión en la cabeza, Braque ya no era el mismo, cosa que no debe sorprendernos. Los dos artistas continuaron viéndose de vez en cuando, pero se comprende fácilmente el sentido de las palabras de Picasso cuando declaró a Kahnweiler que, después de acompañar a Braque a la estación de Aviñón en agosto de 1914, no había vuelto a verle. También Picasso cambió mucho durante el período de 1915-1916. A su soledad y su malestar en el París de aquellos años de guerra, en el que todo hombre joven sin uniforme resultaba sospechoso, se añadió la muerte de su compañera Marcelle Humbert (a la que llamaba Eva o «ma jolie»), que terminó por sumirle en la melancolía. Por lo que se sabe, Picasso no trató de visitar a Braque en Sorgues, donde éste pasó su convalecencia en 1916, y nada indica que Braque le animara a hacerlo.

Evidentemente, tanto Picasso como Braque eran conscientes de que su diálogo, ya un tanto mermado en 1913-1914, no podía continuar, pues su situación había cambiado profundamente tras la marcha de Braque al frente. Al margen de sus diferencias de temperamento, y aun sin tener en cuenta el hecho de que ya no abordaban los mismo problemas pictóricos, su distanciamiento se vio acrecentado por actitudes distintas ante el nuevo mundo del arte parisién, así como por puntos de vista totalmente divergentes respecto de la sociedad francesa de los años de la guerra y la posguerra inmediata. Posiblemente, Braque se equivocó con las investigaciones llevadas a cabo por Picasso fuera del cubismo, y parece ser que, como otros, estaba convencido de que a partir de 1914 Picasso había adaptado su obra al gusto de sus nuevos clientes y amigos del mundo elegante. Ya en vísperas de la guerra, este reproche es insinuado en el comentario que hace a Kahnweiler: «Picasso frecuenta la élite aviñonesa».¹⁵⁸ En 1919, en una carta a Kahnweiler, que seguía en Suiza, Braque hablaba de manera encubierta de lo que consideraba la deserción de su amigo. «Picasso



Braque en el estudio de Henri Laurens. Fotografía tomada por Laurens, 1915.

ha creado un nuevo género llamado ingresiano», escribía a propósito del estilo que éste utilizaba sobre todo en sus imágenes del mundo de la danza y sus retratos mundanos. «Lo que permanece verdaderamente constante en el artista, seguía diciendo con toda frialdad, es su temperamento. Picasso sigue siendo para mí lo que siempre ha sido, un virtuoso lleno de talento».¹⁵⁹ Por venir de un artista que se sentía profundamente identificado con Cézanne, estas palabras significaban la peor de las condenas. A decir verdad, la decepción de Braque no se aminoró cuando Picasso se negó a participar en la gran exposición cubista de 1920, organizada en el Salón de los Independientes para demostrar la solidaridad de los pintores cuyo estilo había sido blanco de las invectivas de los conservadores y de las críticas de los chauvinistas desde el inicio de la guerra. Aquí, Braque presentó sus obras al lado de las de Gris y Léger, pero también al lado de las de cubistas de salón como Gleizes, Metzinger y Herbin.

Posiblemente, la amargura de Braque se debió en parte al resurgimiento de sentimientos que había tenido que reprimir durante su colaboración con Picasso. Para un hombre con tanto amor propio como Braque no debía ser precisamente agradable aparecer a los ojos de muchas personas como el socio menor o, si se quiere, como un subalterno en la empresa cubista (aunque hay que decir que Picasso no le trataba como tal). Y, a pesar del apoyo aportado por Picasso, no le debía de resultar ya fácil soportar las partidistas versiones de la creación del cubismo publicadas por Salmon y Apollinaire. Aunque Braque había aprendido de Cézanne que la concepción y la invención importan mucho más que el talento en la ejecución, la facilidad con la que Picasso realizaba a menudo sus cuadros, la gran agilidad de su mano, debía de incomodar a Braque, más lento y menos hábil. Pero el alejamiento de los dos pintores reflejaba también, sobre todo en Braque, una sensibilidad nueva y más atenta a los particularismos nacionales, engendrada por la guerra. El propio Braque dijo que «eso no contaba» en los tiempos de su amistad con Picasso, antes de la guerra. «A pesar de que nuestros temperamentos eran muy diferentes, nos guiaba una idea común.» Pero luego añadía escuetamente: «Como se vio después, Picasso es español y yo soy francés; son conocidas todas las diferencias que esto comporta».¹⁶⁰ En la posguerra inmediata, Braque tal vez se dejó ganar por algo que recordaba la xenofobia, como parece desprenderse de algunas notas rápidas tomadas por Kahnweiler después de una visita al estudio del artista en febrero de 1920: «[...] contra Picasso, virtuoso. Los prácticos no franceses».¹⁶¹

La imagen de Picasso que se desprende de sus cartas a Braque es la de un hombre más comprensivo y mucho menos egocéntrico que el Picasso de épocas posteriores. No se percibe ese espíritu de rivalidad que debía marcar más tarde sus encuentros.¹⁶² Ciertamente, el Picasso epistolar es siempre sólo una pequeña parte del hombre, y si sus cartas no denuncian rivalidad alguna, ni contienen esas puyas que a veces dedicaba a sus amigos íntimos, nada nos dice que todo ello no existiera en sus relaciones con Braque. En cualquier caso, el cubismo fue el único período en el que Picasso siguió de cerca, y durante largo tiempo, el trabajo de otro artista. Y el único en el que participó en un intercambio intenso de naturaleza a la vez afectiva y pictórica. Fue además



Picasso en su estudio de la Rue Schœlcher, n.º 5 bis, 1914-1916.

un período en el que Picasso parecía un poco menos seguro de sí mismo que después, cuando no «buscaba» sino «encontraba». En julio de 1912 aún escribió a Braque y le dijo acerca de su trabajo: «Es tan raro que uno se sienta un poco seguro».¹⁶³ Tales confidencias, junto con todas las alusiones a sus paseos y discusiones, a sus sesiones culinarias, a los juegos con los sombreros y a anécdotas como la del fonógrafo que Braque utilizó un día

para despertar a Picasso,¹⁶⁴ hacen pensar que su amistad se desarrolló en el seno de un pequeño paraíso sólo concebible en la atmósfera de euforia, anterior a la catástrofe, que caracterizó la vanguardia de los años que precedieron al estallido de la guerra en 1914. Esa atmósfera, que en ciertos aspectos ha sido comparada con la del Renacimiento,¹⁶⁵ iba a desvanecerse con la gran conflagración.

Notas

Como en mis restantes publicaciones de los últimos años para el Museum of Modern Art, en ésta Judith Cousins, conservadora responsable de documentación e investigación del Departamento de Pintura y Escultura, ha realizado una meritoria labor en mi nombre. Reciba mi agradecimiento.

W.R.

1. Picasso no desconocía la concepción de la pintura como *cosa mentale* formulada por Leonardo da Vinci. Prueba de ello es esta reflexión recogida por Françoise Gilot: «Leonardo da Vinci se acercó a la verdad cuando escribió que la pintura es *cosa mentale*». (Françoise Gilot y Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, París, 1965, p. 267.) Para completar esta definición Picasso invoca a Cézanne, que calificaba de *couvillards* sus cuadros de los años 1860-1870, y añade asimismo que hay que pintar *avec ses couilles*.

2. Ver William Rubin, «From Narrative to Iconic in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a Table* and the Role of *Les Femmes d'Alger*», *The Art Bulletin* 65, n.º 4, diciembre 1983, pp. 615-649.

3. El tema del gran cuadro es descrito en una carta que Picasso escribió desde Céret a Braque, en París, el 25 de julio de 1911. El artista señala que este cuadro está aún «por hacer» (archivos

Laurens: damos las gracias a Claude y Denise Laurens, ver nota 132 *infra*). El «Cristo» es mencionado en una postal dirigida a Kahnweiler el 13 de agosto de 1911 (archivos Leiris: damos las gracias a Michel Leiris, Maurice Jardot y Quentin Laurens, ver nota 140 *infra*).

Acerca de la relación entre el «gran cuadro» y el encargo para la biblioteca de Hamilton Easter Field y los diversos problemas planteados por este proyecto, ver anexo p. 57.

La descripción íntegra de esta pintura es así: «Pero el gran cuadro a hacer es un torrente en medio de la ciudad con muchachas [?] nadando y casas con ventanas redondas y orificios negros, transparentes, llenos de luz, casas redondas y casas muy cuadradas (pero qué lenguaje)».

A decir verdad, qué lenguaje. Dado el deficiente francés de Picasso, su escritura irregular, su estilo telegráfico y su desprecio de la puntuación, no se tiene la certeza de que esta interpretación sea correcta. Por eso en esta misma página hemos reproducido en facsímil el texto de tan importante pasaje.

Las dificultades de Picasso en el uso de la lengua francesa nos obligan a formular algunas reservas ante las afirmaciones en torno a las supuestas lecturas del artista, que se han convertido en moneda de uso corriente en la historia del arte. Así, se ha sugerido que Picasso «podría haber leído» o «habría leído» autores como Henri Bergson, Lucien Lévy-Bruhl, Marcel Mauss, Bernhard Riemann y Jules-Henri Poincaré, por no citar a Albert Einstein.

maximisant l'éclairage à faire ce
un torrent au milieu de la ville avec
de petites maisons et des maisons avec
des fenêtres rondes et des trous noirs
transparents pleins de lumière des
maisons rondes et des maisons très carrées
(mais quelle langue)

Extracto de una carta escrita desde Céret por Picasso a Braque, en París, el 25 de julio de 1911. Archivos Laurens. Ver nota 3.

(Cabe preguntarse asimismo qué hay que entender cuando se nos dice que Picasso «conocía bien» los poemas de Mallarmé.) Dado el nivel del francés de Picasso después de vivir en París de cinco a diez años, es evidente que el artista no podía haber leído estos autores. De hecho, aparte de periódicos, Picasso leía muy poco, y sus lecturas no iban mucho más allá de las novelas de cuatro chavos y los poemas de sus amigos o de sus precursores simbolistas. Fernand Olivier, por ejemplo, se mostró muy sorprendida al oír que Picasso estaba al corriente de los temas literarios, pues «no lee nunca» (*Souvenirs intimes*, Calmann-Lévy, París, p. 231). Gertrude Stein sin duda exageraba cuando, hacia principios de los años treinta, reprendía a Picasso por sus intentos de escribir poesía. Tras observar que no se puede escribir sin haber leído, le dice: «Pablo [...] usted nunca ha leído un libro que no esté escrito por un amigo y aún [...]» (*Everybody's Autobiography*, 1937, reed. Random House, Nueva York, 1973, p. 37). Maurice Raynal, tal vez el menos parcial de nuestros testigos, hacía notar en 1922: «En su casa había muchos libros. [...] Las novelas policíacas o de aventuras se mezclaban con nuestros mejores poetas: Sherlock Holmes y las publicaciones rojas de Nick Carter o de Buffalo Bill con Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. El siglo XVIII francés, que le gustaba mucho, estaba representado por Diderot, Rousseau o Restif de La Bretonne». (*Picasso*, Crès, París, 1922, pp. 52-53.) Pero en parte alguna se encuentran indicios de que Picasso leyera obras de ciencias naturales, físicas, humanas o sociales, aunque sin duda alguna dominaba la jerga artística de su época, incluidos términos clave extraídos de la ciencia o de la filosofía como «cuarta dimensión». (Esta jerga se puede comparar con el «existencialismo» y el «zen» de los estudios expresionistas abstractos que Meyer Schapiro definía como «metafísica de curso nocturno».) En cualquier caso, Picasso siempre afirmó que el cubismo no tenía ninguna relación con ideas inspiradas en las disciplinas mencionadas.

4. Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie et son œuvre*, Gallimard, París, 1968 [edición original, 1946], p. 168.

5. Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous», *Cahiers d'art* 29, n.º 1-2, octubre 1954, p. 14. La expresión «muy concentrados» alude a una actitud mental, pero también a la situación de los dos pintores, que, además de mostrarse muy unidos, estaban separados del resto de la comunidad artística.

6. Raynal, *Picasso*, op. cit., p. 68. Citado por Guillaume Janneau en *L'Art cubiste*, Charles Moreau, París, 1929, p. 14.

7. Georges Braque, «Chez les cubistes. I», *Bulletin de la vie artistique* 5, n.º 21, 1 noviembre 1924, p. 485.

8. Los quince dibujos de Braque que hemos presentado en la exposición del Museum of Modern Art constituyen prácticamente la totalidad de lo que existe todavía. Según Claude Laurens (heredero de Braque e hijo de su querido amigo el escultor Henri Laurens), el artista destruyó numerosos croquis de formato muy pequeño, que le servían sobre todo para anotar ideas.

9. Carta escrita por Braque, en Céret, a Picasso, en París, el 9 de julio de 1912 (archivos del Musée Picasso, París). En un principio, pensé que el cuadro en cuestión era *La chimenea* (p. 197), pero sus medidas no corresponden al formato 60 figura especificado por Braque en su carta. La única obra de este período en formato 60 figura que contiene una chimenea es el *Bodegón con violín* (p. 207).

Agradecemos a Pierre Georget, del Musée Picasso de París, y a los herederos del pintor que nos hayan permitido examinar las cartas de Braque a Picasso que se conservan en los archivos del museo.

10. Carta escrita por Picasso, en Sorgues, a Braque, en París, el 10 de julio de 1912 (archivos Laurens).

11. Así, en 1913, primer año entero en el que los artistas realizaron *papiers collés*, Picasso ejecutó aproximadamente treinta y cuatro y Braque unos veintiséis, lo que significa una relación de cuatro a tres.

12. En la carta escrita desde Sorgues a Kahnweiler, en París, el 9 de julio de 1912 Picasso dice: «Usted ha obrado bien al hacer que mis cuadros recientes de Céret sean firmados por Boischaud». (Archivos Leiris.)

13. Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres. Entre-tiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, París, 1961, p. 58.

14. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, París, 1964, reed. colección «Ideas», 1969, p. 97. Brassai cita a Picasso: «No hemos querido firmarlos [nuestros cuadros cubistas] sobre la misma tela, pues esto habría perjudicado a la composición».

15. Kahnweiler, *Juan Gris*, op. cit., p. 214. Ver igualmente Daniel-Henry Kahnweiler, «Naissance et développement du cubisme», en *Les Maîtres de la peinture française*, bajo la dirección de Maurice Jardot y Kurt Martin. Woldemar Klein, Baden-Baden, 1949, p. 18: «[Picasso y Braque] se esforzaban, al menos en esta época, en eliminar toda escritura personal y buscaban el mayor anonimato posible en el manejo del pincel. El gran parecido de las obras de Braque y Picasso fechadas en este período no es, pues, fortuito.»

16. Françoise Gilot y Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, op. cit., p. 67.

17. Georges Braque, «Against Gertrude Stein», *Transition*, n.º 23, julio 1935, suplemento pp. 13-14. Este texto de Braque, publicado en inglés junto con otros comentarios críticos sobre Gertrude Stein, parece ser que ya no existe en su versión original francesa.

18. Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous», loc. cit., p. 18.

19. André Chastel, «Braque et Picasso: 1912», en *Pour Daniel-Henry Kahnweiler*, bajo la dirección de Werner Spies, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, y George Wittenborn, Nueva York, 1965, pp. 80-86. Chastel escribe que la «ropa de obrero» utilizada por Picasso y Braque «demostraba su conciencia —o su deseo— de ser obreros manuales. El pintor declaró que él no era nada más que un obrero, un fabricante de objetos, a lo sumo de una especie un tanto especial» (p. 80).

20. André Salmon, *Souvenirs sans fin. L'air de la butte*, La Nouvelle France, París, 1945, p. 69.

21. André Salmon, *La Jeune Sculpture française*, Société des Trente, Albert Messein, París, 1919, pp. 13-14.

22. Carta escrita por Picasso desde Céret a Kahnweiler, en París, el 17 de junio de 1912 (archivos Leiris). «Me dice usted que a Uhde no le gustan mis últimos cuadros en los que hay Ripolin y banderas; tal vez llegaremos a desagradar a todo el mundo y aún no lo hemos dicho todo [...]»

23. Carl Einstein, *Georges Braque*, Éditions des Chroniques du jour, París, 1934, p. 101 y *passim*.

De acuerdo con mis conocimientos, aparte de raras menciones en las bibliografías, la extensa monografía que Carl Einstein dedicó a Braque ha sido ignorada sistemáticamente por los autores de obras sobre el cubismo. El hecho es tanto más sorprendente cuanto que, a pesar de algunos clichés marxistas, su desorden y sus repeticiones (por no decir su logorrea), la obra de Einstein contiene ideas brillantes que se podrían considerar dignas de interés (sobre todo para los investigadores marxistas, que a menudo adoptan una perspectiva más estrecha y menos esclarecedora que la de Einstein en el tema del cubismo).

Probablemente a Einstein le debemos los calificativos «analítico» y «sintético» aplicados al cubismo antes y después del *papier collé*, aunque desde hace mucho tiempo esta terminología sirve para designar las fases sucesivas de un mismo acto creativo. Aparte del uso del adjetivo «analítico» que Juan Gris hace circunstancialmente al hablar de su obra temprana (ver Kahnweiler, *Juan Gris*, op. cit., p. 117), no he encontrado texto alguno, en el que estos términos sean utilizados en la acepción que les damos actualmente, publicado antes de una breve reseña del cubismo aparecida en el vol. 2, n.º 3 de *Documents* (1930, pp. 180-182). Si no me equivoco, Lynn Gamwell (*Cubist Criticism*, Ann Arbor, UMI

Research Press, 1980, p. 106) fue la primera en apuntar la posibilidad de que Einstein hubiera escrito esta reseña. Einstein colaboraba regularmente en la revista *Documents*, donde ya había publicado «Notes sur le cubisme» (vol. 1, n.º 3, junio 1929, pp. 146-159), y probablemente escribió el texto, que no lleva firma alguna, en colaboración con su gran amigo Kahnweiler.

24. El atuendo *bleu mécano* es mencionado por Salmon en *Souvenirs sans fin*, op. cit., p. 67. En *Mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 122, Kahnweiler evoca los «trajes azules» de Braque, que eran «muy simples, de un corte muy especial». Probablemente se trataba de los famosos «trajes Singapur» que se vendían en La Belle Jardinière. En una carta escrita en Sorgues el 10 de julio de 1912, Picasso pide a Braque que le compre uno de estos trajes (ver la cronología) y le indica su talla.

25. Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres*, op. cit., p. 57.

26. Salmon. *Souvenirs sans fin*, op. cit., p. 82.

En *Juan Gris*, op. cit., p. 215, nota 157, Kahnweiler observa asimismo: «Hay que decir que efectivamente hacia 1911 [sic] Picasso había mantenido la tesis de que un cuadro debía mostrar los objetos de modo que un ingeniero pudiera ordenar que se ejecutaran en tres dimensiones» (evidentemente con la misma forma).

27. Acerca del humor de Braque, ver Alvin Martin, «Georges Braque et les origines du langage du cubisme synthétique», en *Braque, les papiers collés*, bajo la dirección de Isabelle Monod-Fontaine, Centre Georges Pompidou, París, 1982, pp. 43-50, y Mark Roskill, *The Interpretation of Cubism*, Art Alliance Press, Filadelfia, 1985, pp. 70-77.

28. Ver a este respecto John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*, Faber & Faber, Londres, 1968, pp. 47-95 (edición original, 1959; traducción francesa: *Le Cubisme*, Julliard, 1962, y *Livre de Poche*, París, 1968).

A pesar de la fecha en la que fue realizado, el cotejo, esencialmente plástico, propuesto por Golding, constituye el primer estudio profundo de las relaciones entre Picasso y Braque y contiene gran cantidad de datos esclarecedores, por lo que aún hoy es absolutamente indispensable para quienes se interesan por el cubismo.

29. Ver la parte siguiente del texto, que lleva como subtítulo «La transición de 1912: esculturas de papel, collages y *papiers collés*» (p. 24).

30. Daniel-Henry [D.-H. Kahnweiler], *Der Weg zum Kubismus*, Delphin Verlag, Munich, 1920, p. 27.

31. Braque, «Chez les cubistes. I», loc. cit., p. 485.

32. André Verdet, *Entretiens, notes et écrits sur la peinture: Braque, Léger, Matisse, Picasso*, Éditions Galilée, París, 1978, p. 13.

33. Acerca de las analogías establecidas por Picasso entre determinados instrumentos de música y la anatomía humana, ver William Rubin, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1972, p. 82, y Werner Spies, «La guitare anthropomorphe», *Revue de l'art*, n.º 12, 1971, pp. 89-92.

El arte de Picasso abunda, sobre todo hacia fines de 1912 y durante el año 1913, en estudios como el de la p. 236 (abajo, a la izquierda), donde el artista transforma en personajes partes de instrumentos musicales. Una de las más extraordinarias de estas metamorfosis consiste en convertir el mástil de un violín en un rostro alargado con cierta apariencia equina. Ya en el soberbio dibujo de un violín, realizado al carbón a principios de la primavera de 1912 (p. 226), el mástil, truncado para eliminar la parte curva, parece despegarse un poco del resto del instrumento. La independencia de esta forma, que aquí aparece alineada verticalmente con el resto del instrumento, aumenta en determinadas páginas de cuadernos de fecha posterior, pero del mismo año 1912, hasta darle casi el valor de un signo autónomo de naturaleza equívoca. Desde principios de 1913, en la construcción de papel *Guitarrista*

con partitura (p. 276), que Picasso regaló a Gertrude Stein, este signo, invertido, denota el rostro de una mujer, mientras que ciertas formas tomadas del cuerpo del instrumento (en este caso, una guitarra) representan el contorno de su cabeza o sus cabellos ondulados. Picasso utiliza igualmente esta última forma, con mucha imaginación y una gran economía de medios, para representar al mismo tiempo los hombros y el pecho de la guitarrista... y, naturalmente, también la guitarra. El mástil de violín o de guitarra, sometido a una metamorfosis, vuelve a aparecer bastante a menudo en su obra, como, por ejemplo, en el gran dibujo de una cabeza sobre papel de periódico, inédito hasta ahora, de la p. 281.

34. Alvin Martin (en el catálogo *Braque, les papiers collés*, op. cit., pp. 48-49) ve en esta «imagen desconcertante» (*Hombre con sombrero*, p. 140) un «retrato fiel [de Braque] realizado con perspicaz sentido de la caricatura». Sin embargo, Picasso confirmó a Pierre Daix que este hombre con sombrero no era Braque. «Fue pintado en el estudio sin modelo. Fue después cuando, con Braque, se dijo que era su retrato. Él llevaba un sombrero un poco parecido.» (Pierre Daix y Joan Rosset, *Le Cubisme de Picasso, catalogue raisonné de l'œuvre 1907-1914*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1979, p. 252, nota 330.)

35. Robert Rosenblum (*Cubism and Twentieth-Century Art*, Abrams, Nueva York, p. 64) y John Golding (*Cubism*, op. cit., pp. 92-93) creen que este acordeonista se encuentra en un bar de marinos, interpretación que, al igual que otros muchos autores, yo comparto. Sin embargo, Braque había comentado que se trataba de un «emigrante italiano en el puente de un barco con el puerto como fondo». El comentario figura en una carta que Braque escribió desde Céret a Kahnweiler, en París. La carta, que carece de fecha, se puede situar a fines de septiembre o principios de octubre de 1911 (archivos Leiris).

36. Carta escrita por Picasso desde Céret a Braque, en París, el 25 de julio de 1911.

Patricia Leighton (*Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, Princeton, 1989, p. 116) ve un «cronstadt» en *El acordeonista* de Picasso, lo que, en su opinión, refuerza la hipótesis de que este cuadro es un retrato de Braque.

37. Acerca de los títulos dados sucesivamente a esta obra, ver Rubin, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, op. cit., pp. 62 y 204, donde se encontrará igualmente un croquis de la iconografía de este cuadro que me hizo Picasso.

38. John Richardson, *Georges Braque*, Penguin, Londres y Harmondsworth, 1959, p. 26.

39. Ver André Chastel, «Braque et Picasso: 1912», loc. cit., p. 83. Por lo que parece, Chastel fue el primero en utilizar la imagen del comodín para aludir a la frecuente utilización por parte del artista de un «factor ajeno a la partida». Aplicada a Picasso, la imagen es plenamente acertada.

40. Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous», loc. cit., p. 16. John Golding (*Cubism*, op. cit., pp. 84-85) fue el primero en subrayar esta diferencia entre Braque y Picasso.

41. En un agudo cotejo de los cubismos de Picasso y Braque, Edward Fry llega a decir que el intercambio entre los dos artistas es «nada menos que la confrontación de los principios de reducción y de invención» («Braque, el cubisme et la tradition française», en el catálogo *Braque, les papiers collés*, op. cit., pp. 26-36). No obstante, yo preferiría oponer la «reducción» a la «imaginación» antes que a la «invención», pues la simplificación, tal como la practicaban Braque, Mondrian o Newman, exigía una buena dosis de invención. Dicho esto, personalmente considero que Fry ha señalado una diferencia fundamental entre los dos artistas. La solución del «dilema de la significación posclásica», que para Fry es una victoria del segundo cubismo analítico, «reside en una com-

binación de los dos procedimientos: ni el enfoque puramente reduccionista, ni el enfoque puramente inventivo podía llevar por sí solo a esta solución cubista.

42. Ver Roskill, *The Interpretation of Cubism*, op. cit., pp. 70-71.

Es muy posible que Braque asistiera a un concierto de Kubelík (cuyo nombre escribe erróneamente) que tuvo lugar el año antes en la galería de Georges Petit, en el marco de una retrospectiva de Ingres (ver la cronología, 23 de abril de 1911). Como Kubelík utilizó en esta ocasión el violín que había pertenecido efectivamente a Ingres, cabe pensar que Braque quiso asociar su imagen del instrumento de música, tal vez el motivo más frecuente en su iconografía cubista, a la idea del violín de Ingres. Parece ser que Picasso se sirvió de la primera sílaba de «Kubelík» y de la sílaba «Kub», ambas pronunciadas a la española, en la inscripción KOU de su *Cabeza de hombre bigotudo*, de la primavera de 1912 (p. 216), y de su *Hombre con guitarra*, acabado en 1913 (p. 61).

43. El motivo del piano tal vez no es ajeno al registro iconográfico del encargo con destino a la biblioteca de Field (ver anexo p. 57). El seccionamiento del nombre de Cortot es un alarde de ingenio, pues «cort» es la raíz de un conjunto de palabras españolas entre las cuales está el adjetivo «corto», cuya pronunciación coincide en cierto modo con la del nombre del pianista. El *Bodegón con piano* empezado en 1911, probablemente en Céret, no fue terminado hasta 1912, fecha en la que Picasso introdujo diversas modificaciones, entre ellas la incorporación de las letras CORT con plantilla de estarcir.

44. De hecho, Golding se limita a escribir (de acuerdo con una declaración verbal de Braque a Douglas Cooper) que Braque «había visto este papel [falsa madera] días antes en un escaparate y había esperado a que Picasso marchara para comprarlo» (*Cubism*, op. cit., p. 103). Aún así, la intención está clara.

45. Como Braque realizaba con más rapidez sus «papiers collés», cabe pensar que pudo terminar dos o tres antes de la vuelta de Picasso a Sorgues. En mi opinión, uno de ellos fue la *Cabeza de mujer* (p. 239) (ver nota 48 *infra*).

46. Patricia Leighton, «Picasso's Collages and the Threat of War, 1912-1913», *The Art Bulletin* 67, n.º 4, diciembre 1985, p. 664.

47. Salmon, *La Jeune Sculpture française*, op. cit., p. 15.

48. Como quiera que es imposible fechar con más exactitud los dibujos de 1912 en los que Picasso incorpora el motivo de los labios carnosos, como los de las pp. 240-241, y dado que se podrían situar en cualquier momento entre el fin del verano y el otoño, no hay que excluir la posibilidad de que este motivo apareciera primero en la obra de Picasso y luego en la de Braque (en su *Cabeza de mujer*, p. 239, sin duda ejecutada a principios de septiembre de 1912). Sin embargo, en cuanto que esta fórmula responde plenamente al espíritu de las esquematizaciones aplicadas por Braque a los rasgos del rostro, creo más bien que los dibujos de Picasso en los que aparece este motivo fueron hechos inmediatamente después, no antes, del *papier collé* de su amigo.

49. Carta escrita desde Aviñón por Picasso a Kahnweiler, en París, el 21 de julio de 1914. De hecho, Picasso escribe: «Veo con frecuencia a Braque y Derain.» Acerca de las relaciones de Picasso con Derain, Salmon declara: «Siempre me ha desconcertado el escaso impacto de las conversaciones entre Derain y Picasso, que se apreciaban. Estas dos fuerzas, no abiertamente opuestas pero sí contrarias, no tenían nada que comunicarse.» (*Souvenir sans fin*, op. cit., pp. 72-73.)

Acerca del papel de Derain en el período de transición inmediatamente anterior al cubismo, y más exactamente en el año 1907, ver William Rubin, «Cézannisme and the Beginnings of Cubism», en *Cézanne: The Late Work*, bajo la dirección de W. Rubin, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1977. [Este texto no figura en la versión francesa del catálogo publicado por la Réunion des Musées Nationaux en 1978.]

50. John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, 1965, Pantheon, Nueva York, 1980, pp. 35-38. (Traducción francesa: *La réussite et l'échec de Picasso*, Denoël, París, 1968.)

51. Esta idea, tan difundida como falsa, fue «demostrada» por la lógica inexorable del razonamiento de Clement Greenberg en su célebre artículo «The Pasted Paper Revolution» de 1958 (reproducido bajo el título de «Collage» en *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961). Según este autor, los bajorrelieves contruidos salieron «por extrusión» de los *papiers collés* (p. 79).

52. Braque explicó a Paulhan: «Yo hacía escultura de papel [...] Esto le [Picasso] hacía pensar en aeroplanos. Después metí la escultura en la tela. Fueron mis primeros *papiers collés*». (Jean Paulhan, *Braque, le patron*, Trois Collines, Ginebra y París, 1946, p. 37; reed. Gallimard, 1952.)

Los escritos de dos autores, basados en conversaciones mantenidas con el artista, han confirmado indirectamente que, en opinión de Braque, la escultura de papel fue la que condujo al *papier collé*. En 1932 Zervos observó: «Después de estas investigaciones [sobre la escultura de papel], Braque realiza en 1912, en Sorgues, el *papier collé*» (Christian Zervos, «Georges Braque et le développement du cubisme», *Cahiers d'art* 7, n.º 1-2, 1932, p. 14.) Y en 1949 Henry Hope decía: «Estas esculturas de papel parecen haber sugerido eventuales adaptaciones en la pintura, lo que ha conducido a la realización del primer *papier collé*». (Henry Hope, *Georges Braque*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1949, p. 62.)

53. Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Phaidon, Londres, 1970, p. 58.

54. Rubin, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, op. cit., p. 74.

55. Edward F. Fry, «Picasso, Cubism and Reflexivity», *Art Journal* 47, n.º 4, invierno 1988, pp. 296-310.

56. Yve-Alain Bois, «Kahnweiler's Lesson» *Representations*, n.º 18, primavera 1987, pp. 33-68.

57. Salmon, *Souvenirs sans fin*, op. cit., p. 82: «Cuando, antes del *papier collé*, Picasso martilleó la chapa para confeccionar esta *Guitarra* célebre [...]» Aquí Salmon llega incluso a situar la versión metálica de la *Guitarra* antes de los *papiers collés* de Picasso, pero yo creo (con Fry) que la versión metálica es posterior a los primeros *papiers collés* picassianos y la fecharía en el invierno de 1912-1913 como más pronto. Este error de Salmon se debe sin duda a que Picasso le dijo, como me dijo a mí, que la *Guitarra* era anterior a los *papiers collés* (que, en cualquier caso, le deben mucho). Sea como fuere, Picasso se refería a la primera versión de la *Guitarra*, en cartón.

58. Carta escrita desde París por Picasso a Braque, en Sorgues, el 9 de octubre de 1912 (archivos Laurens).

A causa de ciertos errores de Zervos, durante treinta años se han fechado —equivocadamente— en la primavera de 1912 los *papiers collés* realizados por Picasso en la primavera de 1913, lo que los situaba antes de las primeras experiencias de Braque con esta técnica. El error fue rectificado en 1971 por Rosenblum («Picasso and the Coronation of Alexander III: A Note on the Dating of Some *Papiers Collés*», *The Burlington Magazine* 113, octubre 1971, pp. 604-606) y en 1979 por Daix (*Le Cubisme de Picasso*, op. cit.).

59. Isabelle Monod-Fontaine, «Braque, la lenteur de la peinture», en el catálogo *Braque, les papiers collés*, op. cit., donde el pasaje es reproducido en facsímil, p. 40.

60. Tengo serias dudas de que Picasso se refiera a esta obra en su carta del 9 de octubre, pues si es verdad que fue ejecutada en París durante el otoño, se basa en una idea ya elaborada en dibujos de Sorgues. Como Picasso dice el 9 de octubre que está «imaginando una guitarra», lo que supone una nueva concepción del instrumento, sus palabras son más adecuadas para la innovadora guitarra de cartón.

61. Carta sin fecha escrita desde Sorgues por Braque a Kahnweiler, en París, el 24 de agosto 1912 o más tarde (archivos Leiris). Reproducida en facsímil por Isabelle Monod-Fontaine, en *Braque, les papiers collés*, op. cit., p. 39.

62. «Courrier des ateliers. Picasso», *Paris-Journal*, 21 de septiembre de 1911.

63. Zervos, «Georges Braque et le développement du cubisme», loc. cit., p. 23.

Si Braque empezó efectivamente sus esculturas de papel a principios de 1911 y, como afirma Cooper (*The Cubist Epoch*, op. cit., p. 58), estas esculturas estaban pintadas, podemos resolver el enigma planteado por una frase contenida en una carta de Braque a Kahnweiler. La carta, que no está fechada (Kahnweiler anotó en ella «1911») y tiene el membrete del Grand Café de Céret, se puede situar más exactamente en agosto o septiembre a causa de su contenido. En ella Braque declara que le falta la colaboración de Boischaud [ayudante de Kahnweiler] «para hacer papeles pintados». Como quiera que Braque nunca creó motivos para papeles pintados, no puede tratarse de éstos. Tampoco puede ser una alusión a los *papiers collés*, ya que Braque y Picasso no empezaron a hacerlos hasta septiembre y octubre de 1912 respectivamente. En cambio, parece perfectamente posible que Braque fuera ayudado por Boischaud a la hora de montar sus esculturas de papel (después, Boischaud concluyó la ejecución de algunos *papiers collés* que estaban únicamente sujetos con alfileres).

64. *Jean Paulhan à travers ses peintres*, catálogo de una exposición de documentos inéditos, manuscritos y obras, Grand Palais, París, 1974, p. 130, nota 199. Jean Paulhan reproduce la misma declaración del artista, pero sin el término *échafaudages* (andamios), en la p. 37 de su *Braque, le patron*.

65. El lema «Notre avenir est dans l'air», que figura en tres cuadros de Picasso (Daix 463, 464 [p. 223] y 465) era el título de un folleto que presentaba los bombardeos aéreos como un medio para resolver las dificultades militares de Francia.

66. Wilbur Wright murió el 30 de mayo de 1912.

67. Daniel-Henry Kahnweiler, «Werkstätten», *Die Freude. Blätter einer neuen Gesinnung*, Burg Lauenstein, vol. 1, 1920, pp. 153-154.

68. Edward Fry, que aún no ha dado a conocer en una publicación su punto de vista sobre el tema, me demostró hace algunos meses que el célebre viaje de Tatlin a París tuvo lugar en 1914, y no en 1913 como se creía hasta ahora. Por su parte, Magdalena Dabrowski ha llegado a la misma conclusión en «The Russian Contribution to Modernism: "Construction" as Realization of Innovative Aesthetic Concepts of the Russian Avant-Gard», tesis doctoral, Institute of Fine Arts, Universidad de Nueva York, 1989, pp. 47-50.

69. No veo ninguna razón para pensar que alguna de las construcciones de Braque ha sido ejecutada con técnica mixta o materiales diversos. Las tres primeras construcciones de Picasso, tres guitarras realizadas en el otoño de 1912 (ver la foto de taller, p. 30), eran íntegramente de cartón (salvo, claro está, las cuerdas). En 1913, con el guitarrista realizado por ensamblaje en su estudio (p. 274), fue cuando empezó a utilizar el «collage» de materiales diversos en sus construcciones. Pero, incluso después, Picasso realizó a menudo construcciones que respetaban la clásica unidad de materiales (por ejemplo, *Mandolina y clarinete*, p. 286).

La pasamanería del *Bodegón* (p. 308) remite a la orla que adornaba un velador existente en el estudio de Picasso (aparece en las fotos de la p. 31).

70. Cooper, *The Cubist Epoch*, op. cit., p. 58. Acerca del sentido de la expresión «papeles pintados» utilizada por Braque, ver nota 63 *supra*.

71. Acerca de la relación entre la *Guitarra* de Picasso y la máscara grebo que poseía, ver William Rubin, «Le Primitivisme moderne:

une introduction», pp. 18-20, y «Picasso», pp. 304-307, en *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, Flammarion, París, 1987; Bois, «Kahnweiler's Lesson», loc. cit.; y Fry, «Picasso, Cubism, and Reflexivity», loc. cit.

El documentado e instructivo artículo de Yve-Alain Bois demuestra que Kahnweiler (con ayuda de algunas aclaraciones aportadas por Bois) concedía gran importancia a la máscara grebo en relación no sólo con la *Guitarra* de Picasso sino también con todo el cubismo sintético. Bois cita (p. 40) estas consideraciones de Kahnweiler a propósito de dichas máscaras: «Estos pintores [sin duda Picasso y Braque] se apartaron de la imitación al descubrir el verdadero carácter de la pintura y de la escultura, que son escrituras. Los productos de estas artes son signos, emblemas, y en modo alguno un espejo, más o menos deformante, del mundo exterior. Esta evidencia, reconocida, libera instantáneamente a las artes plásticas de todas las servidumbres de los estilos ilusionistas. Las máscaras [grebo] demostraban este carácter de signos en toda su pureza». El autor recoge también una declaración de Kahnweiler, según la cual «el descubrimiento del arte [grebo] coincidió con el fin del cubismo analítico».

Bois resume así el punto de vista de Kahnweiler: «Del arte grebo, Picasso ha recogido a un mismo tiempo el principio de la arbitrariedad semiológica y, por consiguiente, la naturaleza inconsistente del signo» (p. 40). Aquí, Bois adopta una posición delicada, pues Kahnweiler no habla en parte alguna (al menos, así me parece) de la arbitrariedad del «signo», término que emplea generalmente para referirse a cuadros en los que los signos distan mucho de ser arbitrarios. Además, Kahnweiler no dice que el descubrimiento del arte grebo dio lugar al nacimiento del cubismo sintético, sino que coincidió con él. Y ciertamente hace bien con no decirlo, pues los primeros *papiers collés* de Braque eran imágenes hechas íntegramente con signos y, por lo que se sabe, no debían nada al arte grebo ni a ningún otro arte tribal. Así, pues, el análisis de Bois se tiene que completar con el propuesto por Fry en su notable «Picasso, Cubism, and Reflexivity», p. 300: «El plano de la actitud mental es el único en el que [la *Guitarra* de Picasso] aporta algunas indicaciones sobre una reconversión conceptual del ilusionismo pictórico. Para Picasso, el equivalente pictórico de la máscara grebo fue el primer *papier collé* de Braque, de septiembre de 1912. [...] Premeditada o no, la separación del color y el contorno [operada por Braque] fue el equivalente pictórico de la disociación de la masa y el volumen en una máscara grebo [y en la *Guitarra*].»

Para hacer justicia a Braque hay que recordar que la *Guitarra* de Picasso siguió, sin demora alguna, a su visión del primer *papier collé* de Braque, que fue un shock si hemos de creer a su amigo (ver nota 85 *infra* y la cita de Braque). Como quiera que este *papier collé* fue el primer cuadro de signos no ilusionista, en el que el espacio no está representado (excepción hecha de un vago modelado en bajorrelieve), sino sólo implícito (en la medida en la que el papel con el motivo de la falsa madera designa una pared del fondo), no se puede atribuir íntegramente el nacimiento del cubismo sintético al arte grebo, a la *Guitarra*, o a los dos a la vez, como Bois estima que Kahnweiler sugiere. Más bien parece que Picasso, después de vislumbrar en la máscara grebo algo que se le había escapado a Braque, supo organizar mejor que éste el lenguaje signico del *papier collé*, cuyas bases Braque había sentado al articular un espacio provisto de perspectiva sirviéndose exclusivamente de signos. Aquí es donde yo veo que entra en juego el papel de periódico como «semitono», cuando Picasso, que confecciona su *Guitarra* en relieve bajo el impulso del arte grebo, busca luego un signo que le permita conjugar estas ideas escultóricas con las exigencias de la pintura. De ahí que en Picasso veamos un espacio relativamente más estructurado que el de los *papiers collés* realizados por Braque a fines de 1912.

72. Siempre se ha dicho que el *Bodegón con trenzado de silla* fue el primer collage, y a efectos prácticos es cierto. No obstante, hay que señalar dos posibles precedentes de menor importancia.

Picasso aplicó un sello italiano real a una pequeña pintura de principios de 1911 titulada *La carta* (Daix 451), sometiendo así a una paráfrasis cubista un sobre que en su día había contenido una carta dirigida a él. El sello, en el que se distingue un mata-sellos con las cuatro primeras letras de FIRENZE, fue sin duda recortado del sobre en el que Soffici había enviado la segunda parte de su artículo «Picasso e Braque», publicada en *La Voce* del 7 de diciembre de 1911 (ver nota de Joan Rosselet en *Le Cubisme de Picasso, op. cit.*, p. 275). *La carta* sería, pues, probablemente anterior al mes de mayo de 1912, fecha en la que habitualmente se sitúa el *Bodegón con trenzado de silla*.

El otro precedente posible, más interesante y aún más temprano, es un dibujo de *Bañistas* ejecutado en 1908 y reproducido aquí mismo (ver catálogo *Sammlung Justin Thannhauser*, Kunstmuseum Bern, Berna, 1978, p. 72). Picasso pegó en la superficie un fragmento que tal vez recortó de un anuncio de los Grands Magasins du Louvre (o de una entrada para el Museo del Louvre), y dibujó en él una figura en una barca. Este dibujo aparece tan aislado dentro de la obra del artista que nos preguntamos si Picasso no pegó el fragmento para cubrir un agujero del papel y así poder ejecutar su estudio (era la época en la que Picasso dibujaba sobre cualquier soporte). Desde un punto de vista estrictamente técnico, éste sería el primer *papier collé*, tal vez de una manera involuntaria. No obstante, el modo como Picasso ha recortado AU LOUVRE y, tras convertirlo en un *papier collé*, lo ha aplicado a una de sus obras tiene una impronta tan genuinamente picassiana que me parece improbable la hipótesis basada en un mero concurso de circunstancias.



PICASSO, *Bañistas*, 1908. Tinta, gouache y *papier collé*, 26×41 cm. Zervos II*, 66. Colección Justin Thannhauser, Berna. Ver nota 72.

73. Esta moldura, conocida con el calificativo de «adornada», aparece a menudo en los *papiers collés* de Picasso (por ejemplo, Daix 673-675, 680, 681). Evidentemente aquí tiene por objeto representar el marco del cuadro.

74. A propósito de lo «real» en su cubismo analítico, Picasso me dijo un día: «No es una realidad que se pueda coger con la mano. Recuerda más bien un perfume... delante, detrás, al lado. El olor está en todas partes, pero no se sabe muy bien de dónde viene». (Ver Rubin, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, pp. 72 y 206.)

75. En la sección de «Cartas al director» de *Artforum* (vol. 9, n.º 9, mayo 1971, p. 10). Cooper sostiene que los objetos del *Bodegón con trenzado de silla* están dispuestos sobre una silla de rejilla.

76. Rosalind Krauss, «The Cubist Epoch», *Artforum* 9, n.º 6, febrero 1971, pp. 32-38. La autora dice concretamente: «Este óvalo

se puede interpretar como la superficie, fielmente plasmada, de una mesa que, vista desde arriba, hace que los objetos depositados en ella parezcan planos» (p. 33).

La fidelidad podría ser aún mayor de lo que imaginaba Rosalind Krauss, y diametralmente opuesta a la que suponía Cooper, pues es muy posible que Picasso tuviera un hule de mesa cuyo motivo imitaba una rejilla y que recortara un trozo para este cuadro. A principios de siglo, en los hogares franceses ya era de uso corriente el hule, que entonces se importaba de América. Aunque personalmente creo que, en estas cuestiones, Picasso habría preferido dejarnos en la duda, si esta hipótesis fuera cierta, la fidelidad de la imagen sería aún más tangible de lo que pretendía Cooper.

77. Max Ernst, «Au-delà de la peinture», *Cahiers d'art*, 1936: «Si las plumas hacen el plumaje, la cola no hace el collage».

78. Chastel, «Braque et Picasso: 1912», *loc. cit.*, p. 83.

79. Ver Leo Steinberg, «The Philosophical Brothel», *Art News* 71, n.º 5, septiembre 1972, pp. 22-29, y n.º 6 octubre 1972, pp. 38-47; publicado nuevamente, con algunos retoques, en *October*, n.º 44, primavera 1988, pp. 7-74, y publicado en francés en el catálogo *Les Demoiselles d'Avignon*, bajo la dirección de Hélène Seckel, Réunion des Musées Nationaux, París, 1988, pp. 329-366. (Traducciones española y catalana: Ed. Polígrafa, Barcelona, 1988.)

80. En su paso de la falsa madera en *trompe-l'oeil* al papel pintado con el motivo de la falsa madera se ha visto el abandono de una técnica artesanal en beneficio de otra, basada en la apropiación de objetos manufacturados.

81. Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, op. cit., p. 24.

82. Efectivamente, la ejecución de *Violín, vasos, pipa y ancla* (p. 215) coincidió en parte con la de *Recuerdo de El Havre* (p. 213). Daix sitúa estas dos obras en la primavera de 1912, de acuerdo con el orden que acabo de dar. Yo soy más bien partidario de invertir este orden, entre otras razones porque los toques de Ripolin son más fuertes y audaces en *Violín, vaso, pipa y ancla* que en *Recuerdo de El Havre*.

83. *El clarinete (Valse)* (p. 225) es fechado generalmente en el otoño de 1912, pero con toda seguridad que Braque ya trabajó en él durante los meses de agosto y septiembre, época en la que le añadió la arena. Además es casi seguro que el cuadro fue empezado a fines de la primavera, después de que el artista viera *Recuerdo de El Havre*. Una gran parte de la tipografía ha desaparecido de él (como se puede comprobar comparándolo con una foto de 1912 que se conserva en los archivos Leiris), pues Braque lo ejecutó al carbón y no empleó fijador alguno (ver Angelica Zander Rudenstine, *Peggy Cuggenheim Collection, Venice*, Abrams, Nueva York, p. 127). También es posible que los colores se hayan debilitado, pero lo cierto es que este cuadro tuvo siempre un colorido más apagado que *Recuerdo de El Havre*.

84. Braque insistía en que sólo gracias al *papier collé* el color se había liberado totalmente del modelado. «El gran acierto fue el *papier collé*. Nos quedaba por resolver una cuestión primordial: la introducción del color. Era necesario que éste actuara por su cuenta con toda libertad, separado de toda forma.» (Jacques Lascagne, «Entretien avec Braque», 1961, recogido en *Les Cubistes*, Delmas, Burdeos, 1973, pp. 16-18.) «La puesta a punto del color llegó con los *papiers collés*.» (Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous, loc. cit., p. 17.)

Si es cierto que la total disociación del color y la forma empezó en el *papier collé* (el collage de Picasso *Bodegón con trenzado de silla* no aportó nada al color cubista), la introducción de colores vivos en el cubismo durante el año de transición 1912 tuvo lugar primeramente en las obras de Picasso: *Recuerdo de El Havre*; *Violín, vasos, pipa y ancla*; y *La concha de peregrino* («*Notre avenir est dans l'air*»). Los cuadros siguientes, los realizados en el verano de 1912 como el *Paisaje con carteles* (p. 229) o, más concretamente, las dos telas ovales tituladas *Guitarra* (p. 242 y 243),

empezadas en Sorgues y terminadas en París, presentan un colorido vivo que no tiene equivalente en los *papiers collés* de Braque. Es imposible saber si Picasso pintó estas dos telas antes de ver *Frutero y vaso* de Braque, donde se observa la misma superficie plana, propia del cubismo sintético, que en la versión reproducida en la página 242. Las dos aparecen, inacabadas, en la fotografía (p. 381), sin duda tomada inmediatamente antes de la marcha definitiva a París a fines de septiembre, que nos muestra todo el trabajo realizado en el verano por Picasso. Estas dos obras son claramente las últimas que empezó en Sorgues. Probablemente, a fines de agosto, tras su viaje a Marsella con Braque, Picasso abordó la versión de la página 243, donde la boca «en relieve» hace pensar en una influencia de los ojos cilíndricos que caracterizaban la máscara grebo del artista.

Pierre Daix fue el primero en comprender la importancia de las dos pinturas en recuerdo del viaje a El Havre, en cuanto que marcan un giro en el cubismo analítico y el tratamiento del color. En la descripción que Severini hace del primer contacto de Braque con estas obras (ver la cronología, principios de mayo de 1912) descubrimos cierta tristeza ante el camino emprendido por Picasso. La expresión entre burlona y grave de Braque a la vista de *Recuerdo de El Havre* se debió forzosamente a la aparición de la falsa madera en el arte de Picasso o a la introducción del color. Como quiera que el propio Braque había enseñado a Picasso cómo se hace la falsa madera, difícilmente se podía sorprender al verle emplear esta técnica. Su reacción se debía por lo tanto al color.

85. Verdet, *Entretiens...*, op. cit., p. 23.

86. Según Kahnweiler, el clavo en *trompe-l'œil* de Braque fue el primero de esos «detalles reales» que iban a conducir al collage y al *papier collé*. Por lo demás, estas dos técnicas constituyen únicamente «un nuevo avance en la incorporación de "detalles reales" [...]. Al introducir en el dibujo y la pintura trozos de papel de periódico y de papeles pintados, impresos de toda índole, grabados, fragmentos de hule, etc., el artista pretendía renunciar definitivamente a los artificios del pincel, ya que la superficie pintada a mano era sustituida por estos elementos acabados. La medida era asimismo un acto de realismo» (Kahnweiler, *Juan Gris*, op. cit., p. 124).

87. Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous», loc. cit., p. 14.

88. Carta sin fecha (en la que Kahnweiler anotó «1909») escrita por Braque desde La Roche-Guyon a Kahnweiler, en París (archivos Leiris). Braque habla en ella de una «carta de un crítico italiano» (casi con seguridad, Ardengo Soffici) que evidentemente le ha pedido un comentario personal para publicarlo. Braque escribe: «En cuanto a mis ideas artísticas, a las que éste hace alusión, espero que estén suficientemente expresadas en mis telas» (ver la cronología, verano de 1912).

89. Entrevista con Picasso aparecida en *París-Journal*, 1 de enero de 1912.

90. Según Kahnweiler, Picasso y Braque se hicieron amigos íntimos en el curso del otoño de 1908, época en la que con toda seguridad empezaron a verse con asiduidad. Aún queda por saber si su diálogo fue tan intenso en 1908-1909 como en 1910.

91. Apollinaire y Salmon tratan a Braque unas veces favorable y otras desfavorablemente, de acuerdo con las circunstancias y según que los escritos estén o no pensados para su publicación. Con todo, creo haber dado aquí un resumen hartó veraz de sus posiciones.

92. Estas excepciones fueron las exposiciones de Picasso organizadas en la galería de Wilhelm Uhde, Rue Notre-Dame-des-Champs, en mayo de 1910 y en la galería de Vollard, Rue Lafitte, en diciembre de 1910-enero de 1911 (ver la cronología).

93. No se tiene ninguna lista exacta de las obras expuestas en la galería de Kahnweiler en tiempos del cubismo. En algunas ocasiones, ni Picasso ni Braque estuvieron representados. Según

Maurice Jardot, que trabajó durante mucho tiempo con Kahnweiler en la galería de Louise Leiris después de la segunda guerra mundial, el local de la Rue Vignon era tan pequeño que en él sólo se podían exponer a la vez cinco o seis pinturas. Jardot cree también que un buen número de las obras más importantes nunca fueron mostradas al público, ya que Kahnweiler reservaba las primicias a sus clientes más selectos.

94. Étienne-Alain Hubert, «Georges Braque selon Guillaume Apollinaire», en *L'Esprit nouveau dans tous ses états. Hommage à Michel Décaudin*, bajo la dirección de Pierre Brunel, Librairie Minard, París, 1986, pp. 265-274.

95. Guillaume Apollinaire, «Le Cubisme», *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 de octubre de 1912, pp. 474-477.

96. Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*, Eugène Figuière, París, 1913, p. 42.

97. *Ibid.*, p. 42.

98. Guillaume Apollinaire, carta del 8 de diciembre de 1911 a Ardengo Soffici. Publicada en francés por Soffici en *Rete mediterranea*, Florencia, septiembre de 1920, p. 229. Recogida en las *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, presentadas por Michel Décaudin. André Balland y Jacques Lecat, tomo IV, París, 1966, p. 757.

99. Carta del 9 de enero de 1912 dirigida desde París por Apollinaire a Soffici, en Poggio a Caiano. Publicada en *Rete mediterranea*, p. 230, y reproducida en las *Œuvres complètes*, p. 758 (ver nota anterior). La complaciente carta que Soffici escribió a Apollinaire el 12 de diciembre de 1911 (ver la cronología) revela una inesperada fluctuación en sus opiniones sobre Braque. Después de haber declarado que los cinco nombres seleccionados por Apollinaire en su carta del 8 de diciembre (Derain, Dufy, Marie Laurencin, Matisse y Picasso) son «exactamente los mismos que yo habría escrito», Soffici admite que, «sobre todo después de lo que usted me dice» (a saber: que Braque debe más que los otros cubistas a Picasso), ha sobreestimado a Braque y ha hablado de él mejor de lo que pensaba. Y continúa: «Usted ve que no se podría estar más de acuerdo. Y ahora, mi querido Apollinaire, quiero proponerle un trato».

No obstante, se puede pensar que Soffici no modificó realmente su opinión sobre Braque, pues, en la nueva edición de «Picasso e Braque», no introdujo cambio alguno ni suprimió nada de los pasajes referentes a este artista, aunque eliminó un párrafo importante.

100. Salmon, *La Jeune Sculpture française*, op. cit., pp. 12-13.

101. La Palette [pseudónimo de André Salmon], «Georges Braque», *Paris-Journal*, 13 de octubre de 1911.

102. André Salmon, *La Jeune Peinture française*, Société des Trente, Albert Messein, París, 1912, p. 56.

103. Salmon, *La Jeune Sculpture française*, op. cit., p. 13.

104. Ardengo Soffici, «Picasso e Braque», *La Voce* 3, n.º 34, 24 de agosto de 1911, pp. 635-637.

105. Aparte de raras menciones en bibliografías del cubismo, sólo conozco dos breves citas de este artículo, la primera a cargo de Marianne Martin en su *Futurist Art and Theory, 1909-1915*, Clarendon Press, Oxford, 1968, pp. 104-105, y la segunda a cargo de Jean Laude en el libro de Nicole Worms de Romilly y Jean Laude, *Braque. Le cubisme*, Maeght, París, 1982, p. 53.

106. Ver Hélène Seckel, «Anthologie. Parole de peintre. Témoins» en el catálogo *Les Demoiselles d'Avignon*, op. cit., p. 683, nota 1.

107. Como lo indican claramente las visitas a sus estudios, además de la carta que Picasso le escribió el 22 de noviembre de 1911. El artista se disculpa de no haber escrito antes sobre el tema de las fotos de la obra de Soffici que éste le ha enviado, diciendo que esperaba hasta habérselas mostrado a Braque. En la única

observación crítica que yo conozco, Picasso aconseja a Soffici que procure no hacer sus pinturas demasiado «decorativas» (*5 xilografie e 4 puntesecche di Ardengo Soffici con le lettere di Picasso*, edición presentada por Luigi Cavallo. Giorgio Upiglio y edizione d'arte grafica Uno, Milán, 1966, pp. 55-56).

108. Ver *Les Demoiselles d'Avignon*, *op. cit.*, pp. 682-683.

109. En el último párrafo de su artículo, párrafo que suprimí en la reedición, Soffici cita algunos de los pintores en los que piensa: Metzinger, Le Fauconnier, Léger y Delaunay. Para explicar la presencia de Léger en la lista hay que decir que en la primavera de 1911 este artista empezaba a afirmar su personalidad, y es posible que Soffici sólo hubiera visto las obras suyas expuestas en los Independientes en 1911. Muy probablemente, lo dicho es válido también para Delaunay. Soffici pudo suprimir el último párrafo justamente por haber cambiado de parecer en el ínterin.

110. En su texto, Soffici no recuerda si los cuadros de L'Estaque de los que habla son de 1907 o de 1908. Pero la descripción que hace de ellos permite reconocer obras concretas y deducir con toda certeza que se trata de los cuadros pintados por Braque en el verano de 1908.

111. Obsérvese que la opinión de Kahnweiler sobre el libro de Apollinaire, resumida por el poeta en una carta al marchante escrita en 1913 (ver la cronología, fines de abril de 1913), es francamente negativa, pues lo considera «sin interés».

Aquí he dejado a un lado las reflexiones de Gertrude Stein sobre el cubismo. Pero, a pesar de que visitó el estudio de Picasso con menos frecuencia que los otros (probablemente con excepción de Soffici), se la debe considerar en cierto modo como testigo ocular.

Gertrude Stein estaba convencida de que el cubismo era un arte totalmente español, lo que la dispensaba de interesarse por Braque. Además, aparte de su escasa comprensión de los aspectos propiamente pictóricos del cubismo, queda descalificada por su fuerte prevención contra Braque, cuyo estudio parece ser que nunca visitó y al que hace objeto de diversos comentarios insultantes («Brack, Brack es ese que ponía los ganchos y levantaba las cosas»), que se pueden encontrar en un texto de 1913, por lo demás, casi ininteligible («Braque», publicado en *Geography and Plays, Four Seas*, Boston, 1922). Francamente, aparte de esto, ella no tiene nada que decir acerca de las relaciones artísticas entre los dos artistas.

Después, Braque le devolvió la moneda colaborando en el panfleto «Against Gertrude Stein» [Contra Gertrude Stein], aparecido en *Transition* el año 1935 (ver nota 17 *supra*). Aquí Braque dice: «Mlle Stein no entendía nada de lo que ocurría en torno a ella [...] es evidente que nunca habló muy bien francés, y siempre tuvo la barrera de la lengua. Pero se equivocó completamente en el cubismo, donde sólo considera personalidades. [...] Mlle Stein lo veía todo desde el exterior, y nunca la verdadera batalla que estábamos librando. Para alguien que se erige en autoridad de su época, se puede decir que ella nunca superó el nivel del turista».

112. Daniel-Henry [D.-H. Kahnweiler], «Der Kubismus», *Die weissen Blätter*, Zurich y Leipzig, vol. 3, n.º 9, septiembre 1916; cito pasajes de las páginas 211 y 215. El comentario de un intercambio de ideas epistolar («brieflicher Gedankenaustausch») figura también en *Der Weg zum Kubismus*.

113. Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, *op. cit.*; en este párrafo cito pasajes extraídos de la página 16.

114. Wilhelm Uhde, *Picasso et la tradition française*, Éditions des Quatre Chemins, París, 1928, p. 39.

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*, pp. 28, 35 y 38.

117. Por ejemplo: Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1936, pp. 29-31; John Golding, *Cubism*, *op. cit.*, p. 19 y *passim*; Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, *op. cit.*, pp. 9-98; John

Richardson, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 12 y *passim*; John Russell, *Georges Braque*, Phaidon, Londres y Nueva York, 1959, pp. 17-20 y *passim*; Edward F. Fry, *Cubism*, Oxford University Press, Nueva York, 1966, pp. 17-30 (traducción francesa: *Le Cubisme*, La Connaissance, Bruselas, 1968); Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, *op. cit.*, p. 27 y *passim*; Pierre Daix y Joan Rossetlet, *Le Cubisme de Picasso*, *op. cit.*, p. 63 ss.

118. Guillaume Apollinaire, «Pablo Picasso», *Monjoie!*, 14 de marzo de 1913.

119. Después de haber escrito el prefacio del catálogo de la exposición Braque celebrada en 1908, Apollinaire ya no habla del cubismo del artista hasta la redacción de su libro *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*, donde, por lo demás, se limita a abordar tópicos.

120. Salmon, *La Jeune Peinture française*, *op. cit.*, capítulo «Histoire anecdotique du cubisme».

121. Ver la cronología, 30 de noviembre de 1912.

122. Carta escrita desde París por Picasso a Braque, en Sorgues, el 31 de octubre de 1912 (archivos Laurens).

123. Carta escrita desde Céret por Picasso a Kahnweiler, en París, el 11 de abril de 1913 (archivos Leiris).

124. John Richardson, «Metamorphosis and Mystery», en *Georges Braque, 1882-1963: An American Tribute*, Public Education Association, Nueva York, 1964, n.p.

125. Carta escrita desde Céret por Picasso a Kahnweiler, en París, el 17 de agosto de 1911 (archivos Leiris).

126. Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous», *loc. cit.*, p. 14.

127. Verdet, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 21.

128. Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous», *loc. cit.*, p. 14.

129. Por regla general, aquí se ha visto siempre una ofensa machista típica del pintor. Pero, como la mayoría de los comentarios de Picasso, éste tiene connotaciones más serias, pues sugiere una especie de interdependencia con Braque, una relación de complementariedad más profunda que el «maridaje espiritual» evocado por Uhde. Sería una simplificación abusiva de esta relación pensar que Braque encarna el principio femenino (ver la alusión de Kahnweiler a un arte más femenino, citada en p. 39) por su amor a la tierra y la materia, así como por su gran constancia y relativa pasividad, frente a un Picasso simbolizador del elemento activo. No obstante, es posible que aquí exista, en un plano inconsciente, un dualismo tácito de naturaleza esencialmente sexual. Ver a este respecto Mary Matthews Gedo, *Picasso: Art as Autobiography*, University of Chicago Press, Chicago, 1980, pp. 84-85.

130. Françoise Gilot y Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, *op. cit.*, p. 68.

131. Leo Steinberg ha llegado incluso a afirmar que Picasso no tuvo «ni ayuda ni compañía» en su búsqueda de la «visión absoluta», concepto en el que el autor incluyó también el cubismo («The Polemical Part», *Art in America* 67, n.º 2, marzo-abril 1979, p. 117).

132. Gracias a la amabilidad de Claude y Denise Laurens hemos podido ver los pasajes inéditos de las cartas de Picasso a Braque, conservadas en sus archivos, que consideraban de interés para nuestro trabajo. Como ya he dicho, Pierre Georget y los herederos de Picasso nos permitieron examinar las cartas de Braque a Picasso (mucho menos numerosas) que aún se conservan.

133. El francés un tanto elemental de Picasso tiene un sabor innegable que hay que apreciar. Pero su estilo telegráfico, su desdén de la puntuación y su singular vocabulario hacen que a menudo sus textos se presten a diversas interpretaciones.

134. Carta escrita desde Céret por Picasso a Braque, en París, el 16 de julio de 1911 (archivos Laurens).

135. Carta escrita desde Céret por Picasso a Braque, en París, el 25 de julio de 1911 (archivos Laurens).
136. Carta escrita desde París por Picasso a Braque, en Céret, el 9 de diciembre de 1911 (archivos Laurens).
137. Carta escrita desde Céret por Picasso a Braque, en París, el 30 de mayo de 1912 (archivos Laurens).
138. Carta escrita desde Sorgues por Picasso a Braque, en París, el 10 de julio de 1912 (archivos Laurens). El cuadro «más grande con un violín» es al parecer *Violín* («Jolie Eva») (p. 228).
139. Carta escrita desde Céret por Picasso a Braque, en París, el 23 de abril de 1913 (archivos Laurens).
140. Del período 1907-1914 hay unas cincuenta y cinco cartas y siete postales. Estas cartas han sido consultadas por varios especialistas después de la muerte de Daniel-Henry Kahnweiler y muchas de ellas están reproducidas parcialmente en publicaciones del Centre Georges Pompidou.
141. Carta escrita desde Céret por Picasso a Kahnweiler, en París, el 17 de junio de 1912 (archivos Leiris).
142. Carta escrita desde Sorgues por Picasso a Kahnweiler, en París, el 29 de junio de 1912 (archivos Leiris).
143. Carta escrita desde Céret por Picasso a Kahnweiler, en París, el 11 de julio de 1912 (archivos Leiris).
144. Carta escrita desde Sorgues por Picasso a Kahnweiler, en París, el 11 de agosto de 1912 (archivos Leiris).
145. Carta escrita desde Céret por Picasso a Braque, en París, el 25 de julio de 1911 (archivos Laurens).
146. Carta sin fecha escrita desde Sorgues por Braque a Kahnweiler, en París, posiblemente el 16 de septiembre de 1912 (archivos Leiris).
147. Carta escrita desde París por Picasso a Braque, en Sorgues, el 9 de octubre de 1912 (archivos Laurens).
148. No obstante, hay al menos una alusión un tanto inquieta a la situación política en la correspondencia de Braque con Kahnweiler. El 20 o el 27 de septiembre de 1911 el artista escribe: «Hoy se habla mucho de la guerra, pero yo no creo que se produzca.» (Archivos Leiris.)
149. Ardengo Soffici, *Cubismo e oltre*, La Voce, Florencia, 1913.
150. Albert Gleizes y Jean Metzinger, *Du cubisme*, Eugène Figuière, París, 1912.
151. Carta sin fecha escrita desde Sorgues por Braque a Kahnweiler, en París, sin duda el 24 de agosto de 1912 (archivos Leiris).
152. Todos los otros retratos representan a marchantes de cuadros (Sagot, Uhde, Vollard y Kahnweiler), salvo el del pintor Pallarés, amigo suyo de la juventud, que data de 1909. Con toda probabilidad, esto no se debe realmente a motivos económicos, sino más bien a que estos marchantes, capaces de descifrar y apreciar el cubismo de Picasso, estaban dispuestos a soportar las numerosas sesiones de pose que la ejecución de los retratos requería.
153. Carta escrita desde Céret por Picasso a Kahnweiler, en París, el 7 de junio de 1912 (archivos Leiris).
154. La imagen del minotauro, heredada de la antigüedad clásica, presenta un hombre con cabeza de toro, como dice la etimología de la palabra. En mi opinión, Picasso fue el único artista que, a veces, puso una cabeza de bisonte al personaje. La mayoría de los minotauros de Picasso tienen cabeza de toro, algunos de bisonte y otros combinan en su fisonomía rasgos de uno y otro animal. Con frecuencia, cuando el tema tiende a lo patético, el minotauro de Picasso recuerda más bien a un bisonte, lo que tal vez traduce una sensibilización del artista con las matanzas a las que las gentes de la generación de Cody sometieron a estos animales relativamente dóciles.
155. La Palette [Salmon], «Georges Braque», *loc. cit.* Ver la cronología, 13 de octubre de 1911.
156. Acerca del papel de *alter ego* de Cézanne representado por Braque a través del hombre con «cronstadt» en *El carnaval en la taberna*, obra concebida para conmemorar simbólicamente el banquete del «Douanier» Rousseau, ver Rubin, «From Narrative to Iconic in Picasso», *loc. cit.*
157. Carta escrita desde Céret por Picasso a Braque, en París, el 25 de julio de 1911 (archivos Laurens).
158. Carta escrita desde Sorgues por Braque a Kahnweiler, en París, el 15 de julio de 1914 (archivos Leiris).
159. Carta escrita desde Sorgues por Braque a Kahnweiler, en Berna, el 8 de octubre de 1919 (archivos Leiris).
160. Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous», *loc. cit.*, p. 14.
161. De acuerdo con las notas inéditas tomadas por Kahnweiler tras una visita al estudio de Braque el 25 de febrero de 1920, citadas en el catálogo *Donation Louise et Michel Leiris, collection Kahnweiler-Leiris*, bajo la dirección de Isabelle Monod-Fontaine, Centre Georges Pompidou, París, 1984, p. 29.
162. Françoise Gilot subraya el espíritu de emulación (sobre todo por parte de Picasso) que animaba a los dos artistas en los encuentros habidos en su presencia. Ni el tono ni el contenido de las cartas de Picasso a Braque o a Kahnweiler lo dejan entrever. Por el contrario, en ellas se aprecia un clima de sinceridad y distensión. No obstante, entre ellos debió de existir una rivalidad amistosa, como ya he dado a entender anteriormente. Prueba de ello es la argucia de Braque para adquirir el papel con el motivo de la falsa madera. Françoise Gilot apunta una razón probable cuando habla de los reparos de todos los pintores que fue a ver en sus estudios con Picasso. «[...] tal vez porque le gustaba repetir: Si hay algo que coger, lo cojo. Ellos pensaban que, si él descubría en su trabajo un elemento válido, se lo apropiaba y lo incorporaba a su obra con tal habilidad que a la postre ellos parecían plagarios.» (Françoise Gilot y Carlton Lake, *Vivre avec Picasso, op. cit.*, p. 288.)
163. Carta escrita desde Sorgues por Picasso a Braque, en París, el 26 de julio de 1912 (archivos Laurens).
164. Carta escrita desde El Havre por Braque a Marcelle Braque, en París, el 27 de abril de 1912 (archivos Laurens): «Aquella mañana desperté a Picasso con el fonógrafo. Fue gracioso».
165. Ver John Berger, *The Success and Failure of Picasso, op. cit.*, pp. 47-48 y *passim*, y *The Moment of Cubism and Other Essays*, Pantheon, Nueva York, 1969, p. 12.

Apéndice

La biblioteca de Hamilton Easter Field

En 1909, Picasso se comprometió a realizar una «decoración»¹ para la biblioteca de Hamilton Easter Field, crítico y mecenas de artistas residente en Brooklyn. Pienso que el «gran cuadro» del que se habla en la carta de Picasso fechada el 25 de julio 1911 (p. 48, nota 3) debe de corresponder a uno de los principales paneles de la serie de pinturas encargada por Field. Más aún, estoy convencido de que se trata de la inmensa pintura inacabada (e imposible de identificar de otro modo) visible en una fotografía del estudio situado en el Boulevard de Clichy. Esta fotografía, tomada en la segunda mitad de 1911 (p. 11), fue publicada por primera vez en 1933, en el libro de Fernande Olivier *Picasso et ses amis*. Parece ser asimismo que al menos otras ocho pinturas llegadas a nosotros (la más antigua de las cuales es la *Mujer desnuda* de 1910, p. 59) pudieron figurar entre las destinadas a este conjunto decorativo.

Field conoció a Picasso en 1909, seguramente gracias a los buenos oficios de su primo Haviland, hijo del fabricante de porcelanas de Limoges, que era amigo del pintor. Entonces Picasso se comprometió a crear para él una serie de pinturas. El 12 de julio de 1910, Field escribió a Picasso a través de Haviland y le envió croquis de la biblioteca en plano y elevación, sin olvidar las dimensiones exactas de los once paneles de madera donde se debían colgar (o tal vez fijar) las pinturas. La carta de Field,² hoy conservada en los archivos del Musée Picasso, llegó el 2 de agosto a manos de Picasso, que se encontraba a la sazón en Cadaqués. El proyecto preveía dos pinturas horizontales muy anchas que se colocarían en paneles de 50×130 cm situados encima de las puertas, así como nueve pinturas para colgar en paneles murales de 185 cm de alto. Sus medidas iban desde un formato vertical sumamente estrecho (185×30 cm), que, en mi opinión, Picasso decidió dejar a un lado, hasta una serie de paneles horizontales, pasando por dos formatos verticales menos

estrechos (185×75 cm y 185×70 cm) y una superficie más próxima a un cuadrado (185×140 cm). Los paneles horizontales medían 185×230 cm, 185×270 cm (había tres de este formato) y 185×300 cm. De los cinco cuadros destinados a estos grandes paneles horizontales, uno debía de medir aproximadamente 183×305 cm (*El baile* de Matisse mide 260×391 cm) y los cuatro restantes serían de proporciones análogas. A esto se añadirían cuatro pinturas verticales de 185 cm aproximadamente de alto y dos composiciones horizontales de unos 125 cm de ancho.

La aceptación de este encargo puso a Picasso frente a toda una serie de dificultades inusuales y hartamente espinosas, como lo demuestra el hecho de que siete de las nueve obras que a mi juicio formaron parte del proyecto fueron destruidas o pintadas de nuevo, parcial o totalmente. (De los restantes cuadros que posiblemente figuraron en el encargo de Field, sólo conocemos los títulos, puesto que han desaparecido y no se conserva ninguna foto ni descripción de ellos. Tal es el caso del misterioso «Cristo» y de un «Poeta y campesino», ambos evidentemente destruidos.)

Al margen de la necesidad de elaborar un esquema iconográfico global, las dificultades concretas que Picasso tuvo que afrontar eran esencialmente de tres órdenes y estaban estrechamente imbricadas. Se referían a las limitaciones pictóricas impuestas por los temas fundamentalmente «icónicos» del cubismo, a las proporciones inusuales determinadas por los paneles de la biblioteca y al gigantesco formato de algunos de los futuros cuadros (sobre todo en relación con la escala que caracterizaba el estilo del cubismo analítico). Esta última consideración habría podido muy bien llevar a Picasso a modificar la escala interna de su obra de 1910-1911, a fin de cubrir superficies tan grandes.³ Pero la fotografía muestra claramente que Picasso no acometió una cosa así en su «gran cuadro», sin duda para conservar

la armonía de proporciones con las pinturas más pequeñas de la biblioteca. Al mismo tiempo, para mantener la escala «de caballete» (la del cubismo de 1911 en general) en una obra de unos dos metros por tres, Picasso no podía por menos de multiplicar los detalles visuales sobre la superficie, lo que comportaba una animación anecdótica inusual.

Picasso afrontó el reto que significaban para él las incómodas proporciones impuestas por determinados paneles en la que considero la primera pintura destinada a este proyecto, *Mujer desnuda*, que generalmente se considera realizada en Cadaqués. (Si nos atenemos a la carta que Picasso escribió a Field el 7 de septiembre de 1910,⁴ esta pintura y la siguiente fueron ejecutadas a principios de otoño en París, y no en Cadaqués. Pero sospecho que, en realidad, el artista se guardó de decir a Field que ya había empezado el trabajo.) No soy el único al que durante mucho tiempo ha molestado el excesivo estimamiento vertical de la *Mujer desnuda* (aunque admito que Picasso ha resuelto admirablemente el problema planteado por la estrechez del panel). Luego, al preguntarme qué razones habían podido empujar a Picasso a adoptar un formato tan limitador, caí súbitamente en la cuenta de que posiblemente no lo había elegido sino que le había sido impuesto. Para comprobarlo, comparé las medidas de este formato (y de otros, no menos insólitos, de 1910 o de los años siguientes) con las de los paneles de la biblioteca de Field.

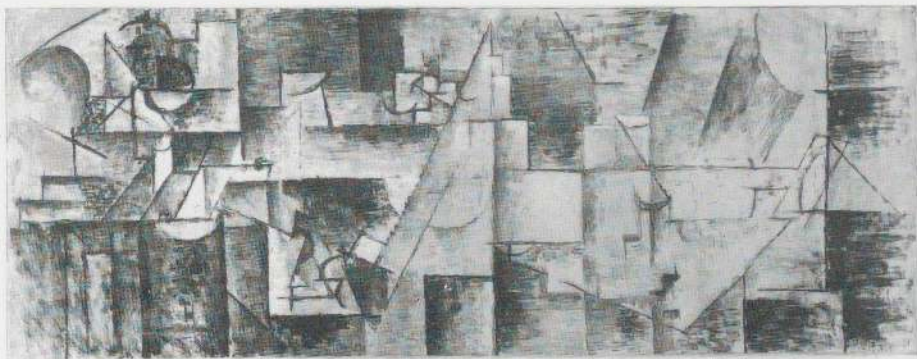
La segunda pintura de Picasso para el conjunto decorativo es la *Mujer con abanico*, que parece datar íntegramente de 1918, año en el que, de hecho, sólo fue acabada. De acuerdo con lo que el artista declaró a Pierre Daix, esta obra fue empezada igualmente en Cadaqués. «A través» de su color y su planitud, uno y otra propios del cubismo sintético, se puede ver una configuración muy parecida a la de la *Mujer desnuda*. Con sus 185 cm de alto, evidentemente los paneles de madera de la biblioteca no iban desde el suelo hasta el techo, sino que se colocarían sobre un friso y se los enmarcaría con una moldura o un elemento análogo, como entonces se hacía habitualmente en este tipo de salas. Suponiendo que los cuadros de Picasso debían ser montados en bastidores y luego colgados de las paredes, como los de Matisse para Schuskin, el artista podía hacerlos más pequeños, pero no más grandes que los paneles. En la mayoría de telas, una de las dimensiones, o las dos (medidas sobre sus bastidores actuales), están muy

próximas a las de los paneles, si es que no coinciden plenamente con ellas. La *Mujer desnuda* constituye una leve excepción, toda vez que su altura (si nos atenemos a Daix) es 2,3 cm mayor. Esta pequeña diferencia puede deberse muy bien a la colocación en un nuevo bastidor (si es que no es errónea la cifra dada por Daix). La *Mujer con abanico* tiene exactamente la misma altura que el panel al que estaba destinada, pero 2,5 cm menos de ancho. Picasso abandonó Cadaqués a mediados de septiembre de 1910 y, así que llegó a París, ejecutó la primera de las pinturas de formato alargado para encima de las puertas, la *Mujer tendida en un diván*. Sus dimensiones, dadas por Daix, sólo se apartan de las de los paneles en un centímetro y en medio centímetro respectivamente.

Parece ser que Picasso no volvió a trabajar en este proyecto hasta su estancia veraniega en Céret. Tal vez después de algunas recomendaciones de Haviland, que puso a disposición del artista una espaciosa sala de su casa,⁵ Picasso empezó el «gran cuadro» y dos, o tal vez cuatro, pinturas, que han llegado hasta nosotros: *Pipas, taza, cafetera y garrafita*; *Bodegón con piano*; *Hombre con mandolina*; y *Hombre con guitarra*. Además empezó o, si se quiere, volvió a empezar «Poeta y campesino»,⁶ hoy desaparecido.

La única imagen del «gran cuadro» que tenemos nos la proporciona la fotografía del otoño de 1911 aparecida en el libro de Fernand Olivier, si es que la he identificado correctamente. Si ya es de suyo difícil descifrar un cuadro cubista analítico de 1911, aún lo es más en este caso, pues una parte de lo que vemos en la foto se encuentra todavía en una fase incipiente, mientras que otras partes, sobre todo abajo, a la derecha, y a lo largo del borde inferior de la gran tela, están total o casi totalmente intactas. La tela no parece estar tendida sobre un bastidor, sino más bien sujeta con chinchetas, dado que no se ve muy bien dónde termina la pintura por abajo. En la foto no aparecen las zonas superior e izquierda del cuadro. Yo veo en él algunas indicaciones de las casas que Picasso describe en su carta a Braque. Con ayuda de una lupa, he podido distinguir las cabezas y una parte de los cuerpos de dos personajes, junto con fragmentos de motivos tales como una regadera.

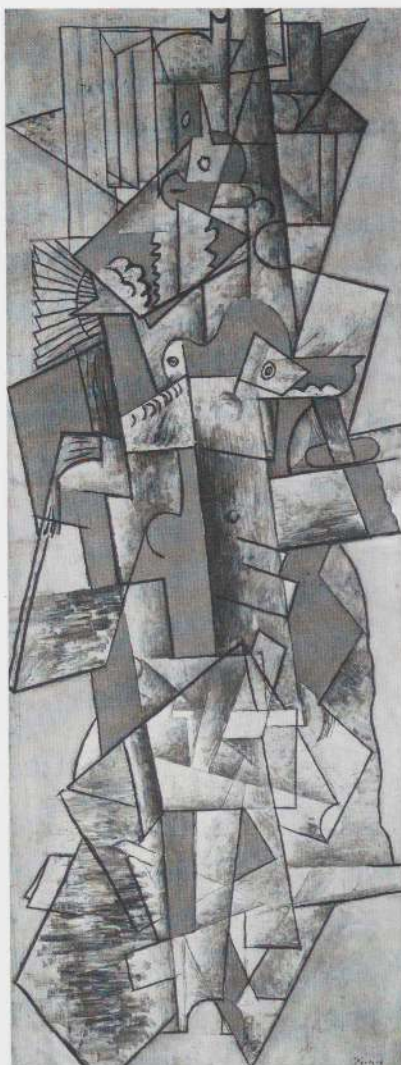
El primer problema que parece plantear esta pintura es la acumulación de incidentes visuales, que tienden a dividirla en zonas superficiales aisladas (y, a veces, sobrecargadas), con lo que nos recuerda las



PICASSO, *Mujer tendida en un diván*, París, otoño de 1910. Óleo sobre tela, 49 × 129,5 cm. Daix 365. Colección particular; en depósito en la Kunsthauus de Zurich.



PICASSO, *Mujer desnuda*, Cadaqués, verano de 1910. Óleo sobre tela, 187,3 × 61 cm. Daix 363. National Gallery of Art, Washington, fondo Ailsa Mellon Bruce, 1972.



PICASSO, *Mujer con abanico*, empezada en Cadaqués, verano de 1910, y terminada en 1918. Óleo sobre tela, 185 × 72,5 cm. Daix 364. Colección particular [Gagosian Gallery, Nueva York].

obras de cubistas tan dados a la anécdota como Le Fauconnier. La factura fragmentada del segundo cubismo analítico de Picasso, adaptada en primer lugar a cuadros «icónicos» con un solo personaje, no se podía desarrollar indefinidamente sobre grandes superficies, puesto que excluía el tipo de contornos «arquitectónicos» continuos y unificadores exigidos por composiciones tan vastas. De hecho, encontramos estos contornos en *Tres mujeres* (p. 105) y en *Panes y frutero con fruta en una mesa* (p. 109), obras de 1908 y de principios de 1909 que demuestran la adaptación, relativamente más cómoda, del primer estilo cubista de Picasso a formatos muy grandes.

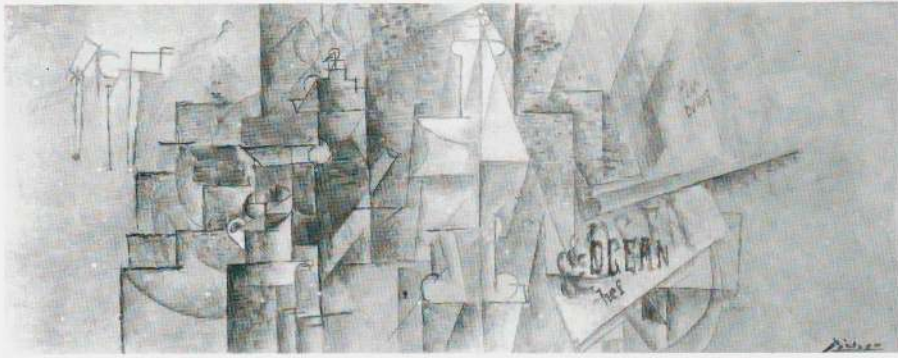
La dispersa configuración del «gran cuadro» está determinada también por el carácter anecdótico del tema que Picasso se vio obligado a elegir. Está claro que en una superficie de 2×3 m aproximadamente no podía presentar el personaje único característico de los cuadros cubistas, ni siquiera pintar un bodegón de estas dimensiones, sin romper la escala de los objetos representados en los cuadros más pequeños de la serie. Evidentemente se sentía obligado a sustituir los motivos «icónicos» habituales del cubismo por otro cuyos elementos anecdóticos pudiera distribuir en las zonas laterales. De ahí, las diversas casas, el torrente y las nadadoras.

Parece ser que en cierto momento Picasso pensó que iba a fracasar, y podemos estar seguros de que destruyó la pintura, pues Field no llegó a recibirla (y tampoco las otras), y no se ha encontrado rastro alguno de la venta a un marchante o a un coleccionista. Por otra parte, es impensable que el más grande cuadro cubista de Picasso y uno de los más grandes de cuantos realizó en su vida hubiera podido permanecer ignorado de haber salido de su estudio. Además, Picasso cuidaba con celo las obras que guardaba para él. De los numerosísimos «Picassos de Picasso», sólo una minúscula pintura sobre madera (un estudio para las *Demoiselles*) se ha perdido, y fue durante el traslado de Vauvenargues a Mougins. La desaparición del «gran cuadro» se debió, pues, a una decisión del artista. Lo encontramos por última vez en la célebre y extensa carta a Kahnweiler fechada el 5 de junio de 1912,⁷ donde figura con el número 23 en la lista de obras inacabadas que quedaron en el estudio de la Rue Ravignan y es descrita por Picasso como «el gran cuadro para América».

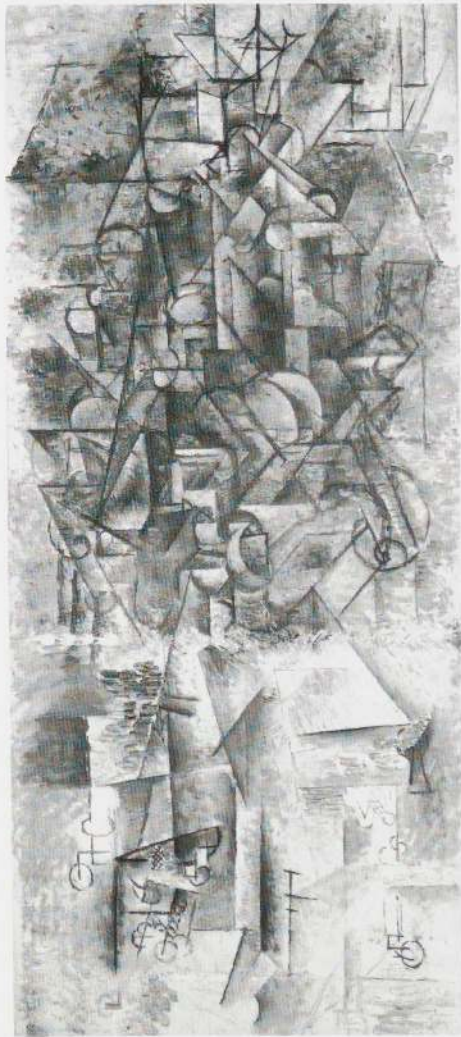
Durante el verano de 1911, Picasso trabajó también en dos gigantescas pinturas verticales,

Hombre con mandolina (el mayor de sus cuadros cubistas analíticos llegados hasta nosotros) y *Hombre con guitarra*. Estoy convencido de que estas dos telas formaban parte del conjunto destinado a Field, aunque, al medir 158 y 155 cm de alto, eran unos 30 cm más pequeñas que los paneles. (Picasso seguramente había previsto que las dos tuvieran la misma altura. A su muerte, aparecieron enrolladas, y hay que pensar que los restauradores les dieron medidas distintas al encargar los bastidores.) Posiblemente Daix tiene razón cuando dice que el artista ejecutó estos dos cuadros en París, poco después de su regreso de Céret, pero probablemente los empezó en el Midi. El hecho de que para pintar el *Hombre con mandolina* tuviera que unir dos trozos de tela viene a confirmar la hipótesis de que el cuadro fue empezado en Céret, donde sin duda le resultaba imposible encontrar una tela suficientemente grande. Tal vez por esto ejecutó primero una mitad, empezando por arriba (como lo prueba de manera irrefutable la fotografía de la p. 369), y luego la otra, en vez de trabajar al mismo tiempo las distintas zonas. En cualquier caso, la mitad inferior ha quedado inacabada. Evidentemente, Picasso no quedó satisfecho de su *Hombre con guitarra*, pues en 1913 efectuó en ella importantes retoques (hecho que no está consignado en el catálogo Daix, donde el autor se limita a citar la fecha que el artista le facilitó sobre el comienzo del cuadro).

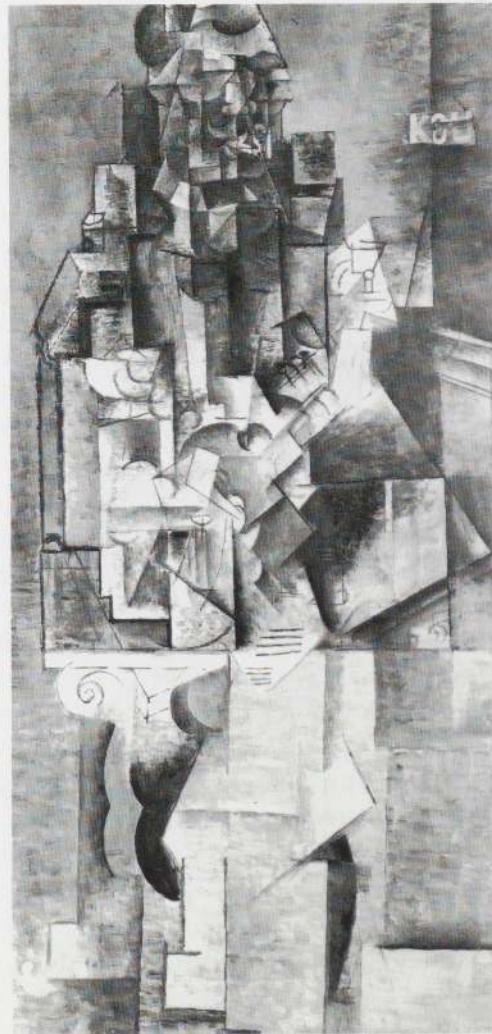
La decisión de reducir un poco la altura de estas dos grandes pinturas (con toda seguridad destinadas a sustituir las dos composiciones verticales pintadas entre el verano y el otoño de 1910) se debió en mi opinión a que a Picasso no le gustaron del todo las dos realizadas un año antes, *Mujer desnuda* y *Mujer con abanico*. Basta comparar los dos grupos de pinturas para ver que, efectivamente, las nuevas proporciones eran mucho más armoniosas y adecuadas. A fines del verano o durante el otoño de 1911, Picasso trabajó igualmente en dos nuevos paneles para encima de las puertas, uno de ellos destinado con toda seguridad a reemplazar al cuadro de 1910. El «Bodegón con piano» (p. 209) de 50×130 cm tiene exactamente las mismas dimensiones que el panel de la biblioteca, en tanto que *Pipas, taza, cafetera y garrafita* mide 50 cm de alto, pero tiene 2 cm menos de ancho. Esta pequeña diferencia se debe también, con toda seguridad, al bastidor. Picasso no terminó este último cuadro, mientras que en la primavera de 1912 reanudó el trabajo del *Bodegón con*



PICASSO, *Pipas, taza, cafetera y garrafla*, Céret, verano de 1911. Óleo sobre tela, 50×128 cm. Daix 417. Colección particular, Nueva York.



PICASSO, *Hombre con mandolina*, Céret y París, verano-otoño de 1911. Óleo sobre tela, 158×71 cm. Daix 428. Musée Picasso, París.

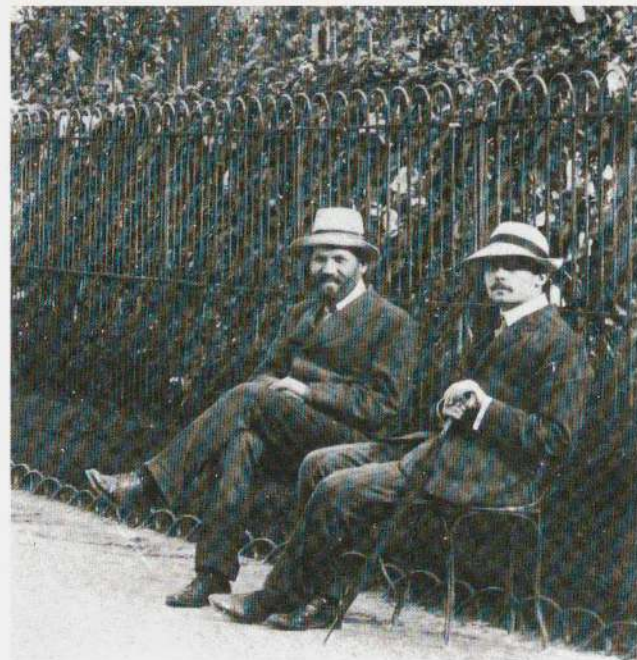


PICASSO, *Hombre con guitarra*, Céret y París, verano-otoño de 1911, Retocado en 1913. Óleo sobre tela, 155×77 cm. Daix 427, Musée Picasso, París.

piano y lo acabó. Como quiera que Picasso no tenía piano, cabe pensar que Field le propuso el motivo, pues tocaba bastante bien este instrumento y organizaba frecuentes veladas musicales en su domicilio.

El hecho de que Picasso no pudiera realizar ni siquiera la primera de las cinco gigantescas pinturas horizontales solicitadas por Field hace suponer que, cuando estalló la guerra, temió no poder llevar a cabo el encargo. No obstante, la *Mujer con guitarra* de 1915, cuyas dimensiones (185×75 cm) corresponden exactamente a las de un panel de la biblioteca, indica que cinco años después de haber empezado a trabajar en el proyecto, Picasso seguía pensando en él. (Cabe imaginar que el *Arlequín* de 1915 que se conserva en el Museum of Modern Art, pintado en el mismo momento y cuyo bastidor actual mide 183,5 cm de alto, estaba también destinado a Field.) No hay duda de que, durante bastante tiempo, el artista siguió diciendo a Field que estaba trabajando en el proyecto, pues en una reseña de una exposición de Man Ray publicada en el *Daily Eagle*, de Brooklyn, el 30 de noviembre de 1919, el propio Field comentaba que las decoraciones de Picasso «no estaban aún terminadas. El escultor Robert Laurent, protegido y heredero de Field, que asistió al primer encuentro del mecenas con Picasso, escribió en 1966 «A Personal Statement»,⁸ donde, hablando del proyecto, dice que aún recordaba el entusiasmo del artista ante la idea de decorar la biblioteca de Field, ya que era «exactamente el tipo de encargo que esperaba». Laurent dice igualmente que Stieglitz fue a ver a Picasso (seguramente en su viaje de otoño de 1911) y contempló las «pinturas murales» en fase de ejecución, que le parecieron «sensacionales». Según Laurent, Field se enteró después de que Picasso había vendido los cuadros «mucho más caros a un coleccionista ruso». Esta falsa información se debió probablemente a una confusión entre el encargo de Field y la venta de las monumentales *Tres mujeres*, de 1908 a Schuskin el año 1913. En realidad, este cuadro había pertenecido a los Stein durante los cuatro años anteriores y no tenía relación alguna con el famoso encargo. Ninguna de las pinturas creadas inicialmente para la biblioteca de Field salió del estudio de Picasso antes de los años veinte.

No deja de ser paradójico que Picasso, que posteriormente iba a declarar que «la pintura no está hecha para decorar las viviendas», aceptara el encargo, máxime si se piensa en todas las dificulta-



Hamilton Easter Field (a la izquierda) y Robert Laurent, hacia 1910.

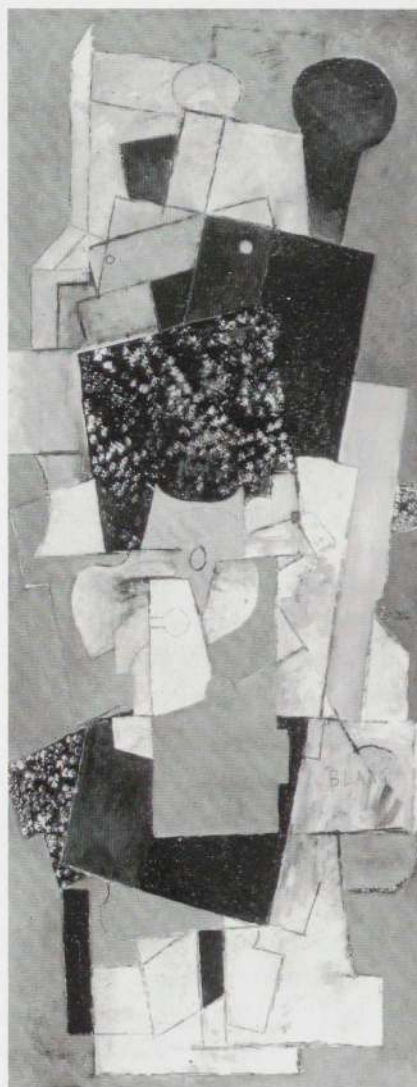
des que éste comportaba y habida cuenta de que en aquellos momentos el artista no tenía dificultades económicas urgentes, por más que en 1909 las ventas de sus obras cubistas registraron un claro descenso; poco después de ponerse a trabajar en el encargo de Field en 1910, el artista se benefició de importantes compras por parte de Kahnweiler, y también de Vollard y Uhde. Respecto de la aceptación de este trabajo hay, no obstante, un motivo que se impone por sí mismo. La mañana en la que relacioné mentalmente la fotografía y las nueve pinturas con el encargo de Kahnweiler, telefoneé a mi amigo Pierre Daix para comentar mi hipótesis con él. Nada más darle los datos, Daix vio que la motivación de Picasso debió de ser por encima de todo el deseo de rivalizar con Matisse, a quien en 1909 Schuskin había pedido varios cuadros para decorar su casa. El proyecto de Matisse le tenía que irritar tanto más cuanto que Schuskin había interrumpido bruscamente la compra de obras suyas. El encargo de Field seguramente le había seducido ya por el hecho de que constituía un proyecto más ambicioso que el que Matisse realizaba para Schuskin.

Como quiera que hasta fecha muy reciente no he podido identificar los cuadros relacionados con este encargo, no he tenido tiempo de examinar muchas cuestiones que surgieron inmediatamente. Concre-

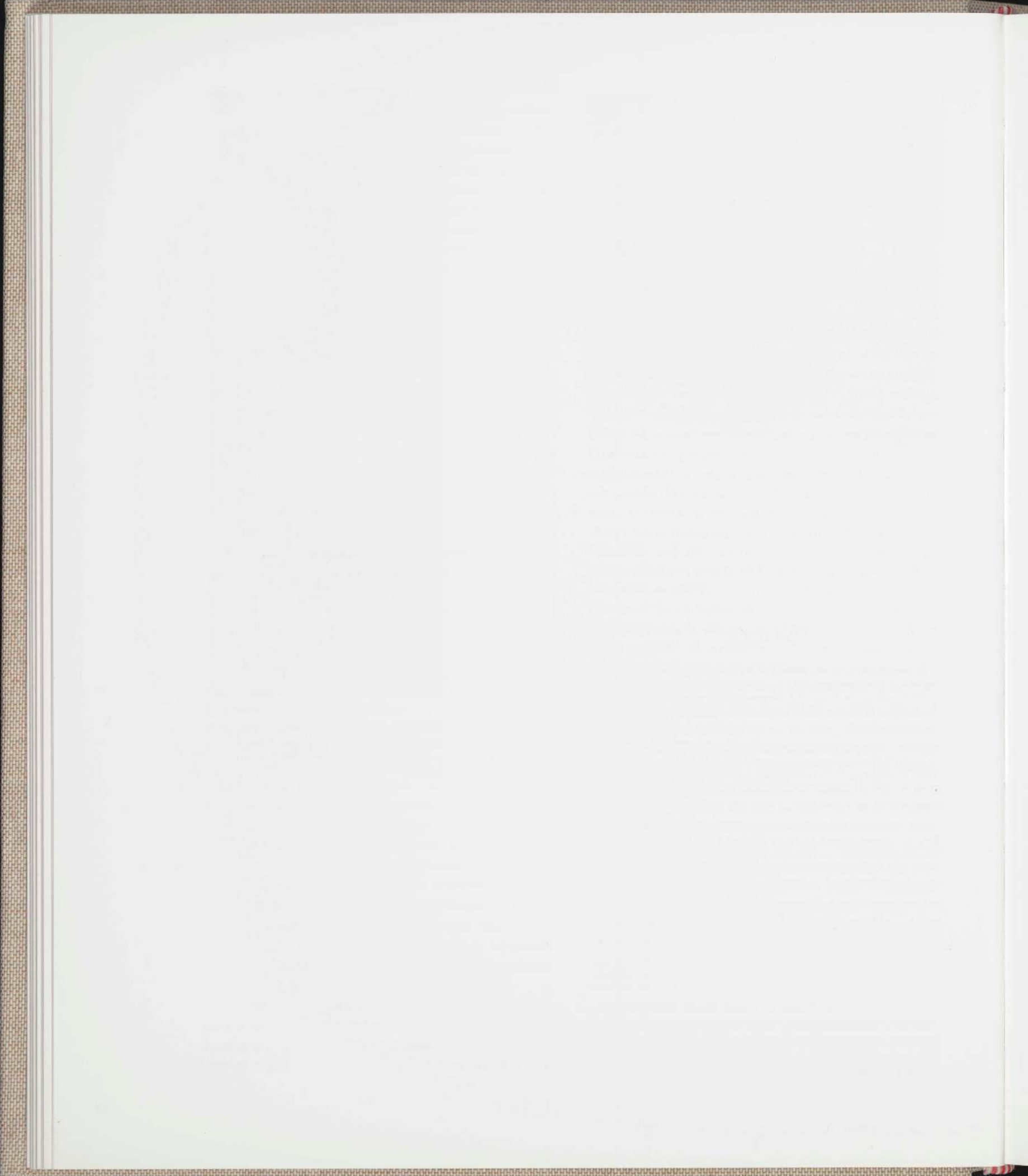
tamente, ¿hasta qué punto podemos reconstruir el programa iconográfico del conjunto? (Hay que suponer que Picasso tenía una idea más o menos precisa de todos sus motivos, antes de acometer el gran cuadro de las bañistas.) ¿Había en esa iconografía elementos (como, por ejemplo, el piano) propuestos o exigidos por Field? ¿Qué dibujos, *papiers collés* o croquis de los años 1910-1915 podemos relacionar con este encargo? (Por ejemplo, es seguro que Daix 347 y 496 [p. 244] tienen que ver con el proyecto, y posiblemente también Daix 352 [p. 154] y 535.) ¿Se comprenden mejor ahora ciertas notas o inscripciones contenidas en los cuadernos y que antes resultaban enigmáticas? ¿Podemos rastrear alusiones a este proyecto en la correspondencia de Picasso con diversas personas que estaban al corriente de él? Convencido de que el Musée Picasso me permitirá publicar la carta y los croquis de Field, conservados en sus archivos, y de que el acceso a los documentos en posesión de las familias Field y Laurent no planteará dificultades insalvables, me propongo dedicar un estudio más profundo a estos y otros aspectos del encargo formulado por Field.

Notas

1. Este es el término empleado por Picasso. En una carta sin fecha (escrita probablemente el 16 de junio de 1910), éste decía a Gertrude Stein que durante el invierno tendría que hacer una «decoración» para América, «para un primo de Haviland» (ver esta fecha en la cronología).
2. Citada (con una fecha errónea) por Judith Cousins y Hélène Seckel, «Éléments pour une chronologie de l'histoire des *Demoiselles d'Avignon*», en el catálogo *Les Demoiselles d'Avignon*, bajo la dirección de Hélène Seckel, Réunion des Musées Nationaux, París, 1988, pp. 565-566.
3. Así, en el caso de Matisse, la disparidad entre la escala de caballete de ciertas obras y la escala interna de *El baile* ha planteado graves dificultades a la hora de colgar esta última al lado de pinturas más características del mismo período en la gran sala que se le ha dedicado en el Museum of Modern Art.
4. Ver la cronología, 7 de septiembre de 1910.
5. Ver la carta escrita desde Céret por Picasso a Kahnweiler, en París, el 16 de julio de 1911, citada en la cronología con esta fecha.
6. *Ibid.* Ver igualmente la carta escrita desde Céret por Picasso a Braque, en París, el 25 de julio de 1911, citada en la cronología con esta fecha.
7. Reproducida en el catálogo *Donation Louise et Michel Leiris, collection Kahnweiler-Leiris*, bajo la dirección de Isabelle Monod-Fontaine, Centre Georges Pompidou, París, 1985, pp. 166-168.
8. Actualmente en la documentación Field, Archives of American Art, Washington.



PICASSO, *Mujer con guitarra*, París, otoño-invierno de 1915. Óleo sobre tela, 185×75 cm. Daix 843. Colección particular.



Advertencia

Las medidas de las obras vienen dadas en el orden siguiente: alto, ancho y, cuando procede, fondo. Los dibujos, las acuarelas, las estampas publicadas para ilustrar libros y los *papiers collés* son obras sobre papel, salvo que se diga otra cosa, y aquí damos las medidas de toda la hoja. En las estampas ejecutadas sobre hojas sueltas, las medidas corresponden a las de la plancha. Las estampas publicadas van provistas de datos sobre su edición y, en su caso, sobre las variantes. En las esculturas en bronce se hace constar la fecha del modelo original. Por último, cada una de las leyendas contiene una referencia bibliográfica (que en general remite al número del catálogo razonado correspondiente), salvo, como es lógico, cuando se trata de una obra inédita. En la página 329 el lector encontrará los títulos completos de las obras utilizadas.

Las reproducciones están dispuestas en orden cronológico, establecido tras un estudio comparativo de todas las informaciones que fue posible reunir en el momento de publicar esta obra. Hemos hecho abundante uso del catálogo razonado de la obra cubista de Picasso confeccionado por Pierre Daix y Joan

Rosselet. Además, hemos adoptado muchas fechas propuestas por Nicole Worms de Romilly en su catálogo de la obra cubista de Braque.

La mayor parte de las fechas dadas aquí corresponden a una estación del año. No obstante, cuando disponemos de suficientes elementos de juicio, consignamos una fecha más precisa. En caso de duda, la fecha o el lugar de ejecución va entre corchetes. En ciertos casos, éstos señalan grados de certeza: si se conoce el año con suficiente certeza y, en cambio, la estación ha sido fijada a modo de hipótesis, tras un cotejo con otras obras, la estación aparece entre corchetes y el año no. Cuando no hay corchetes se ha de entender que la datación se basa en documentos (por ejemplo, alusiones contenidas en cartas y testimonios de la época) o en inscripciones existentes en las obras. Cuando una pintura evoca un lugar concreto, por regla general se supone que ha sido empezada (cuando no acabada) durante la estancia del artista en dicho lugar. En este caso, la fecha se basa en documentos que fijan el período exacto de la estancia.*

* NOTA DEL TRADUCTOR

Véanse prefacio p. 8 y addenda p. 328 para la revisión de lugares y fechas de ejecución de las obras expuestas en la exposición que dio origen a la edición original de este catálogo.

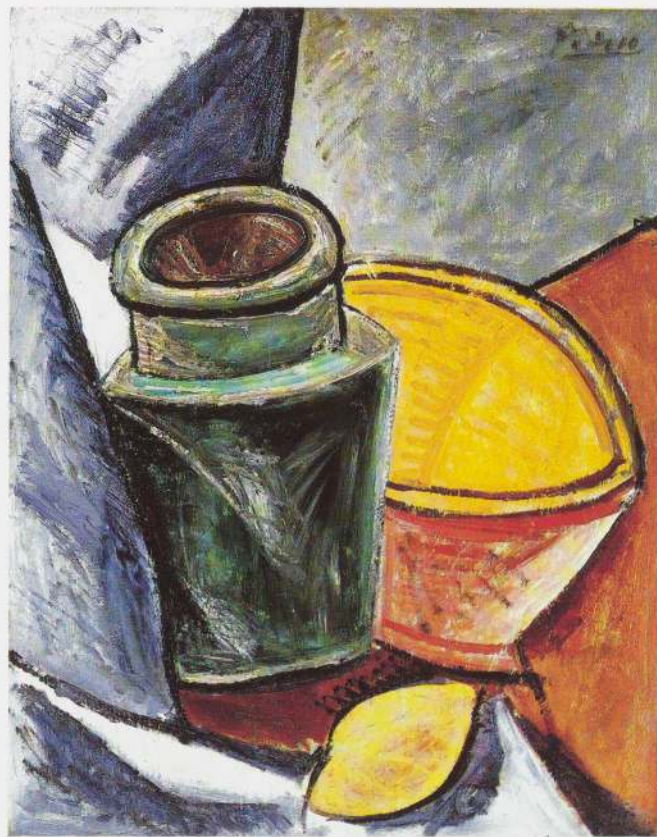




PICASSO, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*
París, junio-julio 1907
Óleo sobre tela, 243,9×233,7 cm
Daix 47. The Museum of Modern Art, Nueva York,
adquirido gracias al legado Lillie P. Bliss



PICASSO, *Vasos y limón*
 París, verano 1907
 Óleo sobre tela, 55×46 cm
 Daix 65. Colección Herbert Batliner, Vaduz



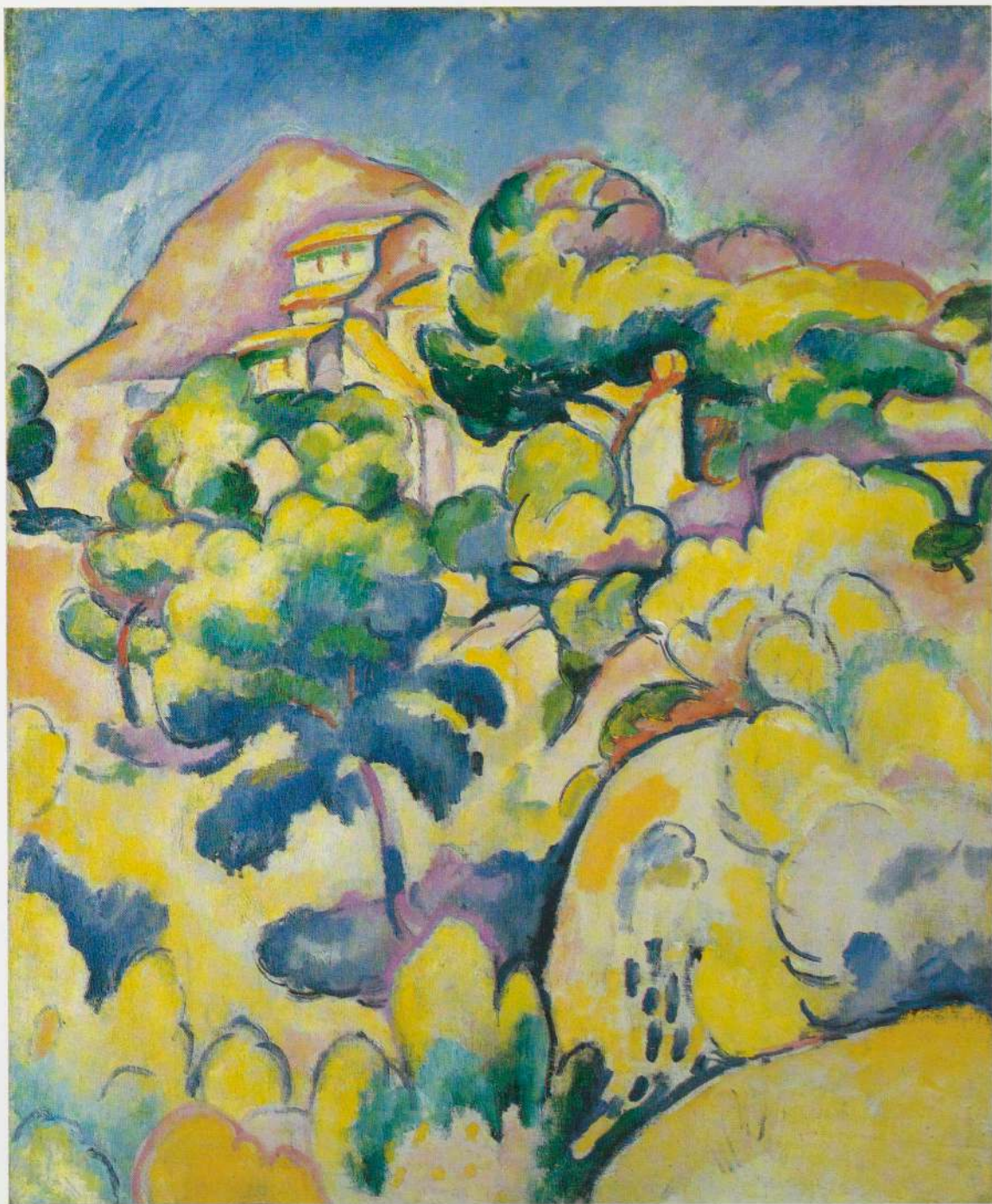
PICASSO, *Cántaro, tazón y limón*
 París, verano 1907
 Óleo sobre tabla, 62×48 cm
 Daix 66. Colección particular, Suiza



PICASSO, *Tres figuras bajo un árbol*
París, [otoño] 1907
Óleo sobre tela, 99×99 cm
Daix 106. Musée Picasso, París



BRAQUE, *Jarras y pipa*
La Ciotat, 1906-1907
Óleo sobre tela, 52,5×63,5 cm
Leymarie 6. Colección Josefowitz



BRAQUE, *Paisaje de La Ciotat*
La Ciotat, verano de 1907
Óleo sobre tela, 71,7×59,4 cm
Romilly, p. 20. The Museum of Modern Art, Nueva York,
adquirido gracias al legado de Katherine S. Dreier y Adele R. Levy



BRAQUE, *La terraza del Hotel Mistral*
L'Estaque [y París], otoño 1907
Óleo sobre tela, 80×61 cm
Romilly, p. 28. Colección particular, Nueva York.



BRAQUE, *El viaducto de L'Estaque*

L'Estaque, otoño de 1907

Óleo sobre tela, 65,1×80,6 cm

Romilly 1. The Minneapolis Institute of Arts, Fundación John R. Van Derlip,
caja fiduciaria y donaciones de Mr. y Mrs. Patrick Butler y otros donantes



BRAQUE, *Desnudo de pie*
[París, otoño de 1907]
Tinta, 31×20 cm
Romilly 4. Colección Douglas
Cooper (Churchglade Ltd.)



BRAQUE, *Desnudo de pie*
[París, invierno de 1907-1908]
Aguafuerte, 27,8×19,6 cm
Publicado por Maeght, París, 1953
Vallier 1. Colección Douglas
Cooper (Churchglade Ltd.)



BRAQUE, *Casas de L'Estaque*
L'Estaque [y París], otoño[-invierno] de 1907
Óleo sobre tela, 55×46 cm
Romilly 2. Colección particular



BRAQUE, *El viaducto de L'Estaque*

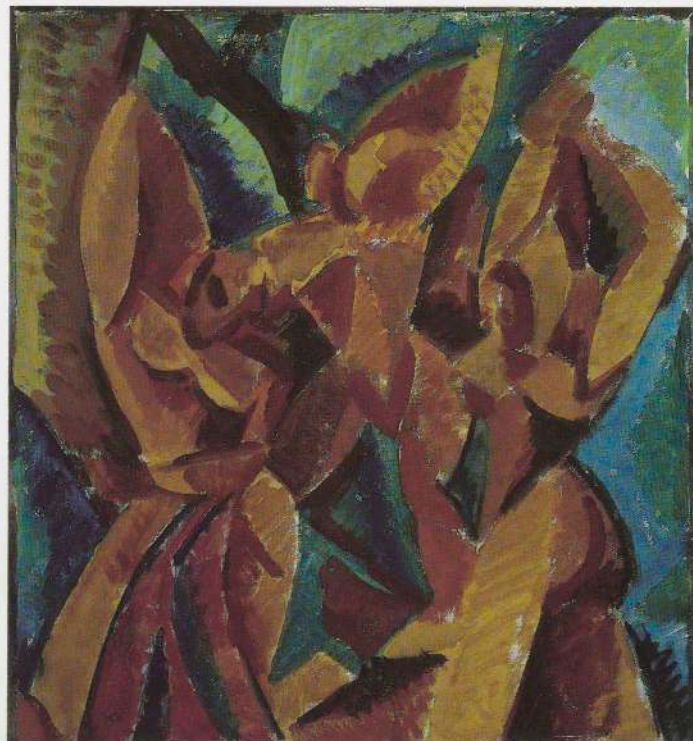
[París, principios de 1908]

Óleo sobre tela, 72,5×59 cm

Romilly 12. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París,
donación de M. y Mme Claude Laurens



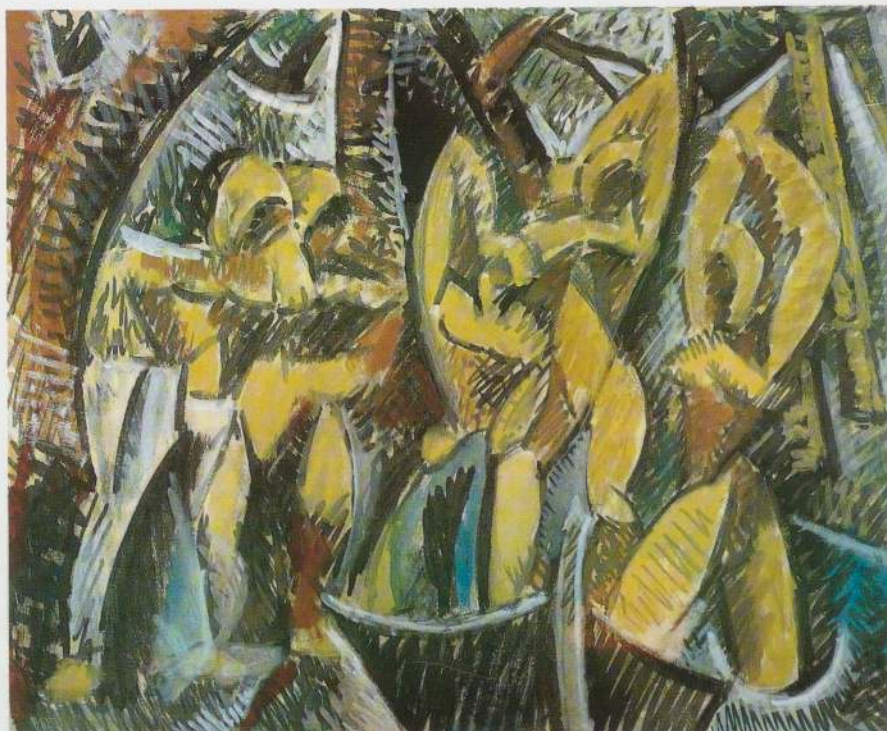
PICASSO, *Desnudo de pie, estudio para «Tres mujeres»*
París, [otoño-invierno de 1907]
Mina de plomo y acuarela, 61,5×45,5 cm
Daix 122. Národní Galeri, Praga



PICASSO, *Tres mujeres*
París, [otoño-invierno de 1907]
Gouache, 51×48 cm
Daix 124. Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París
donación de M. y Mme André Lefèvre



PICASSO, *Cinco mujeres (Bañistas en el bosque)*
París, [fines de 1907]
Gouache, 26×33 cm
Daix 127. Sprengel-Museum, Hannover



PICASSO, *Cinco mujeres*
(Bañistas en el bosque)
París, [fines de 1907]
Gouache, acuarela y mina de plomo,
47,5×58 cm
Daix 128, Philadelphia Museum of Art,
colección Samuel S. White III y Vera White



PICASSO, *Desnudo con los brazos en alto, de perfil*
París, primavera de 1908
Óleo sobre tabla, 67×27,5 cm
Daix 166. Colección particular



PICASSO, *Desnudo de pie, de frente*
París, primavera de 1908
Óleo sobre tabla, 67×26,7 cm
Daix 167. Colección particular



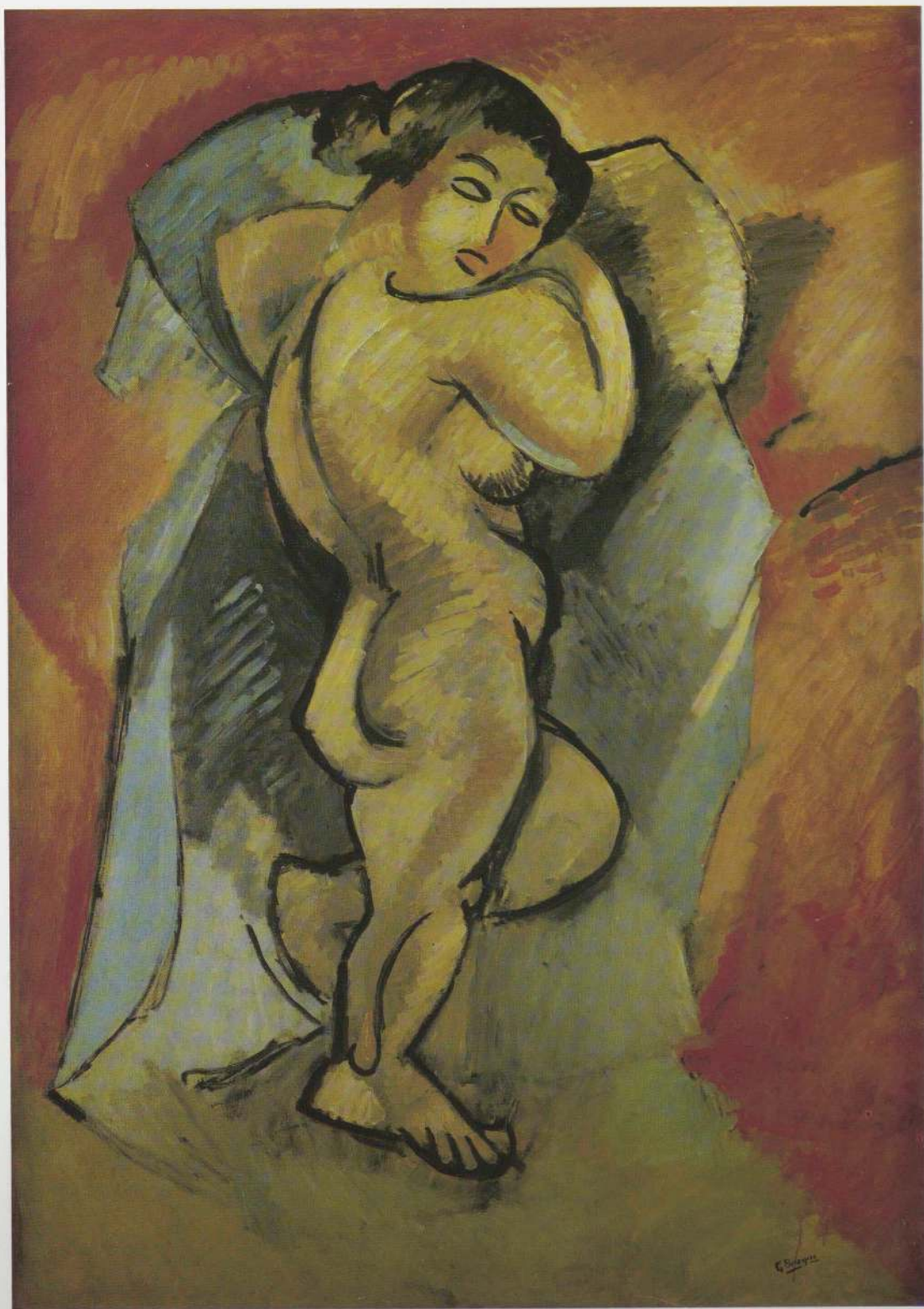
PICASSO, *La amistad*
París, [invierno de 1907-1908]
Óleo sobre tela, 152×101 cm
Daix 104. Museo del Ermitage, Leningrado



PICASSO, *Cinco mujeres (Bañistas en el bosque)*
París, [primavera de 1908]
Acuarela y mina de plomo
sobre papel encolado sobre tela, 47,5×58,7 cm
Daix 126. The Museum of Modern Art, Nueva York,
Hillman Periodical Fund



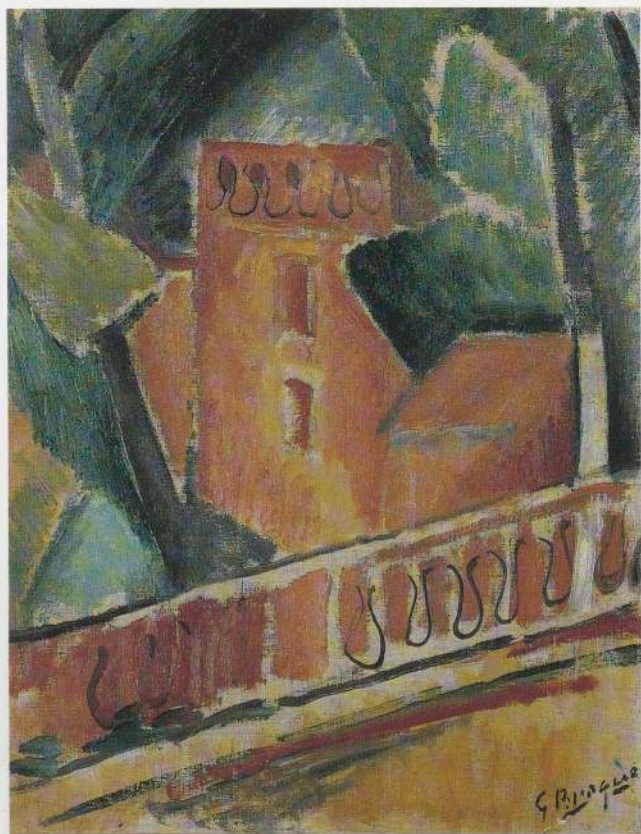
PICASSO, *Mujer arrodillada*
París, [invierno-primavera de 1908]
Carboncillo, 63,2×47,9 cm
Zervos VI, 1011.
Colección Jacques y Natasha Gelman



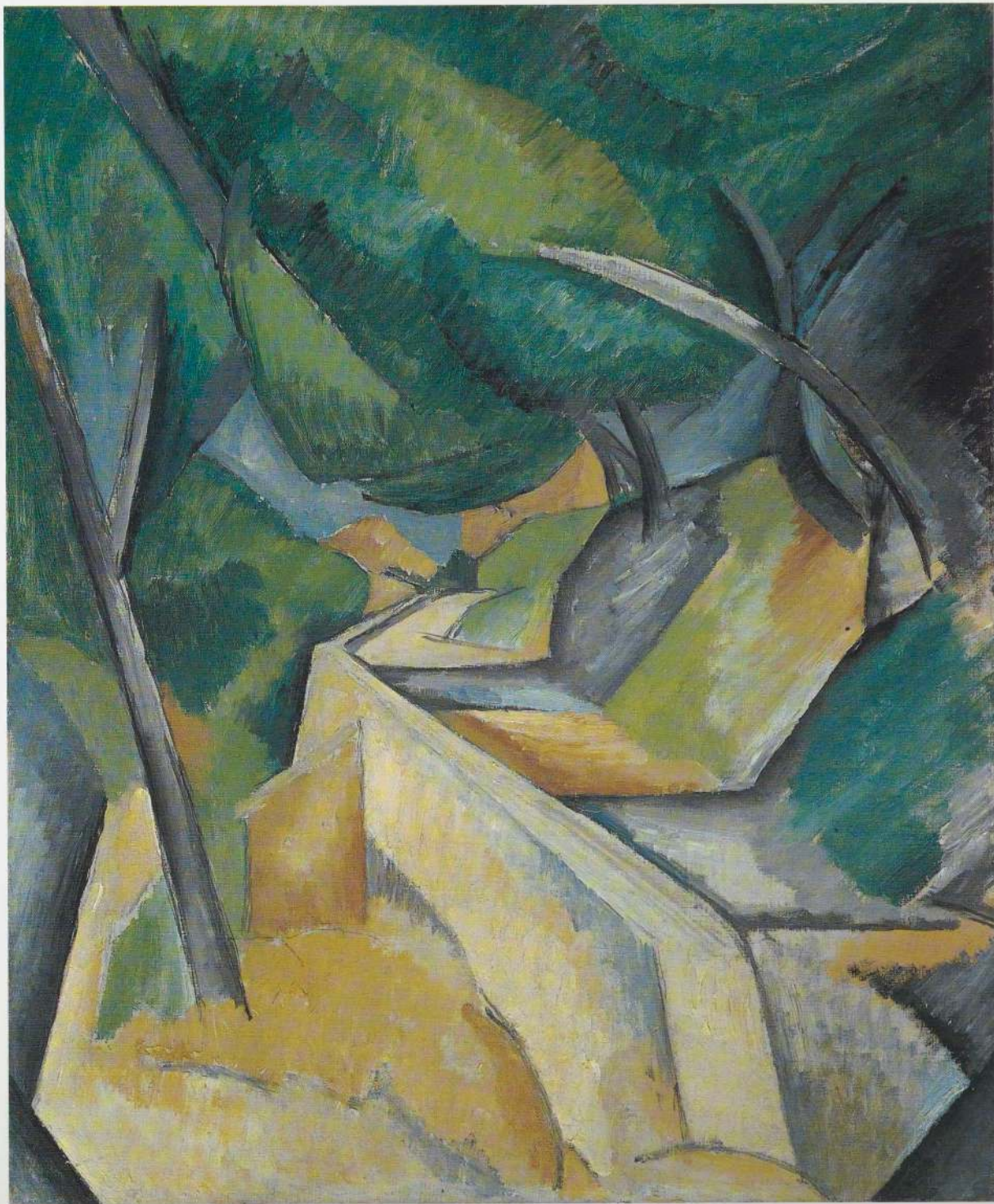
BRAQUE, *Gran desnudo*
París, primavera de 1908
Óleo sobre tela, 140×100 cm
Romilly 5. Colección Alex Maguy, París



BRAQUE, *La bahía de L'Estaque*
 L'Estaque, [principios de verano de 1908]
 Óleo sobre tela, 33×41 cm
 Romilly 11. Colección particular



BRAQUE, *La terraza de L'Estaque*
 L'Estaque, [principios de verano de 1908]
 Óleo sobre tela, 41,5×33,5 cm
 Romilly 10. Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, París,
 donación Louise y Michel Leiris
 bajo reserva de usufructo



BRAQUE, *Carretera de L'Estaque*
L'Estaque, verano de 1908
Óleo sobre tela, 60,3×50,2 cm
Romilly 17. The Museum of Modern Art, Nueva York,
donación anónima por canje



PICASSO, *Composición con calavera*
París, fines de la primavera de 1908
Óleo sobre tela, 115×88 cm
Daix 172. Museo del Ermitage, Leningrado



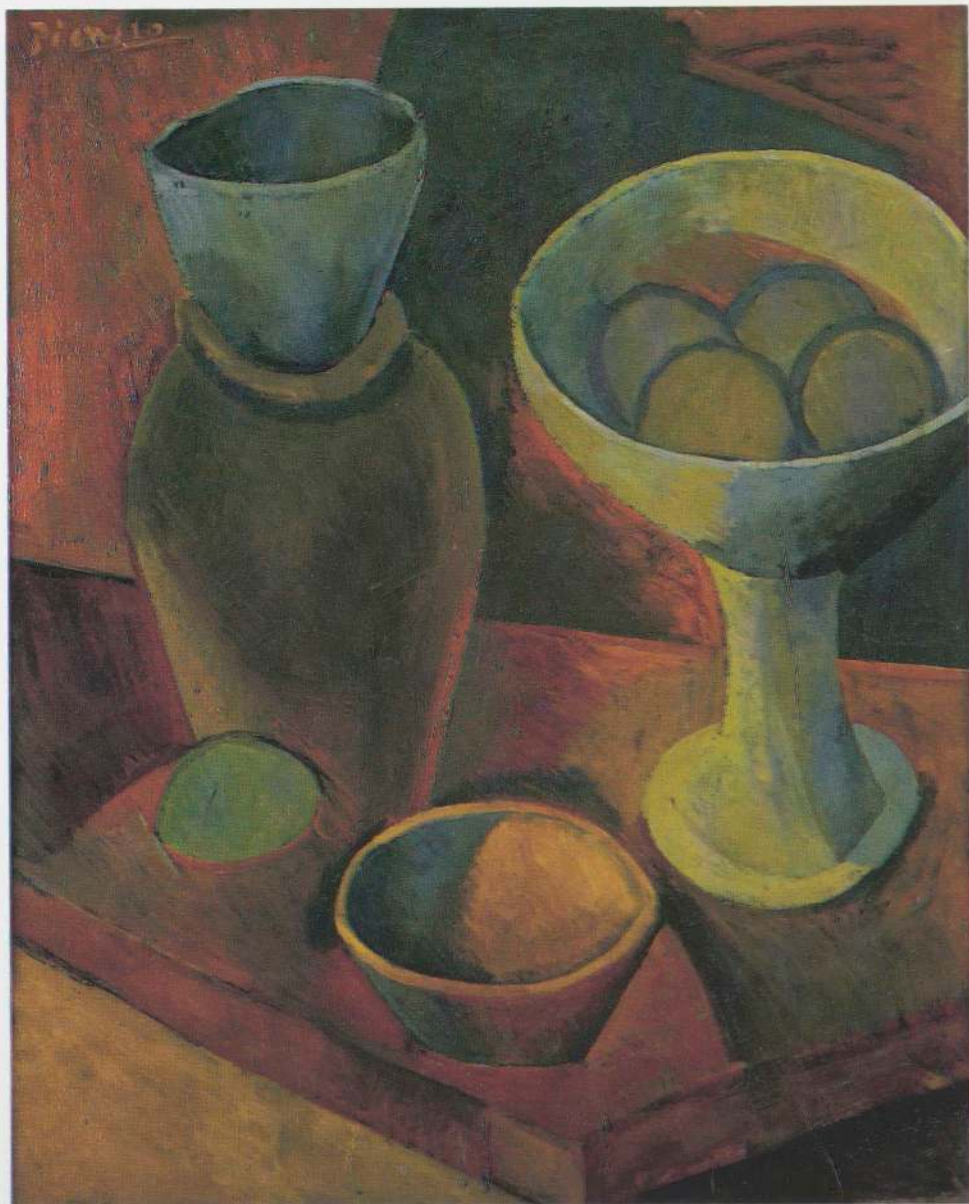
PICASSO, *Mujer con abanico*
París, [fines de la primavera] de 1908
Óleo sobre tela, 152×101 cm
Daix 168. Museo del Ermitage, Leningrado



BRAQUE, *Cafetera y jarro*
[L'Estaque, verano de 1908]
Óleo sobre tela, 46×38 cm
Romilly 8. Staatsgalerie, Stuttgart



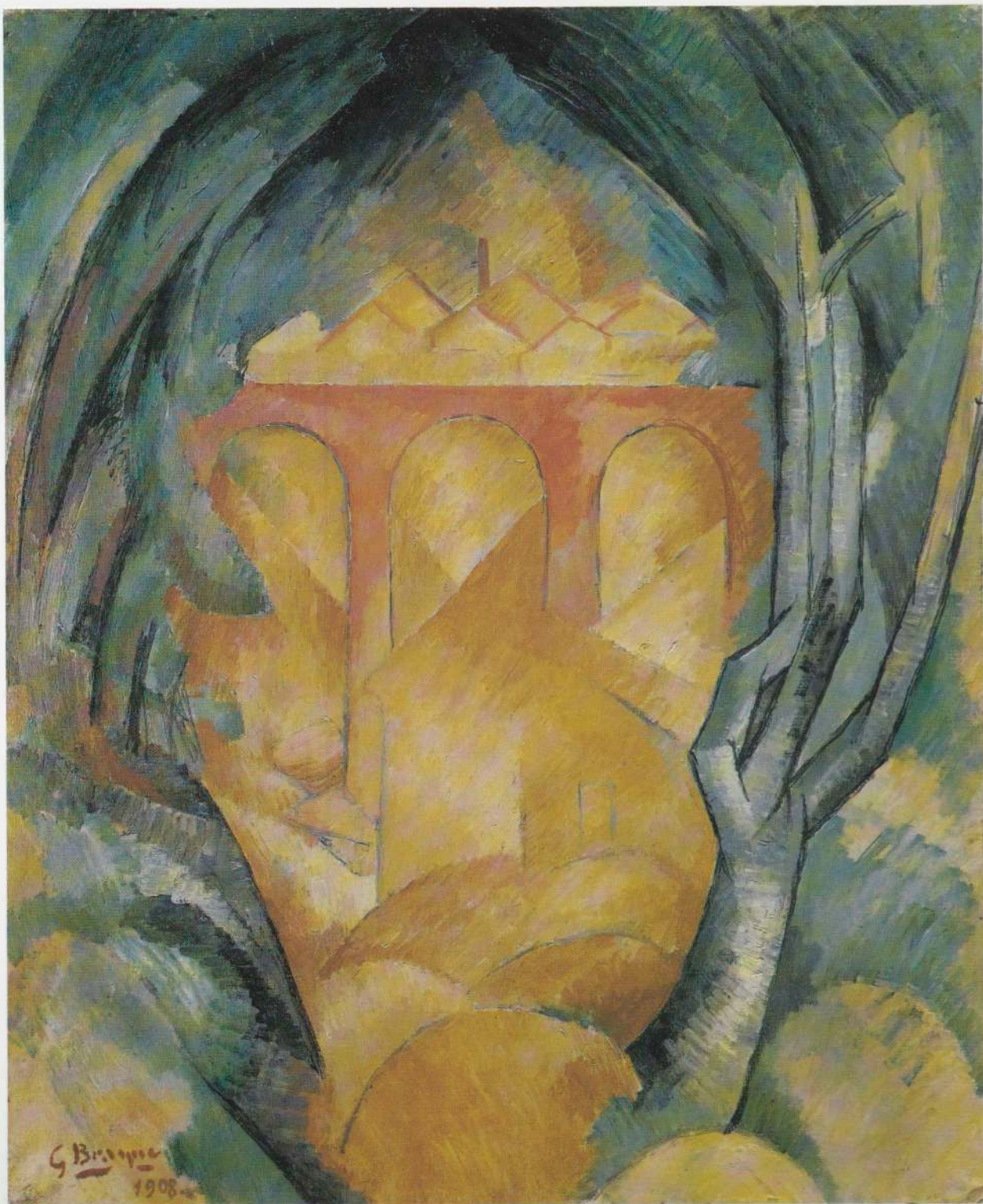
PICASSO, *Garrafilo y tres cuencos*
París, [verano] de 1908
Óleo sobre cartón, 66×50 cm
Daix 176. Museo del Ermitage, Leningrado



PICASSO, *Orza, cuenco y frutero*
París, [verano] de 1908
Óleo sobre tela, 81,9×65,7 cm
Daix 177. Philadelphia Museum of Art,
colección A.E. Gallatin



PICASSO, *Paisaje*
La Rue-des-Bois, agosto de 1908
Óleo sobre tela, 73×60 cm
Daix 192. Colección particular



BRAQUE, *El viaducto de l'Estaque*
L'Estaque, verano de 1908
Óleo sobre tela, 73×60 cm
Romilly 21. The Rupert Corporation, Montecarlo



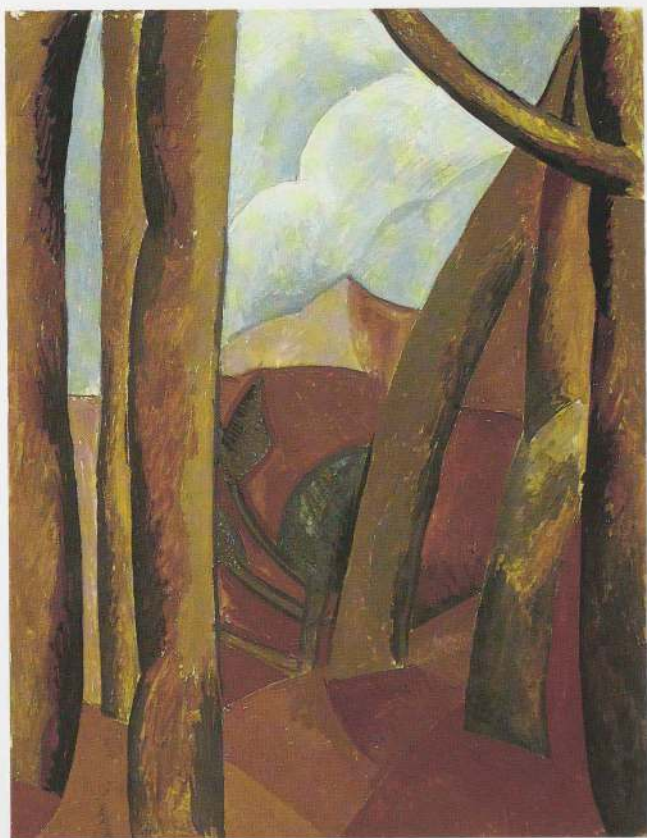
PICASSO, *La granjera*
La Rue-des-Bois, agosto de 1908
Óleo sobre tela, 81 x 65 cm
Daix 193. Museo del Ermitage, Leningrado



PICASSO, *Vaso con flores y copa con cuchara*
[La Rue-des-Bois, agosto] de 1908
Óleo sobre tela, 81×65 cm
Daix 196. Museo del Ermitage, Leningrado



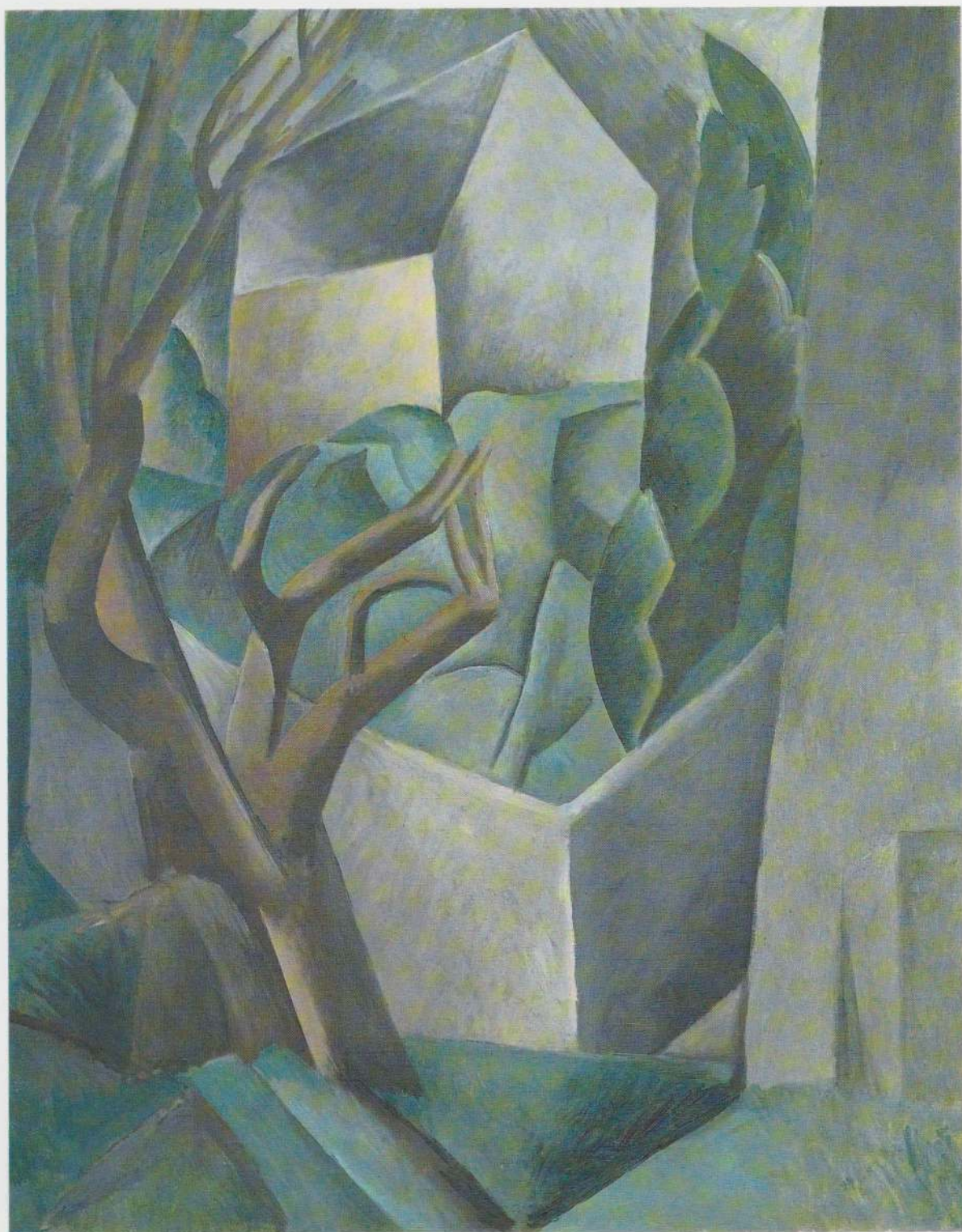
PICASSO, *Casita en un jardín*
La Rue-des-Bois, agosto de 1908
Óleo sobre tela, 73×60 cm
Daix 189. Museo del Ermitage, Leningrado



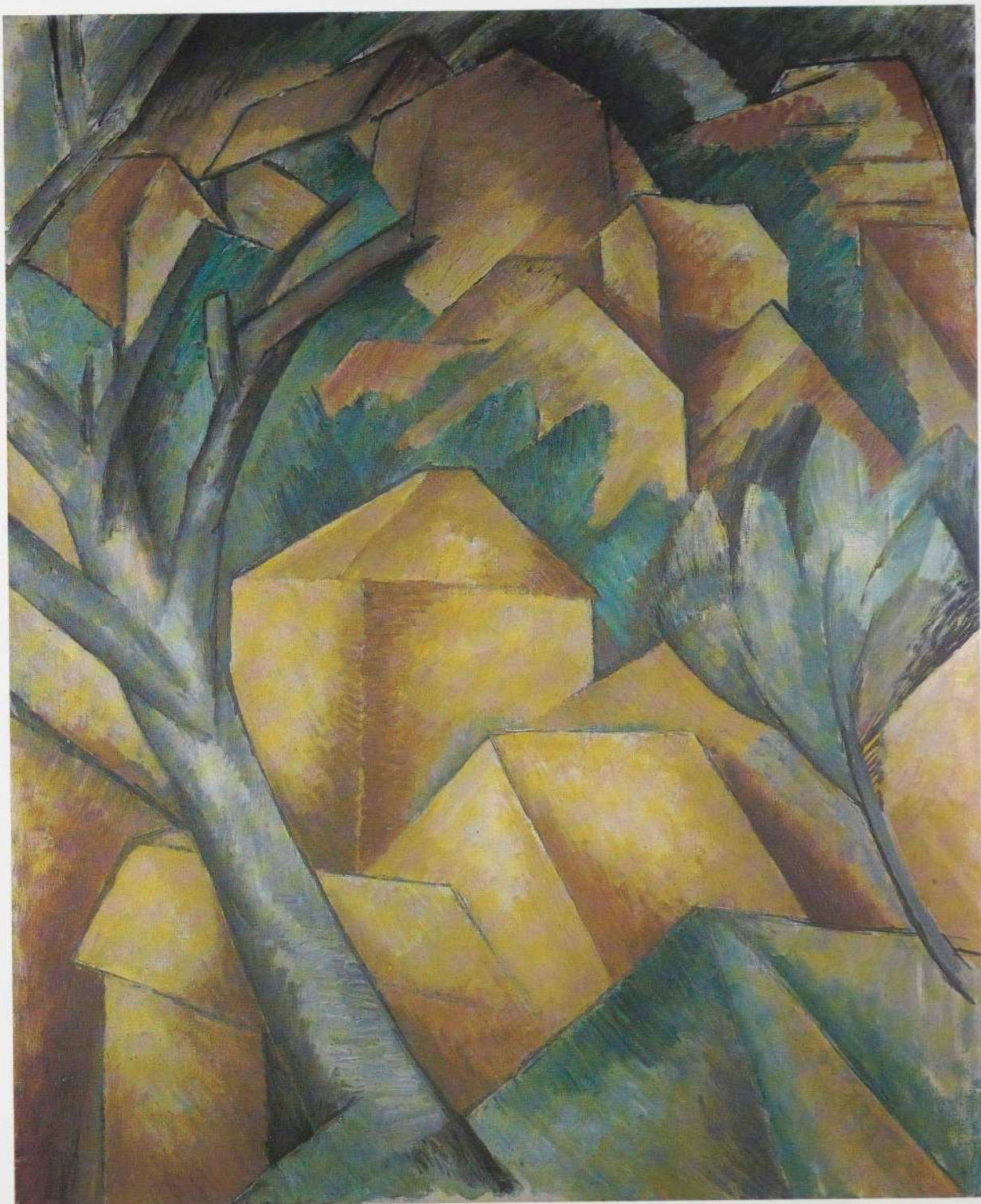
PICASSO, *Paisaje*
[La Rue-des-Bois, agosto] de 1908
Acuarela y gouache, 64×49,5 cm
Daix 183. Kunstmuseum, Berna,
fundación Hermann y Margrit Rupf



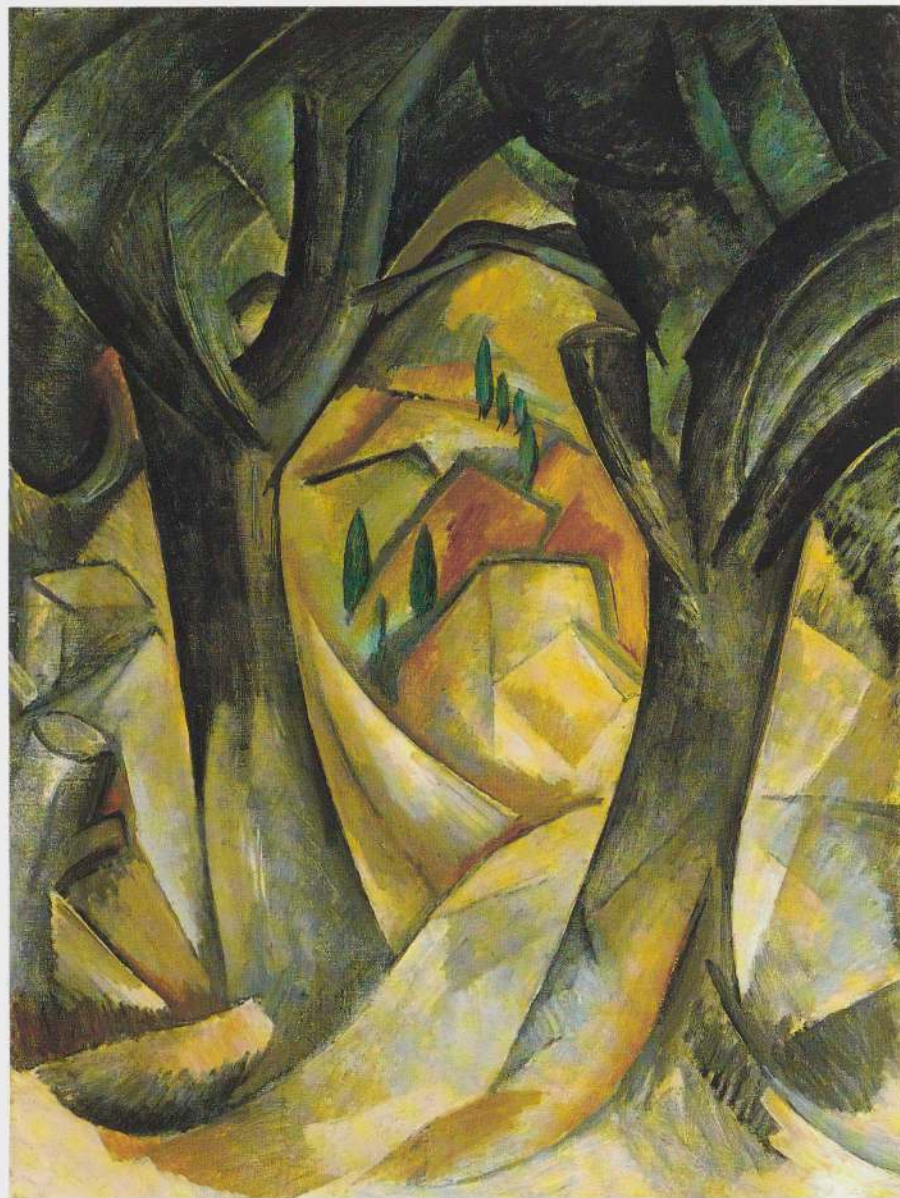
BRAQUE, *Casa de L'Estaque*
L'Estaque, [agosto] de 1908
Óleo sobre tela, 40,5×32,5 cm
Romilly 13. Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq,
donación de Geneviève y Jean Masurel



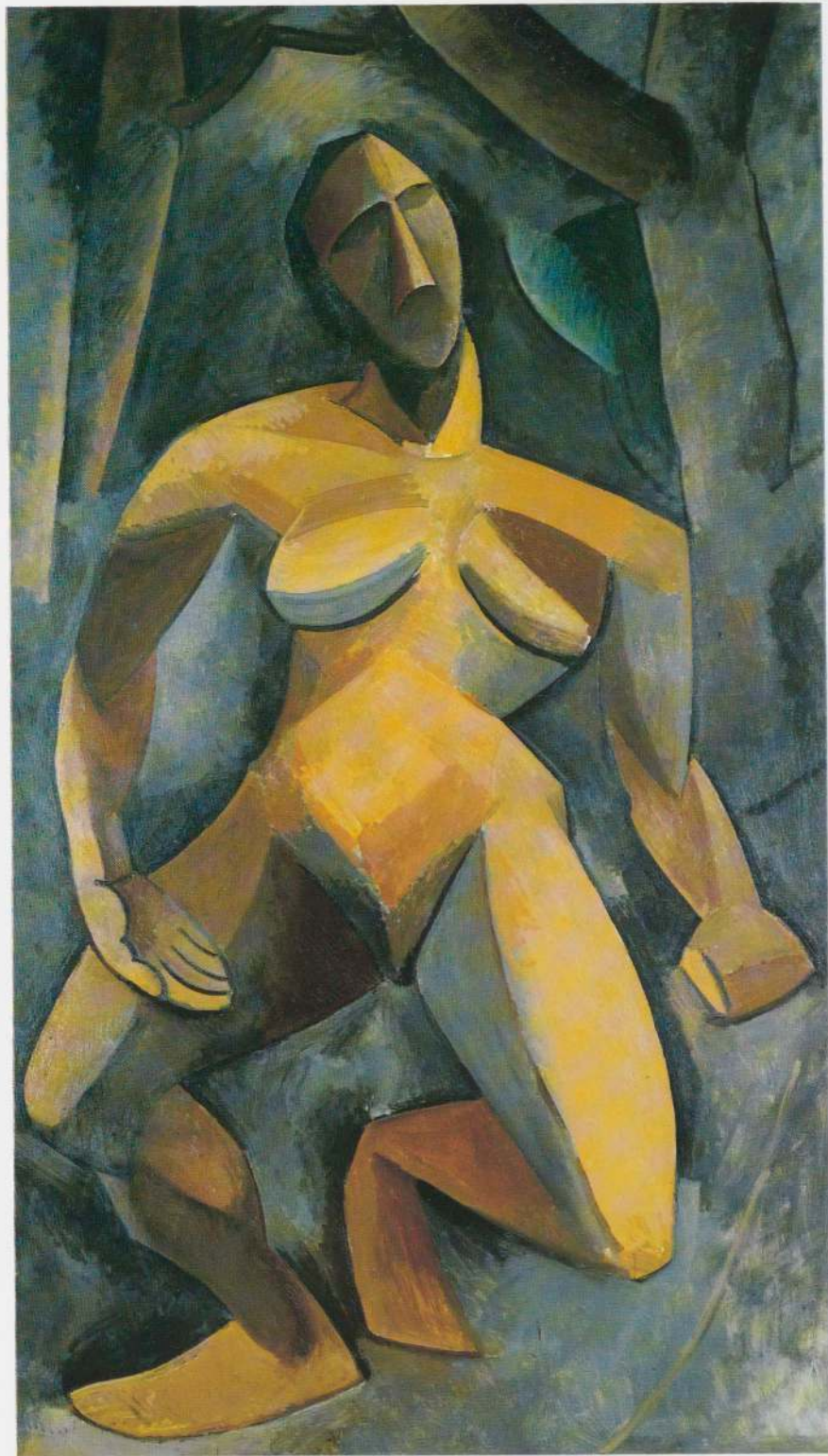
PICASSO, *Casita y árboles*
La Rue-des-Bois, agosto de 1908
Óleo sobre tela, 92×73 cm
Daix 190. Museo Pushkin, Moscú



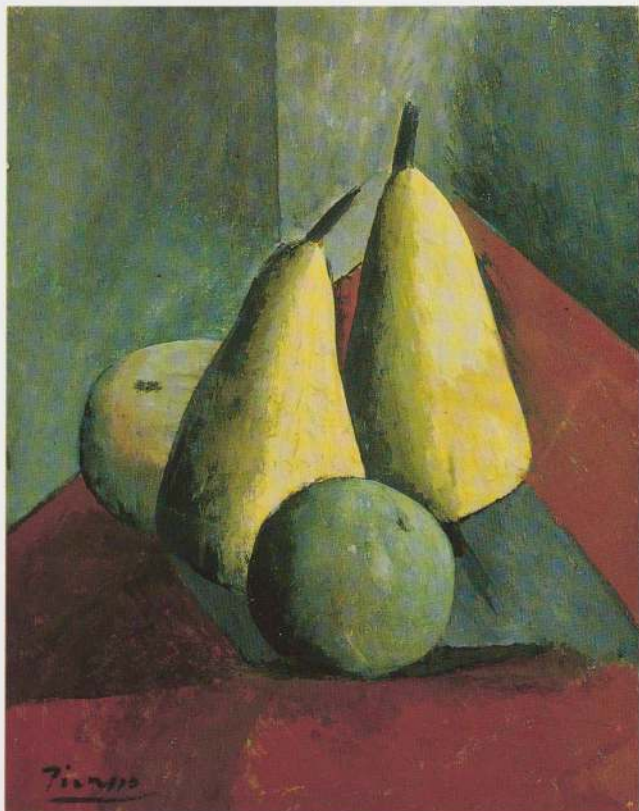
BRAQUE, *Casas de L'Estaque*
L'Estaque, [agosto] de 1908
Óleo sobre tela, 73×60 cm
Romilly 14. Kunstmuseum, Berna,
fundación Hermann y Margrit Rupf



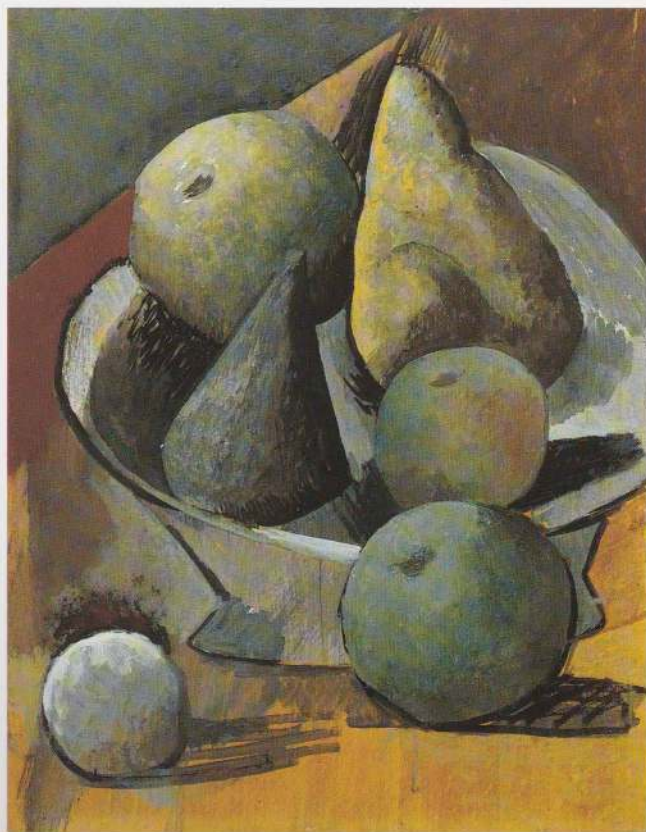
BRAQUE, *Árboles de L'Estaque*
L'Estaque, [agosto] de 1908
Óleo sobre tela, 79×60 cm
Romilly 18. Colección particular



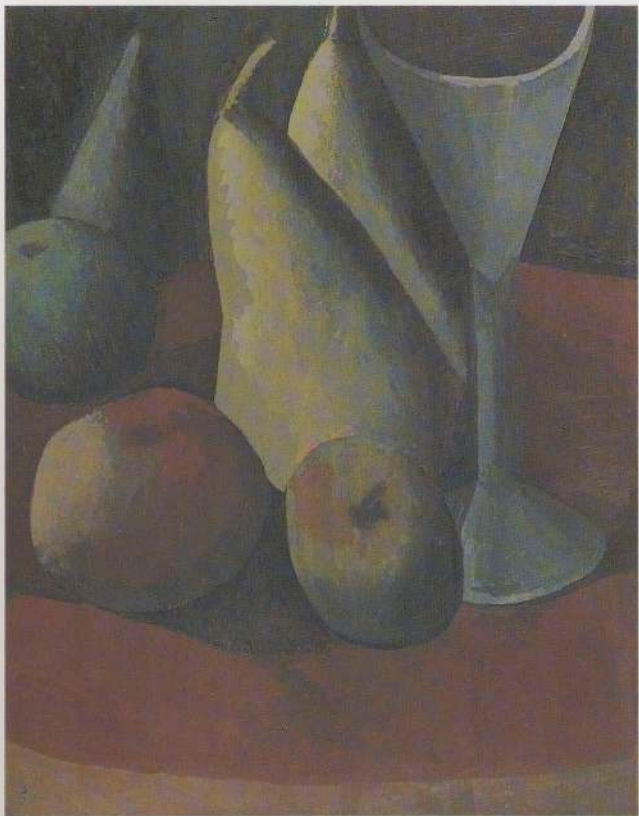
PICASSO, *La Driada (Desnudo en el bosque)*
París, [primavera-otoño] de 1908
Óleo sobre tela, 185×108 cm
Daix 133. Museo del Ermitage, Leningrado



PICASSO, *Peras y manzanas*
 París, otoño de 1908
 Óleo sobre tabla, 27×21 cm
 Daix 202. Colección Mr. y Mrs. James W. Alsdorf, Chicago



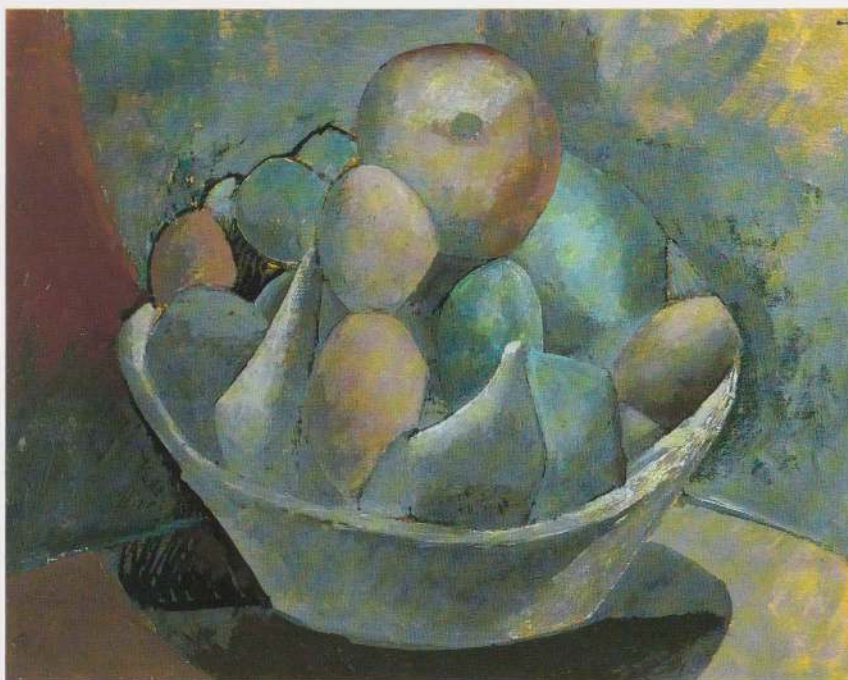
PICASSO, *Frutero con peras y manzanas*
 París, otoño de 1908
 Óleo diluido con gasolina sobre tabla, 27×21 cm
 Daix 200. Colección Heinz Berggruen, Ginebra



PICASSO, *Fruta y copa*
 París, otoño de 1908
 Temple sobre tabla, 27×21,1 cm
 Daix 203. The Museum of Modern Art, Nueva York,
 sucesión de John Hay Whitney



BRAQUE, *Los instrumentos de música*
[París, otoño de 1908]
Óleo sobre tela, 50×61 cm
Romilly 7. Colección particular



PICASSO, *Frutero y fruta*
 París, otoño de 1908
 Temple sobre tabla, 21×27 cm
 Daix 199. Kunstmuseum, Basilea,
 donación de H. C. Richard Doetsch-Benziger,
 1960



BRAQUE, *Frutero y plato*
 [París, otoño de 1908]
 Óleo sobre tela, 46×55 cm
 Romilly 29. Colección particular



BRAQUE, *Paysage*
[París, otoño] de 1908
Óleo sobre tela, 81×65 cm
Romilly 26. Kunstmuseum, Basilea, donación de Raoul La Roche, 1952



PICASSO, *Paisaje*
[París, otoño] de 1908
Óleo sobre tela, 100,8×81,3 cm
Daix 191. The Museum of Modern Art, Nueva York,
donación de David Rockefeller

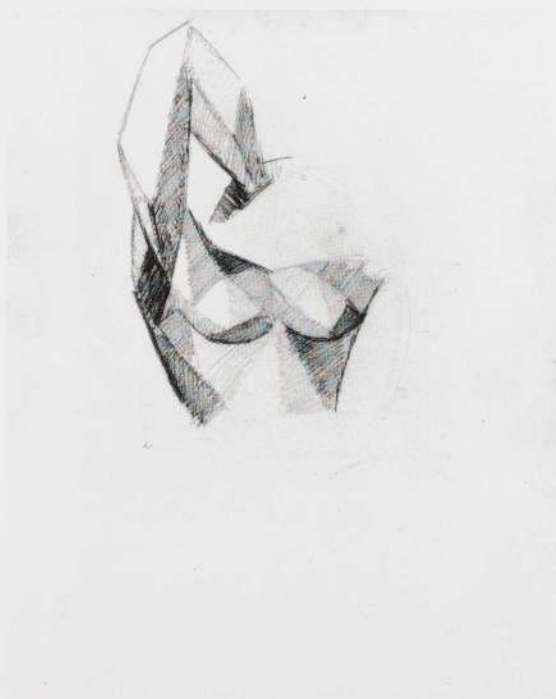


PICASSO, *Desnudo de pie, de espaldas*
[París, otoño] de 1908
Gouache y mina de plomo, 63×48 cm
Zervos XXVI, 359. Colección particular



PICASSO, *Paisaje con dos figuras*
París, [fines] de 1908
Óleo sobre tela, 58×72 cm
Daix 187. Musée Picasso, París

PICASSO, *Tres mujeres*
París, otoño de 1907-fines de 1908
Óleo sobre tela, 200×178 cm
Daix 131. Museo del Ermitage, Leningrado



PICASSO, *Mujer con el brazo en alto*
París, [otoño] de 1908
Lápiz Conté, 62,5×48 cm
Schiff 14. Colección Marina Picasso;
Galerie Jan Krugier, Ginebra



PICASSO, *Mujer con el brazo en alto*
París, [otoño] de 1908
Lápiz Conté, 62,5×47,4 cm
Zervos VI, 993. Colección particular





BRAQUE, *Casas*
[París, invierno de 1908-1909]
Óleo sobre tela, 65,5×54 cm
Romilly 33. Art Gallery of New South Wales, Sidney



BRAQUE, *El puerto*
[El Havre y París, otoño-invierno] de 1908-1909
[probablemente retocado en 1910]
Óleo sobre tela, 92,1×73,3 cm
Romilly 51. The Museum of Fine Arts, Houston,
colección John A. y Audrey Jones Beck



PICASSO, *Carnaval en la taberna*
París, invierno de 1908-1909
Acuarela y mina de plomo,
21×22,5 cm
Daix 218. Colección particular



PICASSO, *Carnaval en la taberna*
París, invierno de 1908-1909
Gouache y tinta, 32×49,5 cm
Daix 219. Musée Picasso, París



PICASSO, *El sombrero*
París, [invierno] de 1908-1909
Óleo sobre tela, 60×73 cm
Daix 215. Colección particular



PICASSO, *Panes y frutero con fruta en una mesa*
París, invierno de 1908-1909
Óleo sobre tela, 164×132,5 cm
Daix 220. Kunstmuseum, Basilea



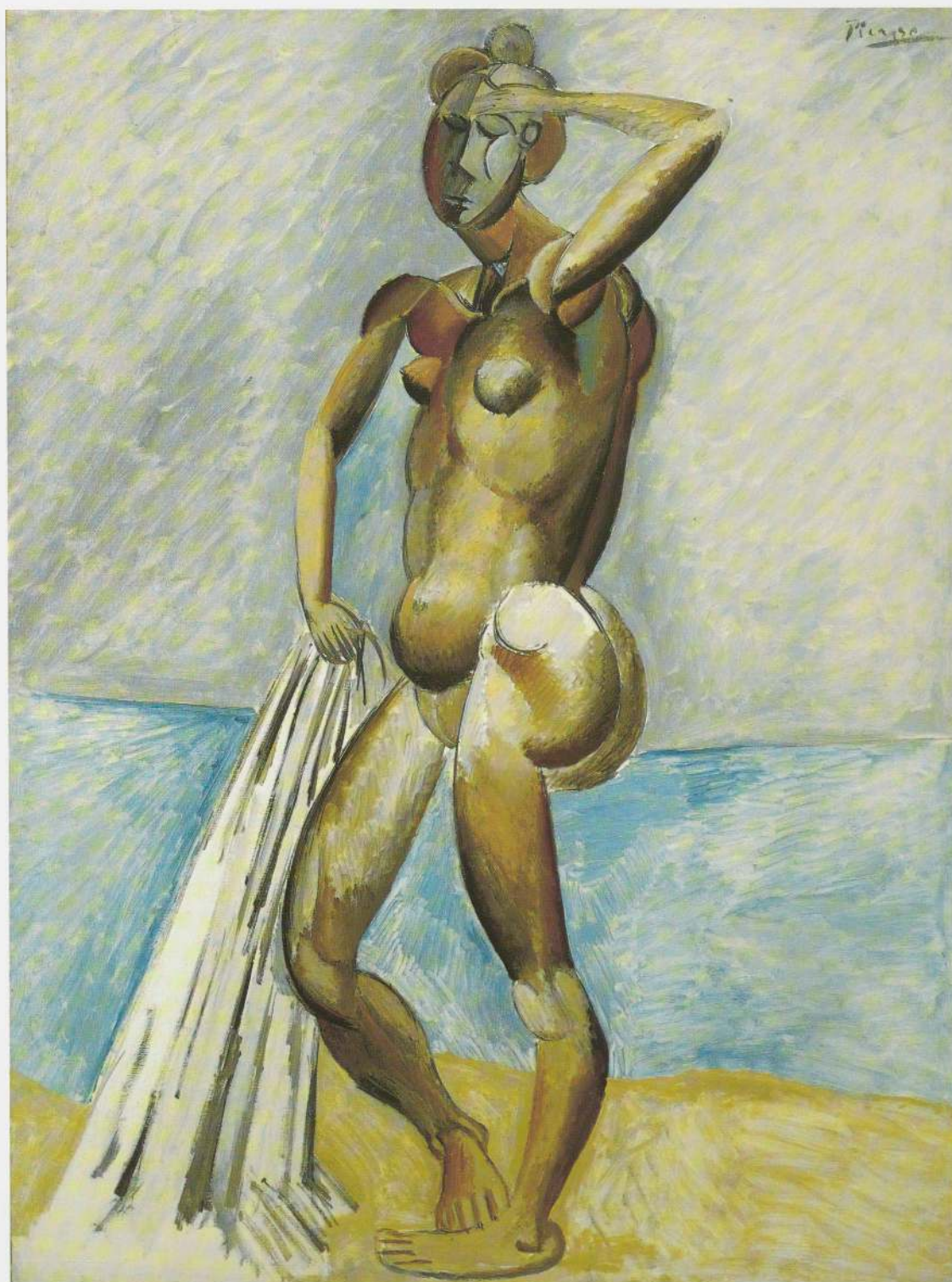
PICASSO, *El frutero*
París, [invierno de 1908-1909]
Óleo sobre tela, 74,3×61 cm
Daix 210. The Museum of Modern Art, Nueva York,
adquirido gracias al legado Lillie P. Bliss



BRAQUE, *El frutero*
[París, invierno] de 1908-1909
Óleo sobre tela, 54×65 cm
Romilly 35. Moderna Museet, Estocolmo



PICASSO, *La reina Isabel*
París, principios de 1909
Óleo sobre tela, 92×73 cm
Daix 222. Musée Pushkin, Moscú



PICASSO, *Bañista*
París, [invierno-primavera] de 1909
Óleo sobre tela, 130×97 cm
Daix 239. Colección Mrs. Bertram Smith, Nueva York



BRAQUE, *Guitarra y frutero*
[París, invierno-primavera de 1909]
Óleo sobre tela, 73×60 cm
Romilly 36. Kunstmuseum, Berna,
fundación Hermann y Margrit Rupf



PICASSO, *Mujer con mandolina*
París, [primavera] de 1909
Óleo sobre tela, 92×73 cm
Daix 236. Museo del Ermitage, Leningrado



PICASSO, *Bodegón con chocolatera*
París, [primavera] de 1909
Acuarela, 61,3×47,5 cm
Daix 233. Colección particular



PICASSO, *San Antonio y Arlequín*
París, primavera de 1909
Acuarela, 62×48 cm
Daix 257. Moderna Museet, Estocolmo



PICASSO, *Paisaje con puente*
París, primavera de 1909
Óleo sobre tela, 81 × 100 cm
Daix 273. Národní Galeri, Praga



PICASSO, *Mujer con libro*
París, primavera de 1909
Óleo sobre tela, 92×73 cm
Daix 241. Colección particular



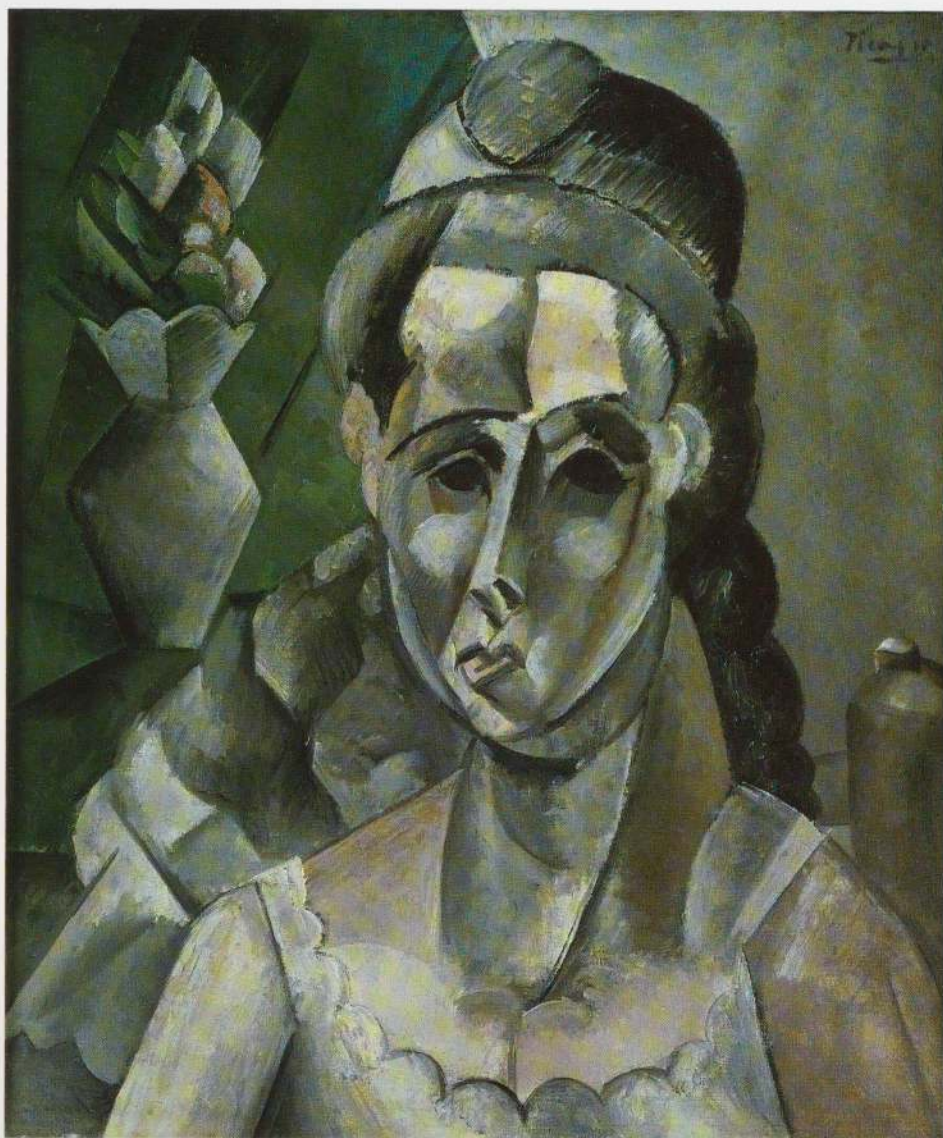
PICASSO, *Dos mujeres desnudas*
París, primavera de 1909
Óleo sobre tela, 100×81 cm
Daix 244. Colección particular



BRAQUE, *El puerto de Normandía*
[El Havre y París, mayo-junio de 1909]
Óleo sobre tela, 81,1×81,5 cm
Romilly 44. The Art Institute of Chicago, Samuel A. Marx Fund

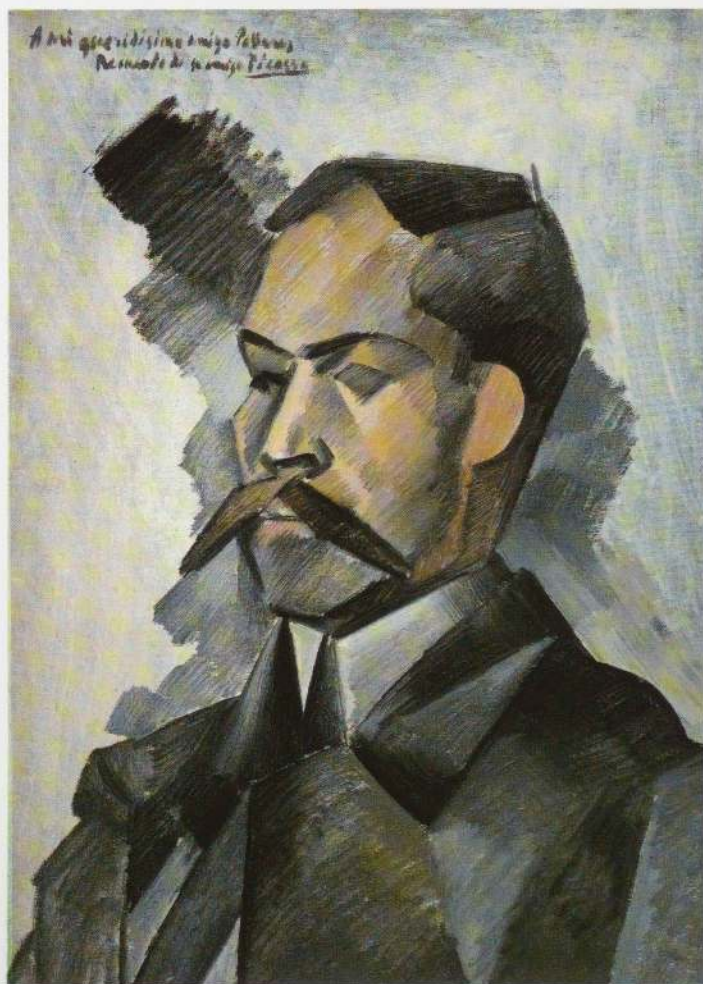


PICASSO, *Mujer con abanico*
París, primavera de 1909
Óleo sobre tela, 100×81 cm
Daix 263. Museo Pushkin, Moscú



PICASSO, *Mujer con ramillete*
[París, primavera] de 1909
Óleo sobre tela, 60,5×52 cm
Daix 282. Colección Fundación Bernhard Sprengel, Hannover

PICASSO, *Paisaje (La montaña de Santa Bárbara)*
Horta de Ebro, fines de la primavera de 1909
Óleo sobre tela, 39×47,3 cm
Daix 276. Colección particular



PICASSO, *Retrato de Manuel Pallarés*
Barcelona, mayo de 1909
Óleo sobre tela, 68×49,5 cm
Daix 274. The Detroit Institute of Arts,
donación de Mr. y Mrs. Henry Ford II



PICASSO, *Busto de mujer (Mujer con moño)*
Horta de Ebro, verano de 1909
Óleo sobre tela, 93×74 cm
Daix 286. The Hiroshima Museum of Art, Hiroshima



PICASSO, *Depósito de Horta*
Horta de Ebro, verano de 1909
Óleo sobre tela, 60×50 cm
Daix 280. Colección particular



PICASSO, *Molino de Horta*
Horta de Ebro, verano de 1909
Acuarela, 24,8×38,2 cm
Daix 281. The Museum of Modern Art, Nueva York,
colección John y Lester Avnet



BRAQUE, *La Roche-Guyon*
La Roche-Guyon, verano de 1909
Óleo sobre tela, 81×60 cm
Romilly 38. Moderna Museet, Estocolmo



BRAQUE, *El castillo de La Roche-Guyon*
La Roche-Guyon, verano de 1909
Óleo sobre tela 73×60 cm
Romilly 39. Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq
donación de Geneviève y Jean Masurel



PICASSO, *Casas en la colina, Horta de Ebro*
Horta de Ebro, verano de 1909
Óleo sobre tela, 65×81 cm
Daix 278. The Museum of Modern Art, Nueva York,
legado Nelson A. Rockefeller



PICASSO, *Mujer sentada*
Horta de Ebro, verano de 1909
Óleo sobre tela, 81 x 65 cm
Daix 292. Colección particular



BRAQUE, *El castillo de La Roche-Guyon*
La Roche-Guyon, verano de 1909
Óleo sobre tela, 65×54 cm
Romilly 41 [pero reproducido en el n.º 40]
Museo Pushkin, Moscú



BRAQUE, *El castillo de La Roche-Guyon*
La Roche-Guyon, verano de 1909
Óleo sobre tela, 92×73 cm
Romilly 42. Stedelijk Van Abbe-Museum, Eindhoven



PICASSO, *Bodegón con botella de licor*
Horta de Ebro, verano de 1909
Óleo sobre tela, 81,6×65,4 cm
Daix 299. The Museum of Modern Art, Nueva York,
Mrs. Simon Guggenheim Fund



PICASSO, *Desnudo en un sillón*
Horta de Ebro, verano de 1909
Óleo sobre tela, 92×73 cm
Daix 302. Colección particular



PICASSO, *Garrafa y candelabro*
París, otoño de 1909
Óleo sobre tela, 54,5×73 cm
Daix 316. Colección particular



BRAQUE, *El parque de Carrières-Saint-Denis*
Carrières-Saint-Denis, octubre de 1909
Óleo sobre tela, 38×46 cm
Romilly 46
Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano



PICASSO, *Estudio de mujer (Cabeza de Fernande)*
 Horta de Ebro, verano de 1909
 Tinta y acuarela, 33,3×25,5 cm
 Daix 289. The Art Institute of Chicago.
 Colección Alfred Stieglitz



PICASSO, *Estudio para «Cabeza de mujer (Fernande)»*
 Horta de Ebro, verano de 1909
 Carboncillo y mina de plomo, 63×48 cm
 Zervos XXVI, 417. Musée Picasso, París



PICASSO, *Cabeza de Fernande*
 París, otoño de 1909
 Bronce, 41,3×24,7×26,6 cm
 Zervos II**, 573
 Colección Stephen Hahn, Nueva York



PICASSO, *El bock*
París, otoño de 1909
Óleo sobre tela, 81 × 65,6 cm
Daix 312. Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq,
donación de Geneviève y Jean Masurel



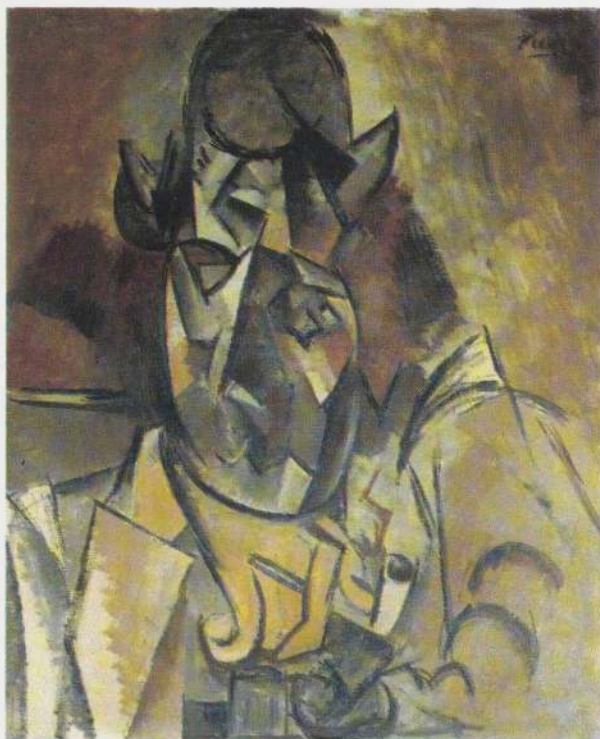
BRAQUE, *Violín y paleta*
París, [otoño de 1909]
Óleo sobre tela, 91,7×42,8 cm
Romilly 56. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York



PICASSO, *Abanico, salero y melón*
París, otoño de 1909
Óleo sobre tela, 81×64 cm
Daix 314. The Cleveland Museum of Art.
Compra, Leonard C. Hanna, Jr., Fund



BRAQUE, *Bodegón con mandora y metrónomo*
París, [otoño de 1909]
Óleo sobre tela, 81×54 cm
Romilly 58. Colección particular



PICASSO, *Hombre con sombrero*
(también llamado *Retrato de Braque*)
París, [invierno de 1909-1910]
Óleo sobre tela, 61×50 cm
Daix 330. Colección Heinz Berggruen, Ginebra



BRAQUE, *El vaso*
París, [otoño de 1909]
Óleo sobre tela, 35×38 cm
Romilly 54. The Tate Gallery, Londres



BRAQUE, *El pirógeno y el periódico*
«Gil Blas»,
París, [otoño de 1909]
Óleo sobre tela, 35×27 cm
Romilly 53. Colección particular



BRAQUE, *La mandora*
París, [invierno] de 1909-1910
Óleo sobre tela, 71,1×55,9 cm
Romilly 55. The Tate Gallery, Londres



BRAQUE, *Piano y mandora*
París, [invierno] de 1909-1910
Óleo sobre tela, 91,8×42,9 cm
Romilly 57. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York



BRAQUE, *Jarro y violín*
París, [principios de 1910]
Óleo sobre tela, 117×73 cm
Romilly 59. Kunstmuseum, Basilea, donación de Raoul La Roche, 1952



PICASSO, *El Sacré-Coeur*
París, invierno de 1909-1910
Óleo sobre tela, 91,5×65 cm
Daix 339. Musée Picasso, París



BRAQUE, *El Sacré-Coeur*
París, invierno de 1909-1910
Óleo sobre tela, 55×40,5 cm
Romilly 52. Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq,
donación de Geneviève y Jean Masurel



PICASSO, *Cosedora*
París, [principios de 1910]
Óleo sobre tela, 80×62,2 cm
Daix 331. Colección Claire B. Zeisler, Chicago



PICASSO, *Mujer en un sillón*
París, primavera de 1910
Óleo sobre tela, 94×75 cm
Daix 344. Národní Galeri, Praga



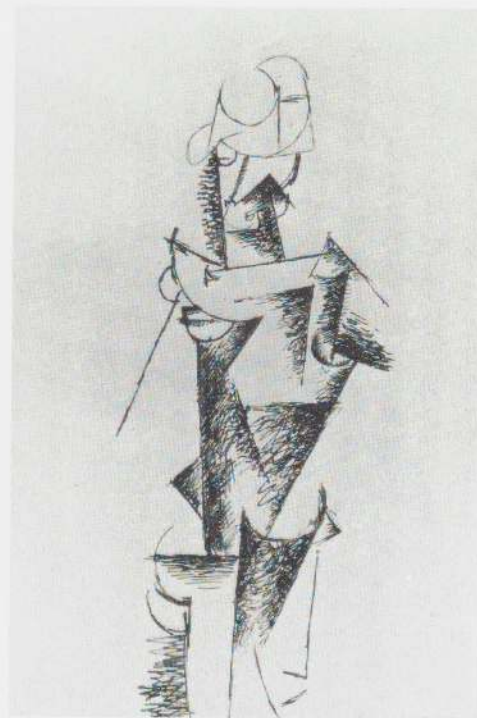
PICASSO, *Mujer con mandolina*
París, primavera de 1910
Óleo sobre tela, 80×64 cm
Daix 341. Colección particular, Suiza



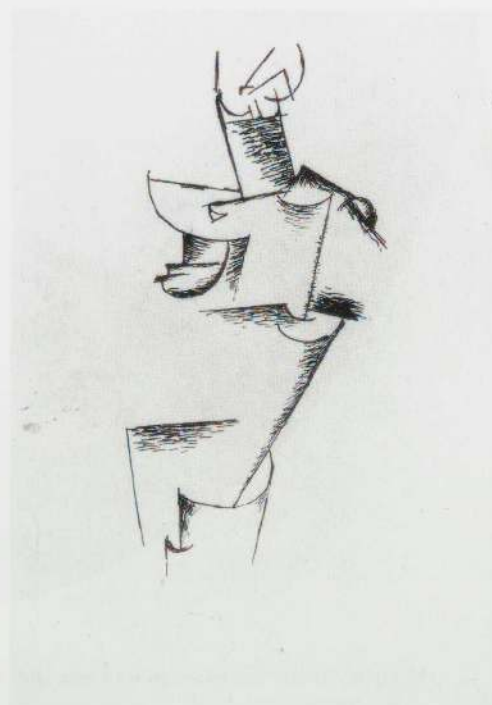
BRAQUE, *Mujer sosteniendo una mandolina*
París, [primavera] de 1910
Óleo sobre tela, 92×73 cm
Romilly 71. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich



PICASSO, *Mujer desnuda
de cuerpo entero*
París, primavera de 1910
Acuarela y tinta, 30×12 cm
Daix 347. Colección particular,
Nueva York



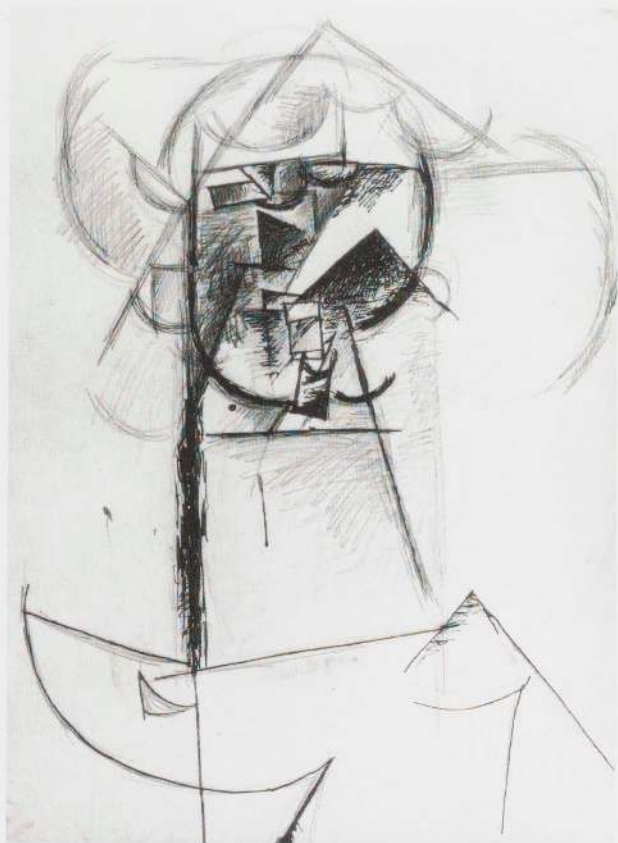
PICASSO, *Mujer con sombrero*
París, primavera de 1910
Tinta, 31,8×21,7 cm
Richet 252. Musée Picasso, París



PICASSO, *Busto de mujer*
París, primavera de 1910
Tinta, 37,5×27,5 cm
Colección particular



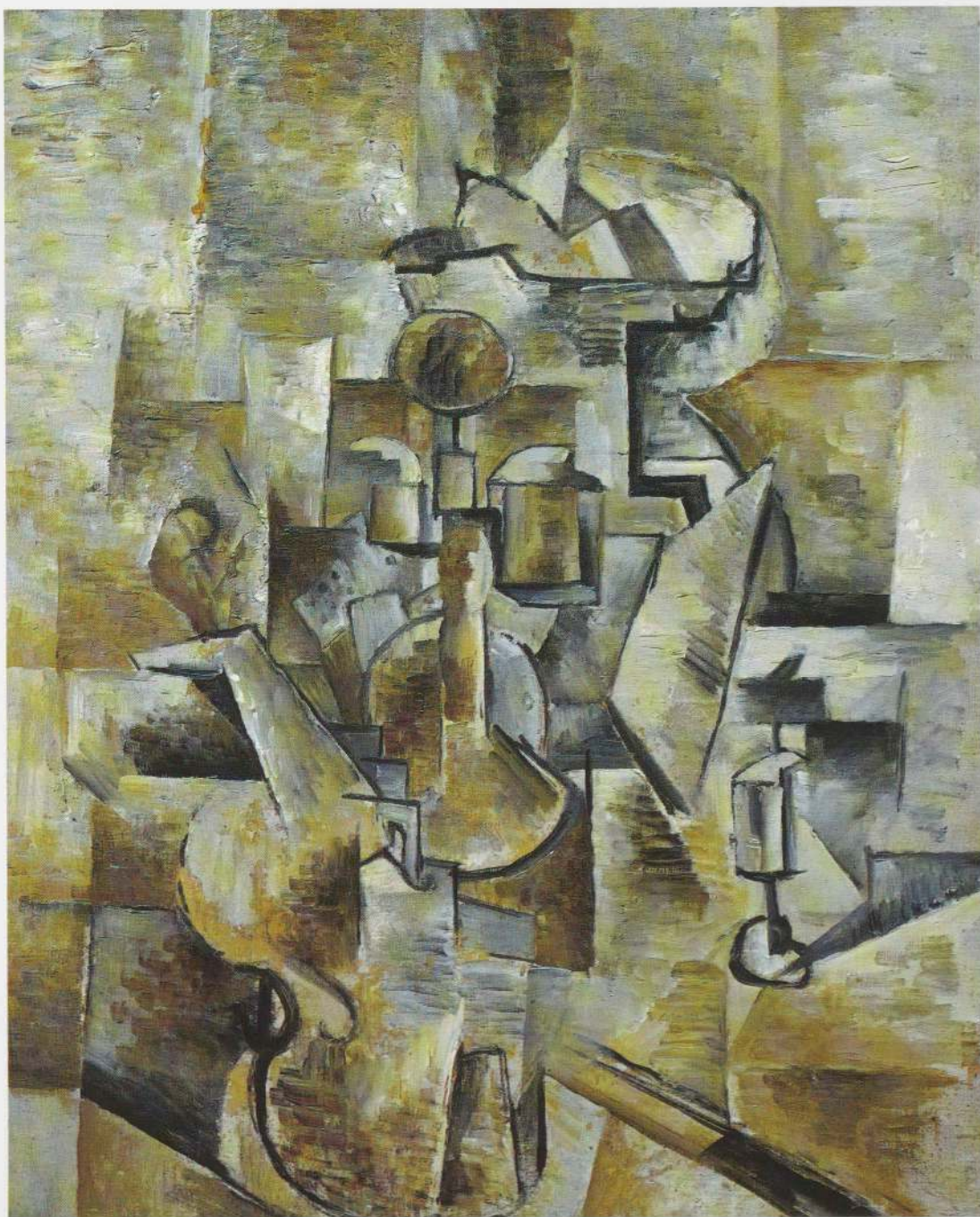
PICASSO, *Muchacha con mandolina (Fanny Tellier)*
París, primavera de 1910
Óleo sobre tela. 100,3×73,6 cm
Daix 346. The Museum of Modern Art, Nueva York,
legado Nelson A. Rockefeller



PICASSO, *Mlle Léonie*
París, primavera de 1910
Mina de plomo y tinta, 65×50 cm
Zervos XXVIII, 2. Colección Marina Picasso;
Galerie Jan Krugier, Ginebra



PICASSO, *Mlle Léonie*
París, primavera de 1910
Óleo sobre tela, 65×50 cm
Daix 340. Colección particular



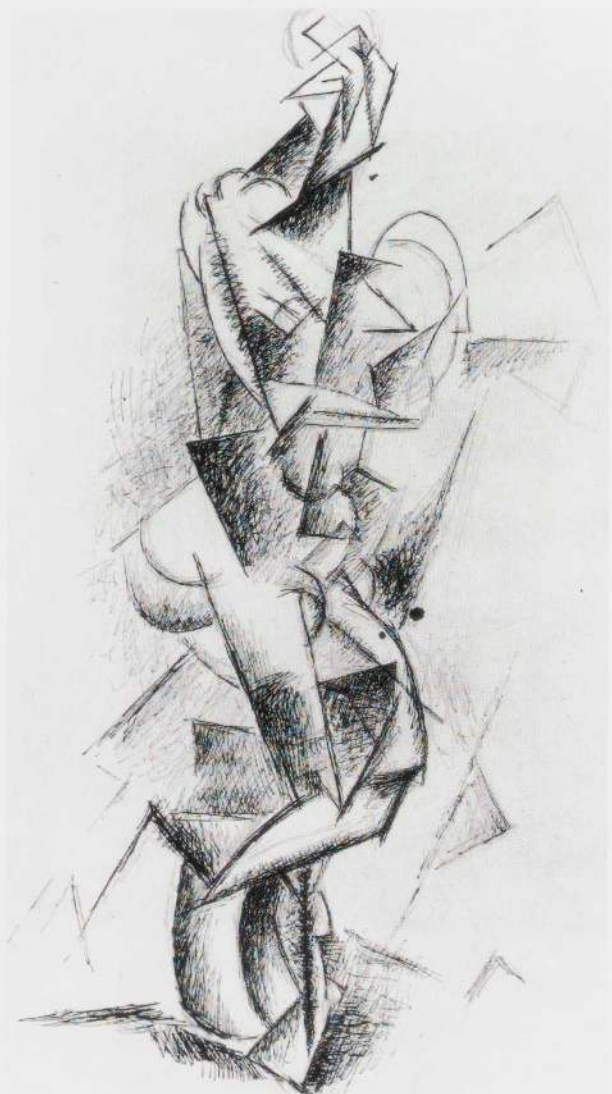
BRAQUE, *Violín y palmaria*

París [primavera de 1910]

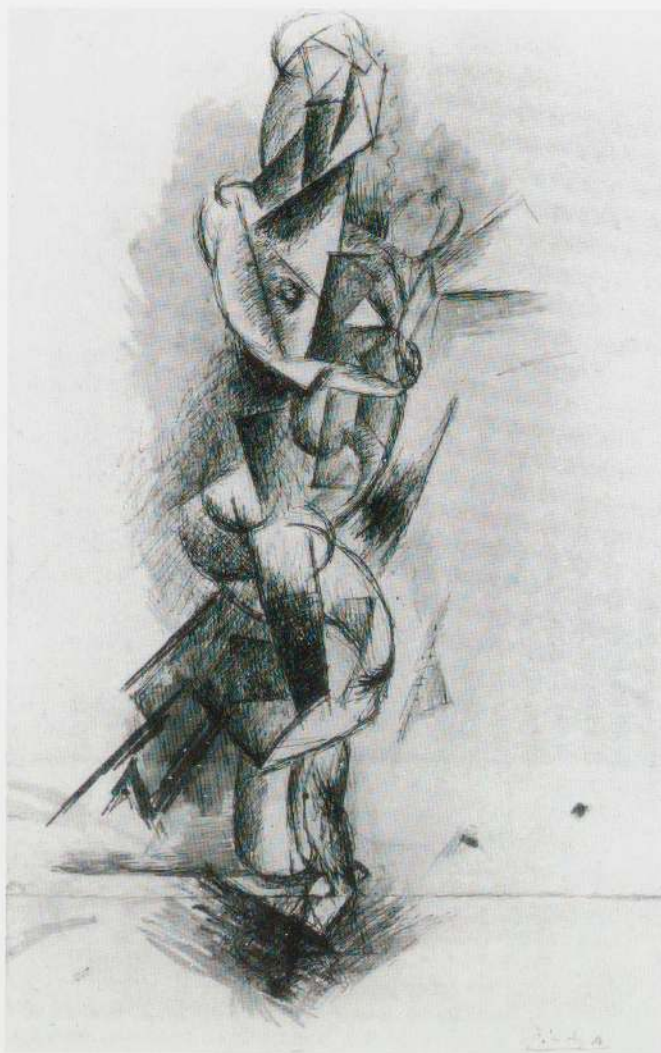
Óleo sobre tela, 61×50 cm

Romilly 63. San Francisco Museum of Modern Art,

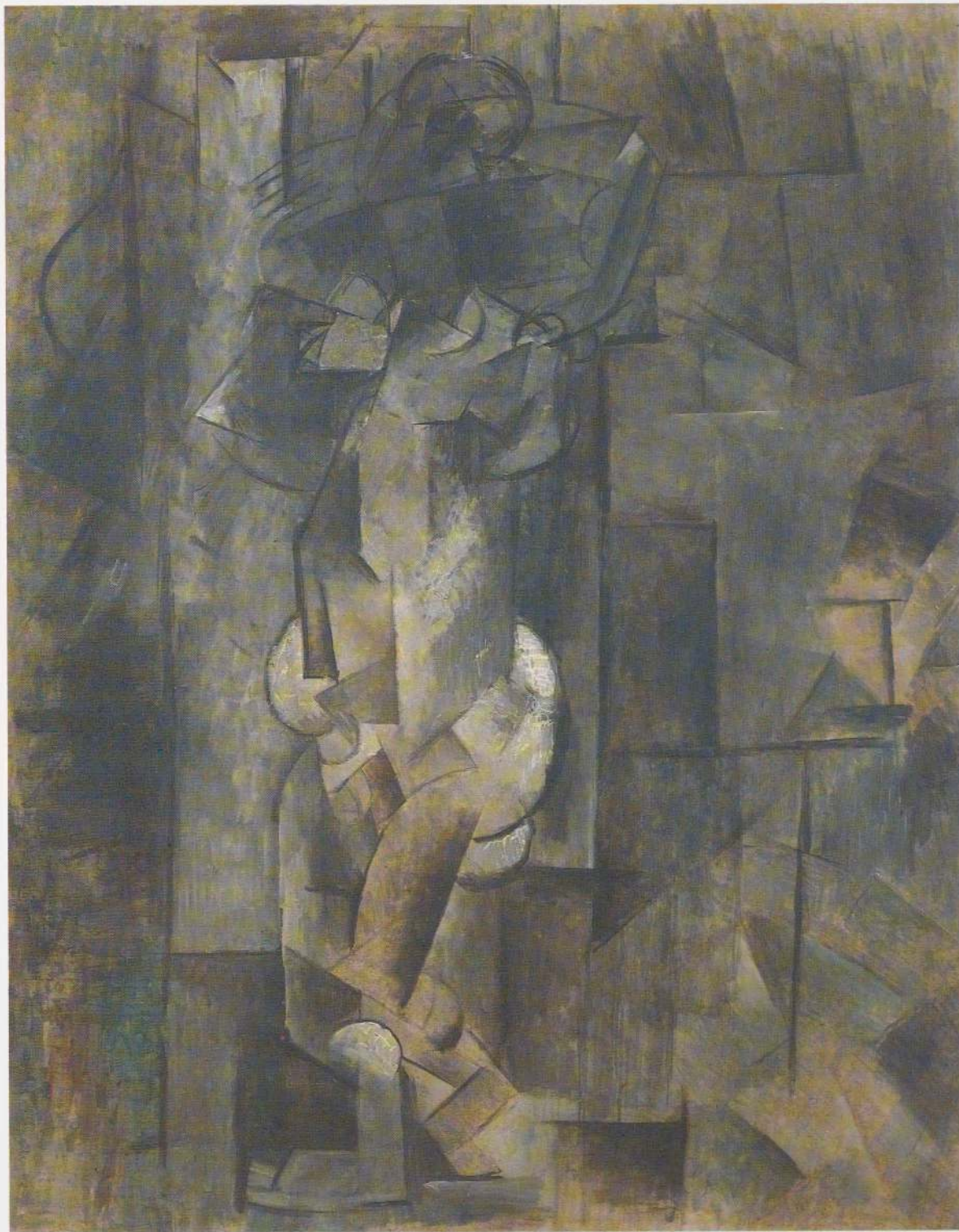
donación de Rita Schreiber, en recuerdo afectuoso de su marido Taft Schreiber



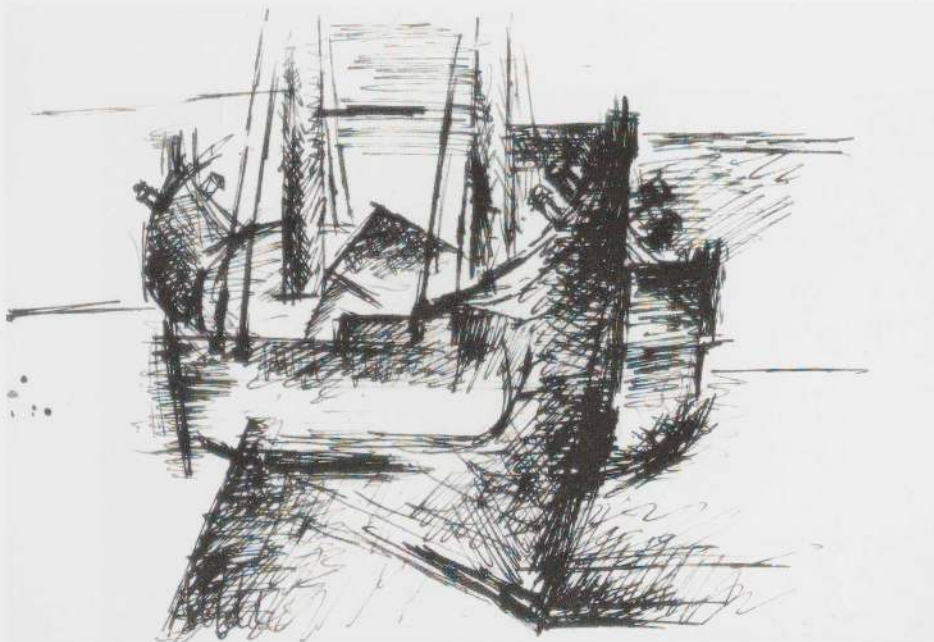
PICASSO, *Mujer desnuda*
París, [primavera] de 1910
Mina de plomo y tinta, 51,5×41 cm
Zervos II**, 723. Národní Galeri, Praga



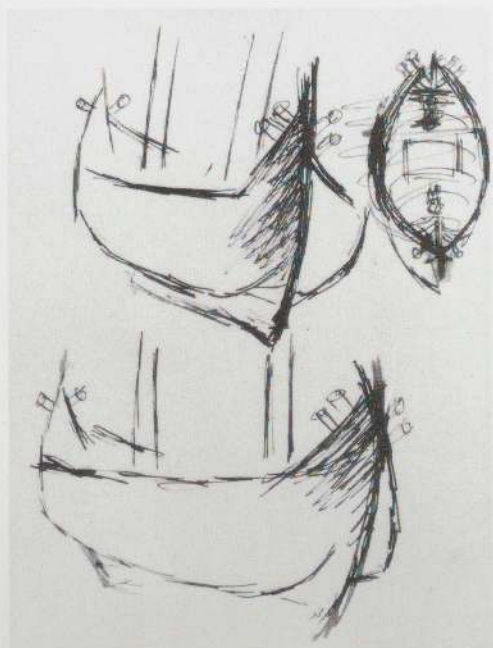
PICASSO, *Mujer desnuda*
París, [primavera] de 1910
Acuarela y tinta, 74×46,5 cm
Daix 352. Colección particular



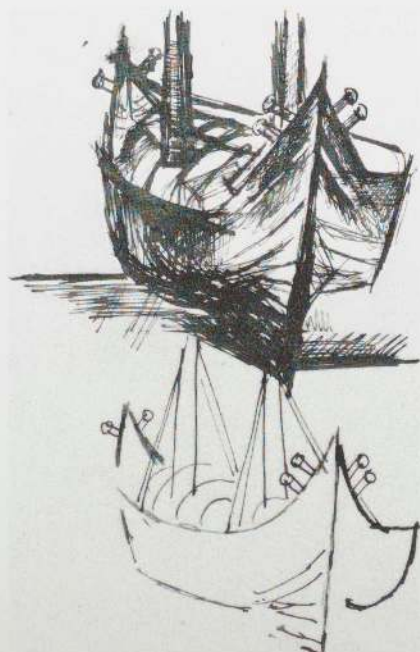
PICASSO, *Mujer desnuda de pie*
[París, fines de la primavera] de 1910
Óleo sobre tela, 99,1×78,1 cm
Daix 349. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo,
fondo de adquisiciones, 1954



PICASSO, *Estudios de barca de Cadaqués*
 Cadaqués, verano de 1910
 Tinta, 22×31,5 cm
 Zervos XXVIII, 6. Colección particular, Suiza



PICASSO, *Estudios de barca de Cadaqués*
 Cadaqués, verano de 1910
 Tinta, 22,5×17,5 cm
 Colección particular



PICASSO, *Estudios de barca de Cadaqués*
 Cadaqués, verano de 1910
 Tinta, 22,6×17,4 cm
 Richet 250. Musée Picasso, París



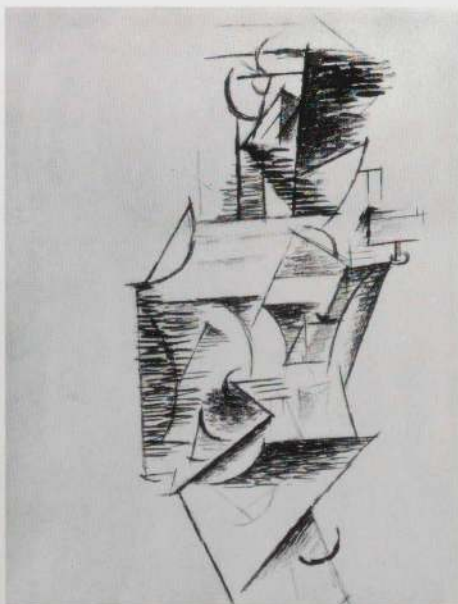
PICASSO, *Barca de Cadaqués*
Cadaqués, verano de 1910
Óleo sobre tela, 56×34 cm
Daix 359. Colección particular



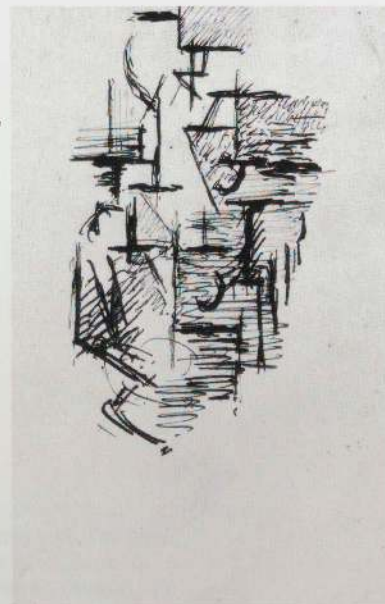
PICASSO, *El puerto de Cadaqués*
Cadaqués, verano de 1910
Óleo sobre tela, 38×45,5 cm
Daix 358. Národní Galeri, Praga



PICASSO, *El remero*
 Cadaqués, verano de 1910
 Óleo sobre tela, 72,1×59,7 cm
 Daix 360. The Museum of Fine Arts, Houston,
 adquirido por el museo con fondos facilitados por:
 Oveta Culp Hobby, Isaac y Agnes Cullen Arnold,
 Charles E. Marsh, Mrs. William Stamps Farish,
 la colección dedicada a Robert Lee Blaffer
 (donación de Sarah Campbell Blaffer, por
 canje) y la caja de dotaciones de la fundación
 Brown



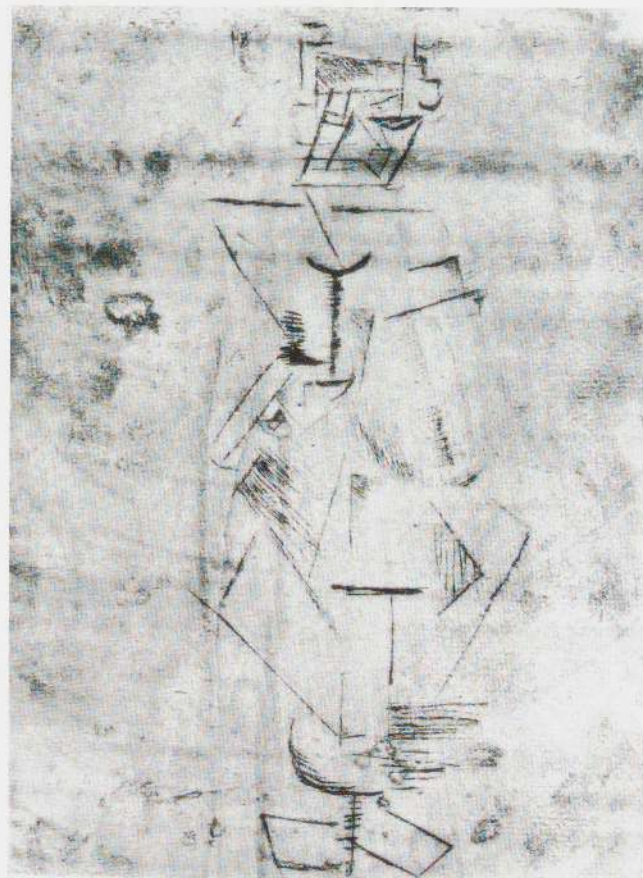
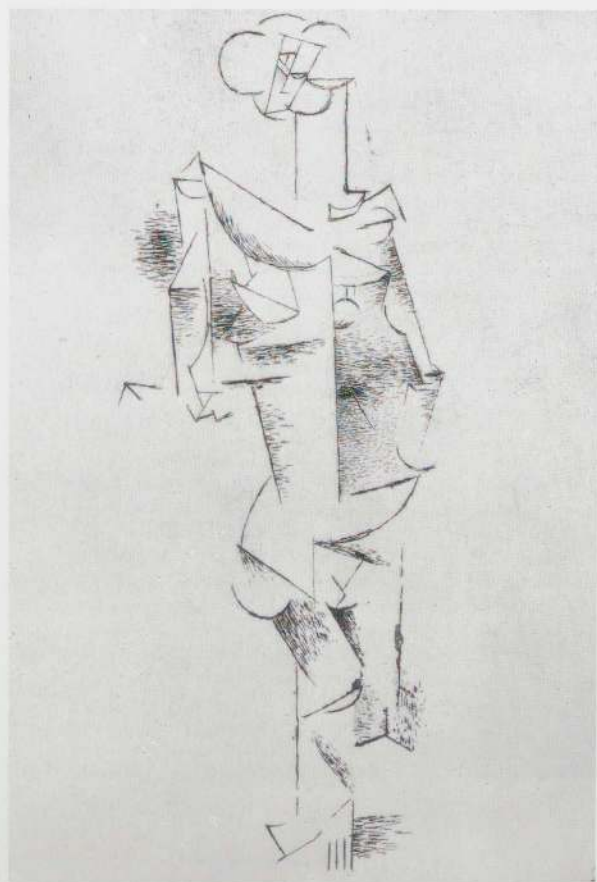
PICASSO, *Estudio*
 [Cadaqués, verano] de 1910
 Tinta, 31,5×24 cm
 Weisner 61.
 Kunstmuseum, Basilea, Gabinete de estampas,
 fundación Karl August Burckhard-Köchlin



BRAQUE, *Estudio*
 [L'Estaque o París,
 otoño-invierno de 1910]
 Tinta, 17×11 cm
 Romilly, p. 44.
 Colección particular

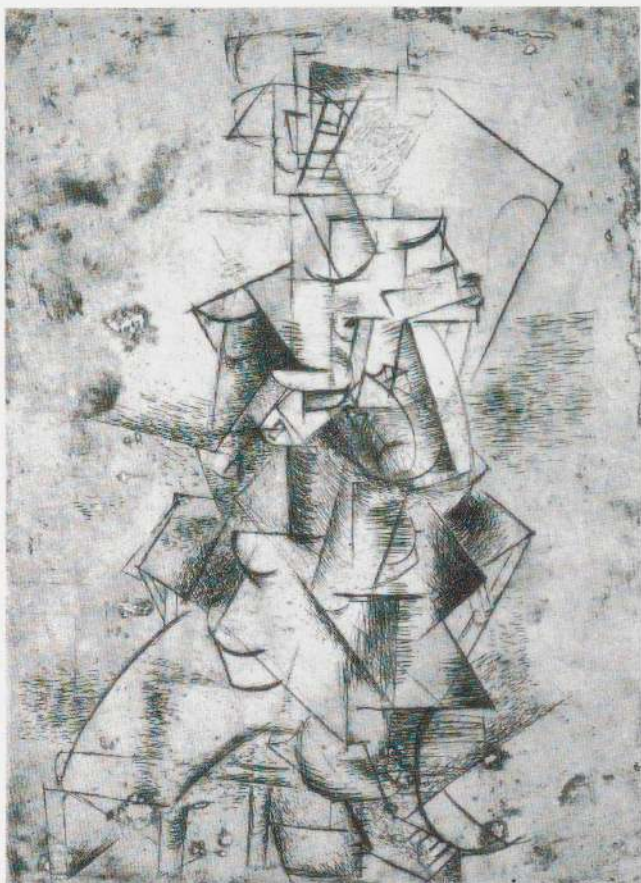


BRAQUE, *Torso de mujer*
[L'Estaque, otoño de 1910]
Óleo sobre tela, 91×61 cm
Romilly 77. Colección desconocida

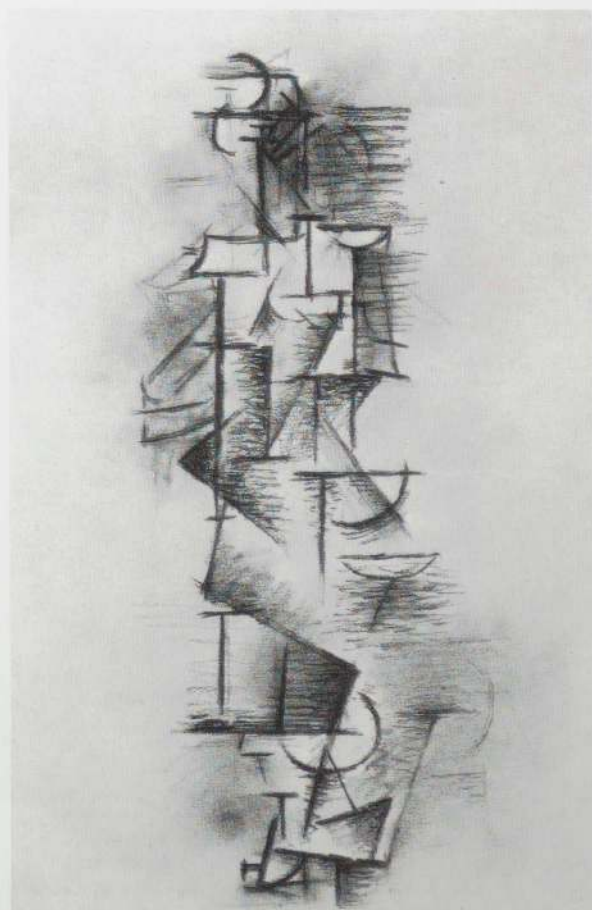


PICASSO, *Mlle Léonie en una hamaca*, primer estado
Cadaqués, agosto de 1910
Aguafuerte, 19,8×14,2 cm
Geiser 25. Colección Marina Picasso;
Galerie Jan Krugier, Ginebra

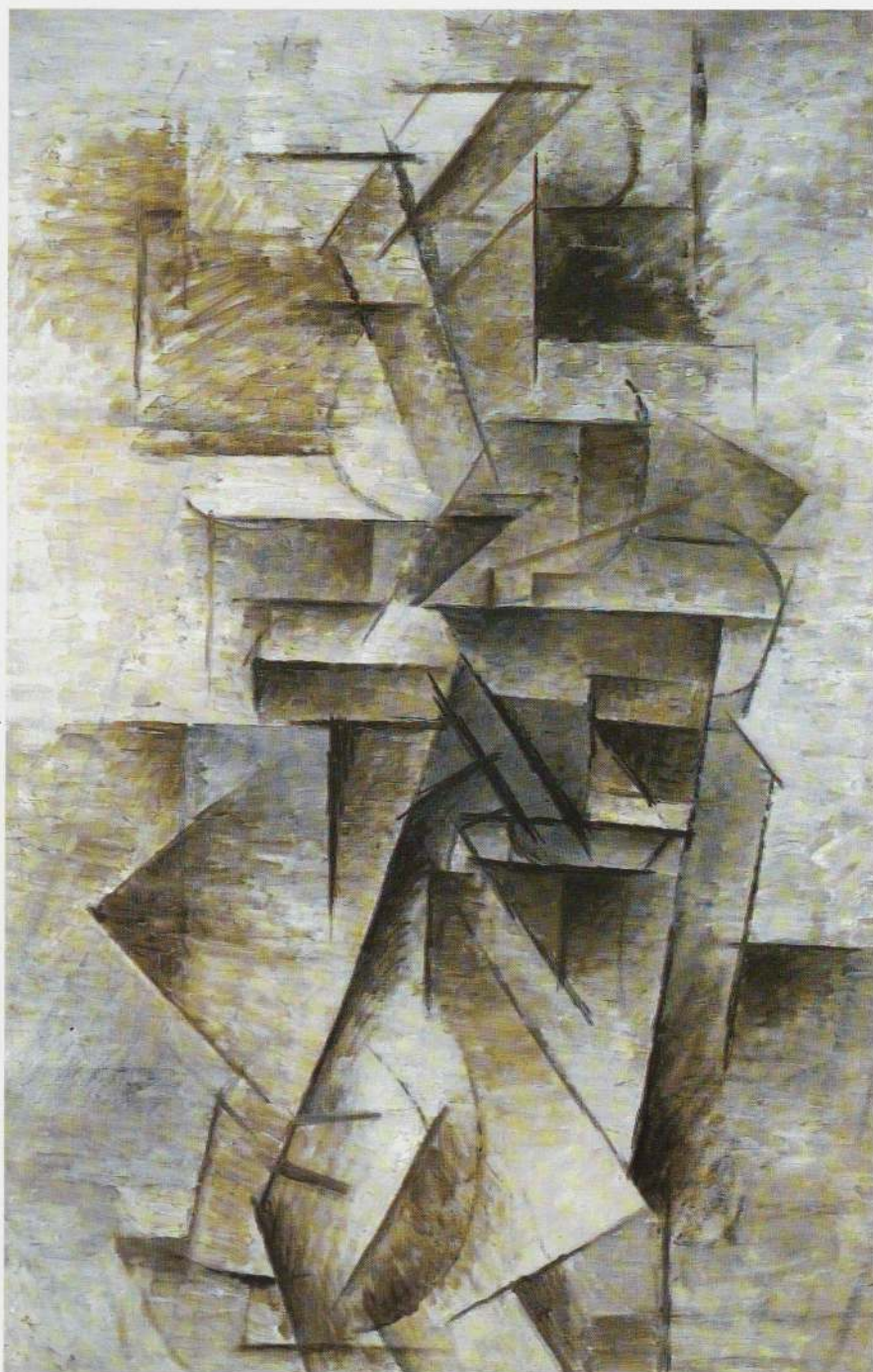
PICASSO, *Mlle Léonie (Mujer de pie)*, segundo estado
Cadaqués, agosto de 1910
Aguafuerte, 20×14,1 cm
Ilustración para *Saint Matorel* de Max Jacob,
publicado por Kahnweiler, París, 1911
Geiser 25. The Museum of Modern Art, Nueva York,
fondo Abby Aldrich Rockefeller



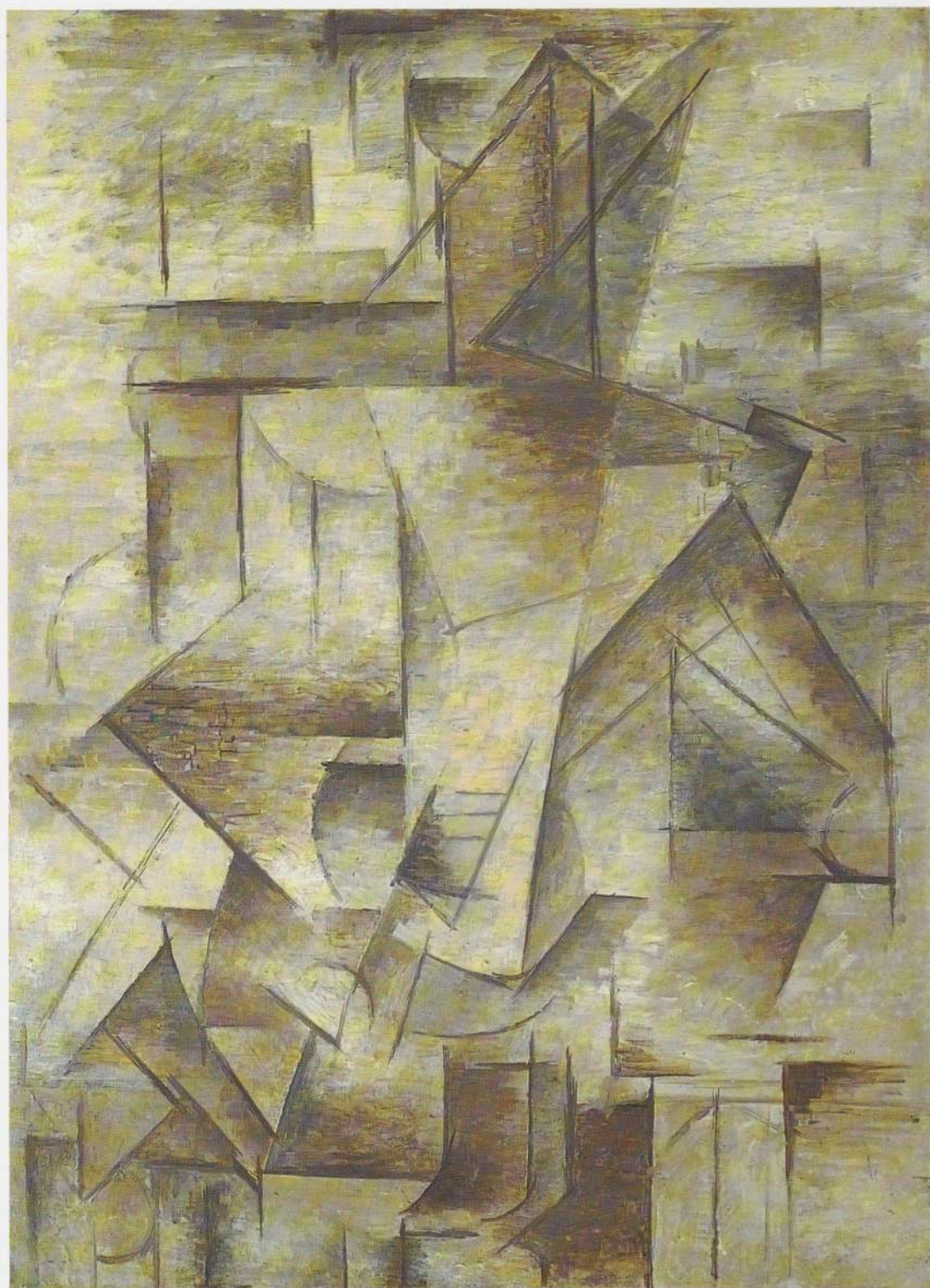
PICASSO, *Mlle Léonie en una hamaca, tercer estado*
 París, otoño de 1910
 Aguafuerte, 19,8×14,2 cm
 Ilustración para *Saint Matorel* de Max Jacob,
 publicado por Kahnweiler, París, 1911
 Geiser 25. The Museum of Modern Art, Nueva York,
 fondo Abby Aldrich Rockefeller



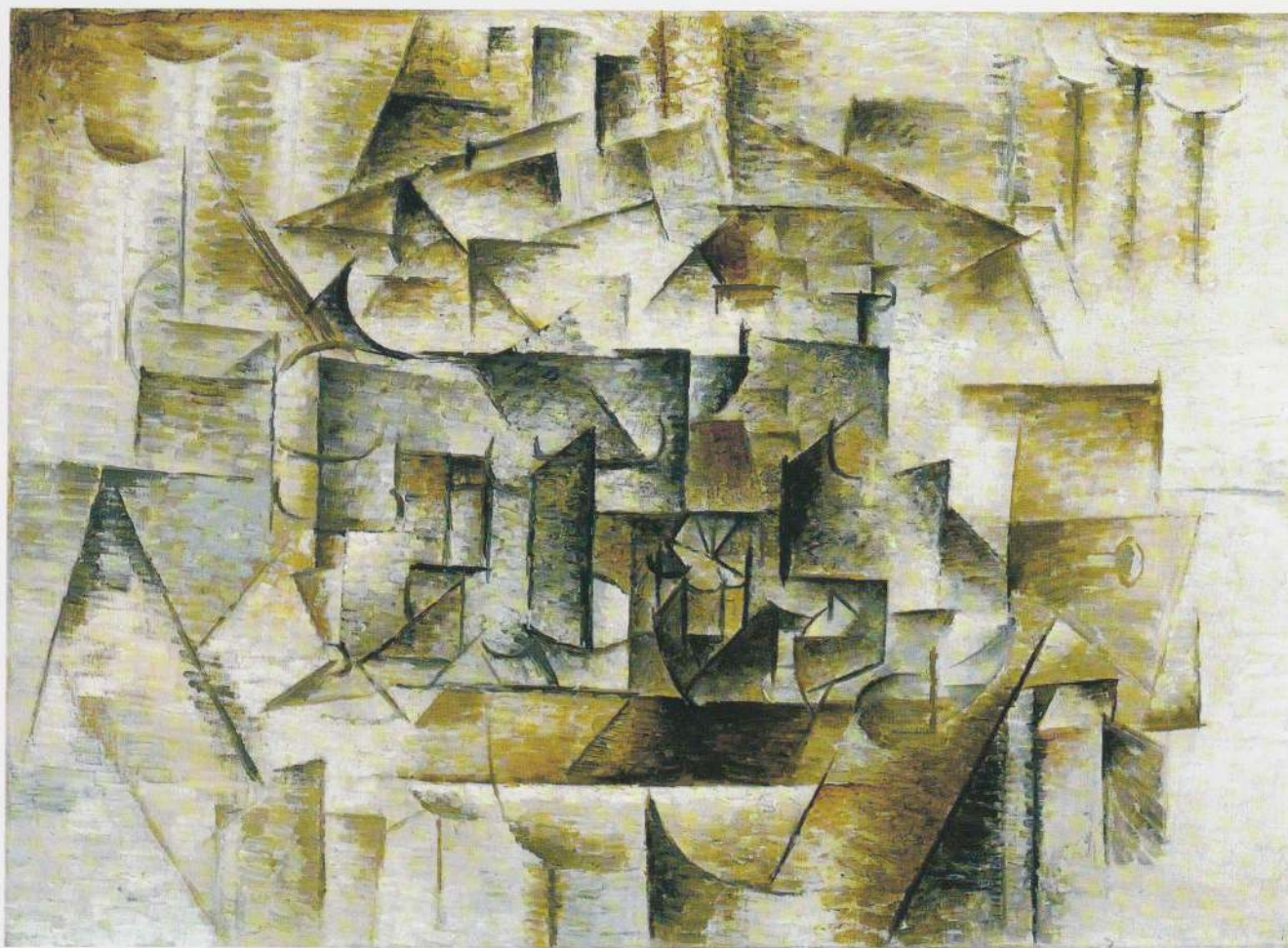
PICASSO, *Mujer desnuda de pie*
 [Cadaqués o París, verano-otoño] de 1910
 Carboncillo, 48,3×31,4 cm
 Zervos II*, 208. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,
 colección Alfred Stieglitz, 1949



PICASSO, *Mujer con mandolina*
Cadaqués, verano de 1910
Óleo sobre tela, 91,5×59 cm
Daix 361. Museum Ludwig, Colonia



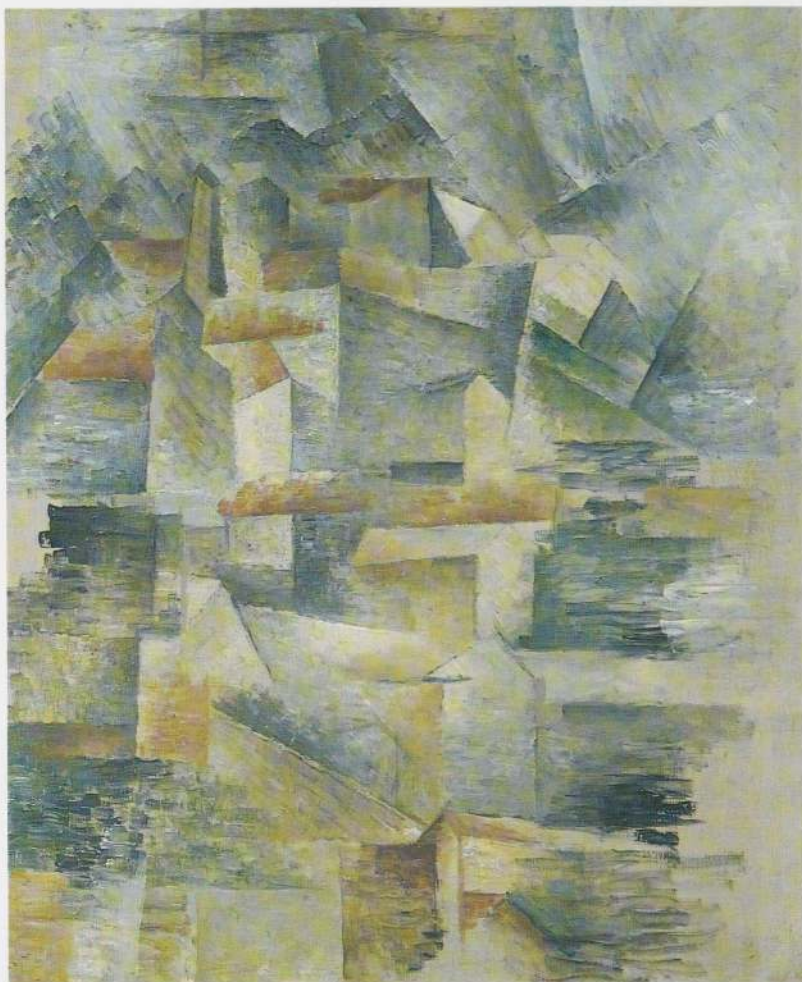
PICASSO, *El guitarrista*
Cadaqués, verano de 1910
Óleo sobre tela, 100×73 cm
Daix 362. Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
donación de M. y Mme André Lefèvre, 1952



PICASSO, *Vaso y limón*
Cadaqués, verano de 1910
Óleo sobre tela, 73×100 cm
Daix 357. Cincinnati Art Museum



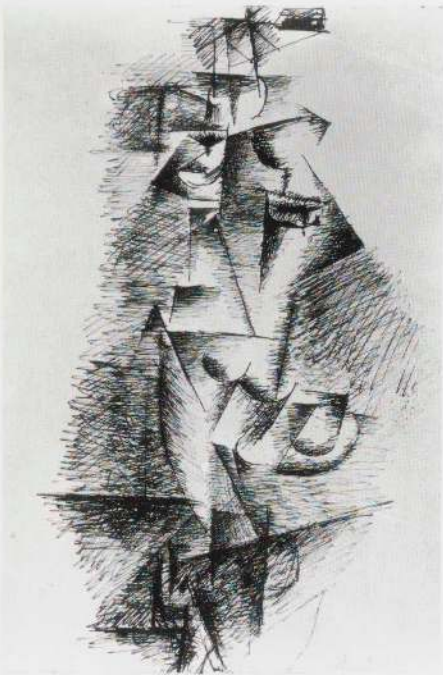
PICASSO, *La mesa*
Cadaqués, agosto de 1910
Aguafuerte, 20×14,1 cm
Ilustración para *Saint Matorel* de Max Jacob,
publicado por Kahnweiler, París, 1911
Geiser 24. Colección Hope y Abraham Melamed



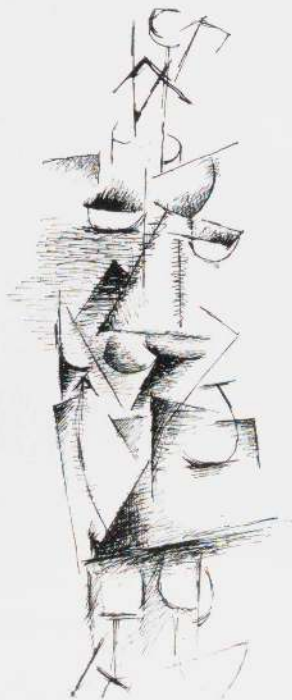
BRAQUE, *Las fábricas de Río Tinto de L'Estaque*
 L'Estaque, otoño de 1910
 Óleo sobre tela, 65×54 cm
 Romilly 68 [pero reproducido en el n.º 69].
 Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París,
 donación de M. y Mme André Lefèvre



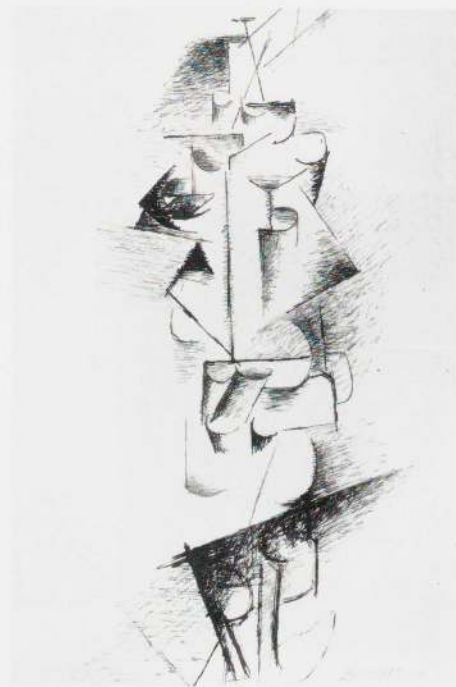
BRAQUE, *Damero y naipes*
 [L'Estaque, otoño de 1910]
 Óleo sobre tela, 27×22 cm
 Romilly 88.
 Colección E.V. Thaw and Co., Nueva York



PICASSO, *Desnudo de pie*
[París, otoño de 1910]
Tinta, 32×23 cm
Zervos XXVIII, 20.
Staatsgalerie, Stuttgart



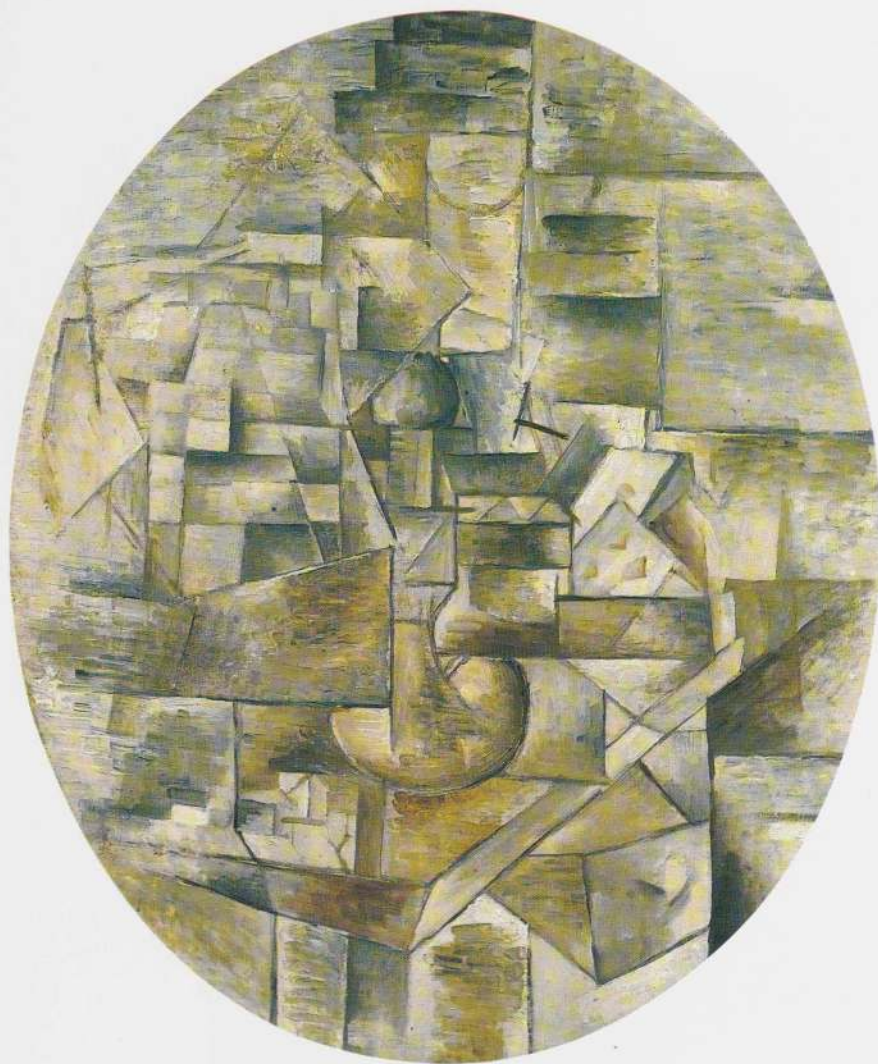
PICASSO, *Desnudo de pie*
[París, otoño de 1910]
Tinta, 31,5×21,5 cm
Richet 251. Musée Picasso, París



PICASSO, *Desnudo de pie*
[París, otoño de 1910]
Tinta, 31,1×20,6 cm
Williams 66. Colección particular



PICASSO, *Retrato de Wilhelm Uhde*
París, primavera[-otoño] de 1910
Óleo sobre tela, 81 × 60 cm
Daix 338. Colección particular



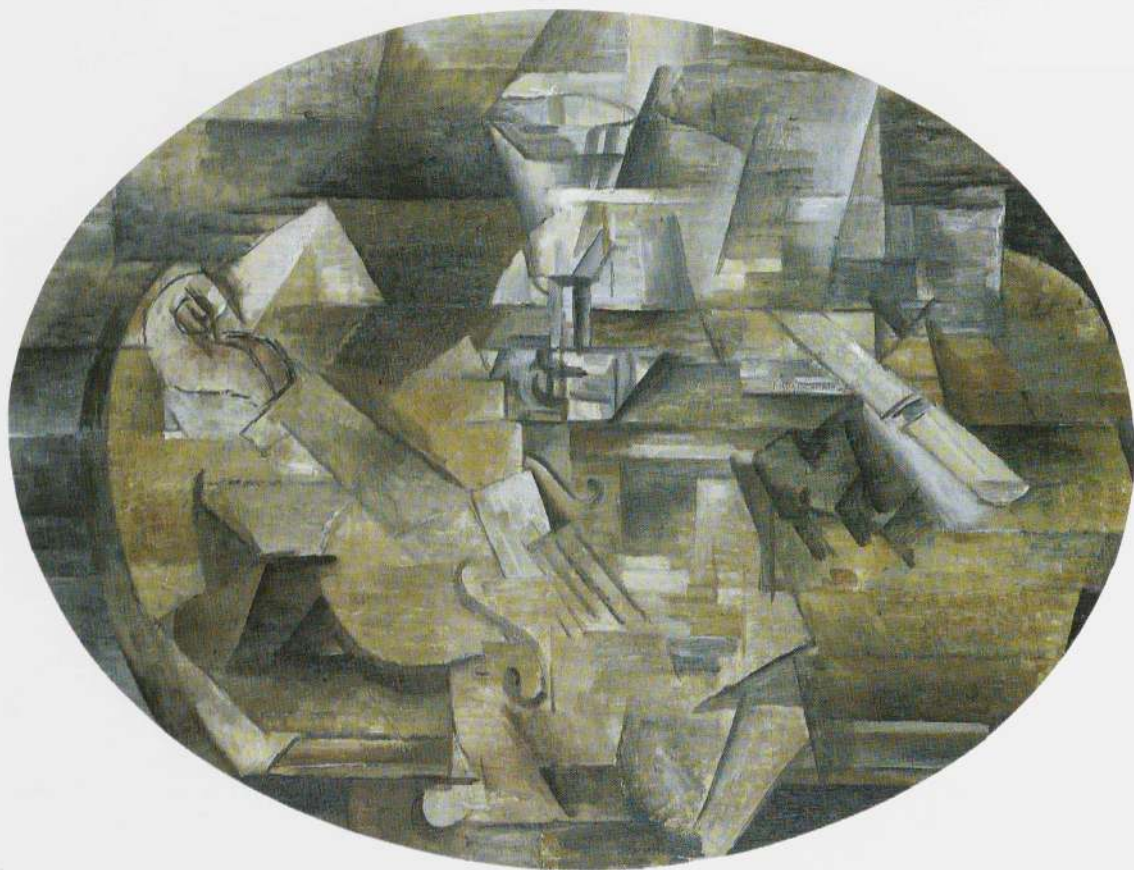
BRAQUE, *Bodegón*
[L'Estaque, otoño de 1910]
Óleo sobre tela, 65×54 cm
Romilly 64. Colección Mr. y Mrs. Klaus Perls



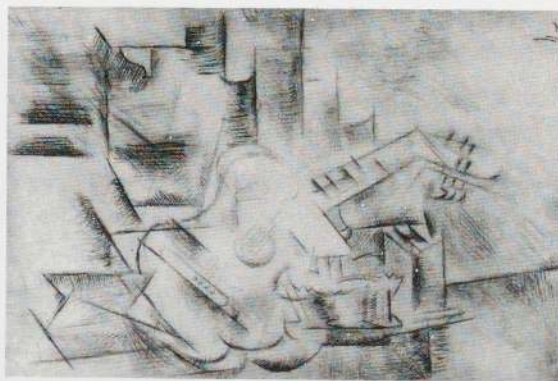
BRAQUE, *La palmatoria*
[L'Estaque, otoño de 1910]
Óleo sobre tela, 41×28 cm
Romilly 61. Kunstmuseum, Berna,
fundación Hermann y Margrit Rupf



PICASSO, *Retrato de Ambroise Vollard*
París, primavera[-otoño] de 1910
Óleo sobre tela, 92×65 cm
Daix 337. Museo Pushkin, Moscú



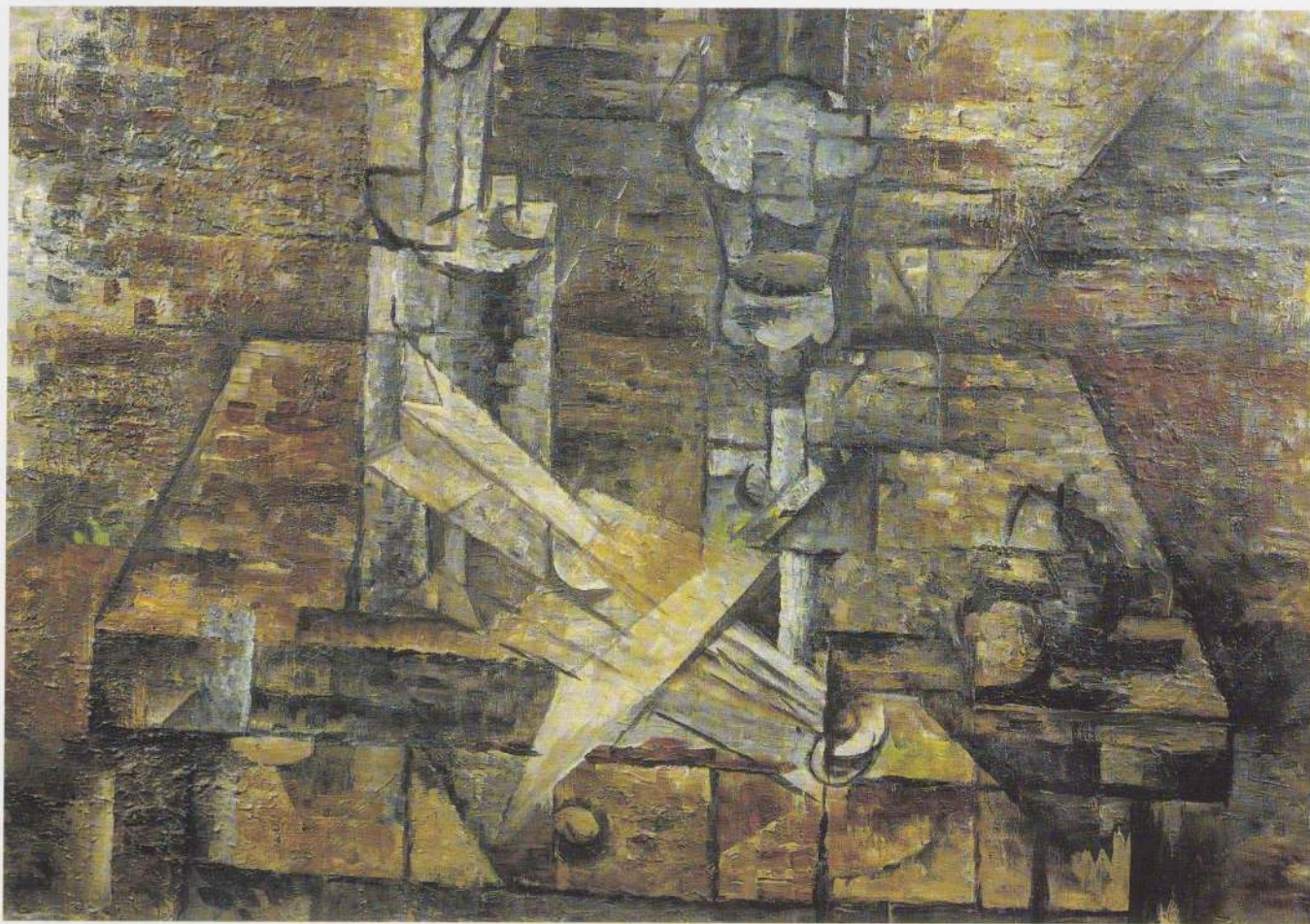
BRAQUE, *Violín, vaso y cuchillo*
[L'Estaque, otoño de 1910]
Óleo sobre tela, 51×67 cm
Romilly 65. Národní Galeri, Praga



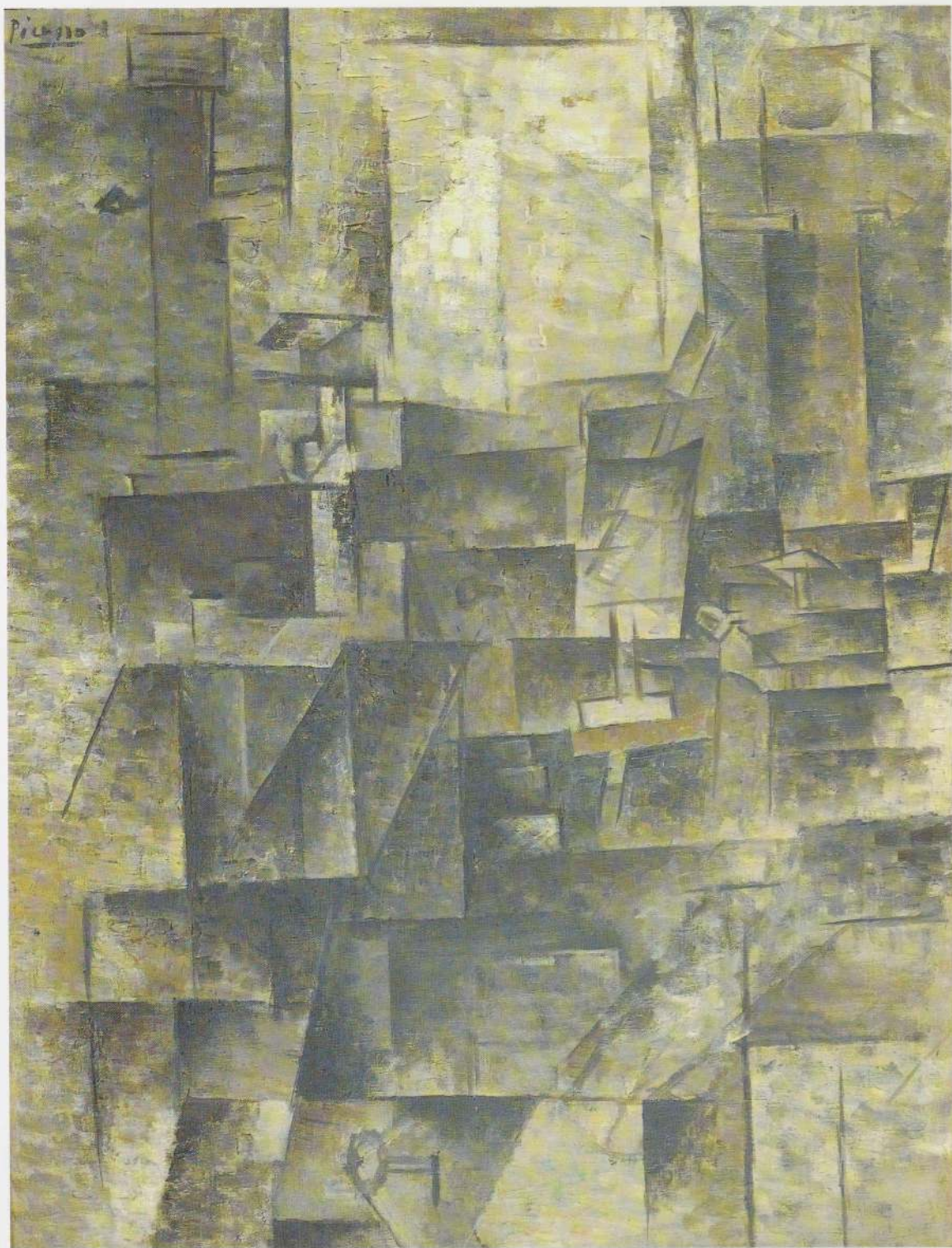
BRAQUE, *Guitarra en una mesa*
[L'Estaque, otoño de 1910]
Aguafuerte y punta seca, 15,6×20 cm
Publicado por Maeght, París, 1954
Vallier 2. Colección Hope y Abraham Melamed



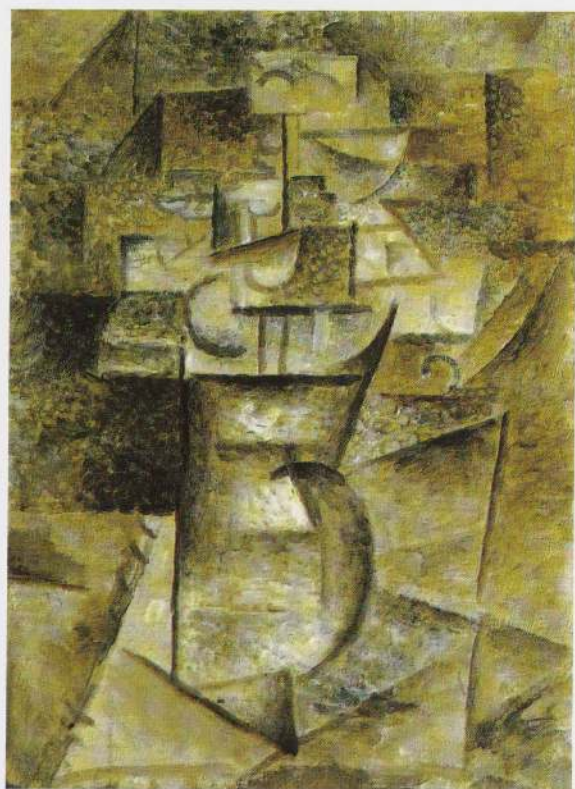
BRAQUE, *Botella y peces*
[L'Estaque, otoño de 1910]
Óleo sobre tela, 61 × 75 cm
Romilly 67. The Tate Gallery, Londres



BRAQUE, *La mesa (Bodegón con abanico)*
[L'Estaque o París, otoño de 1910]
Óleo sobre tela, 38×55 cm
Romilly 73. Colección Colin, Nueva York



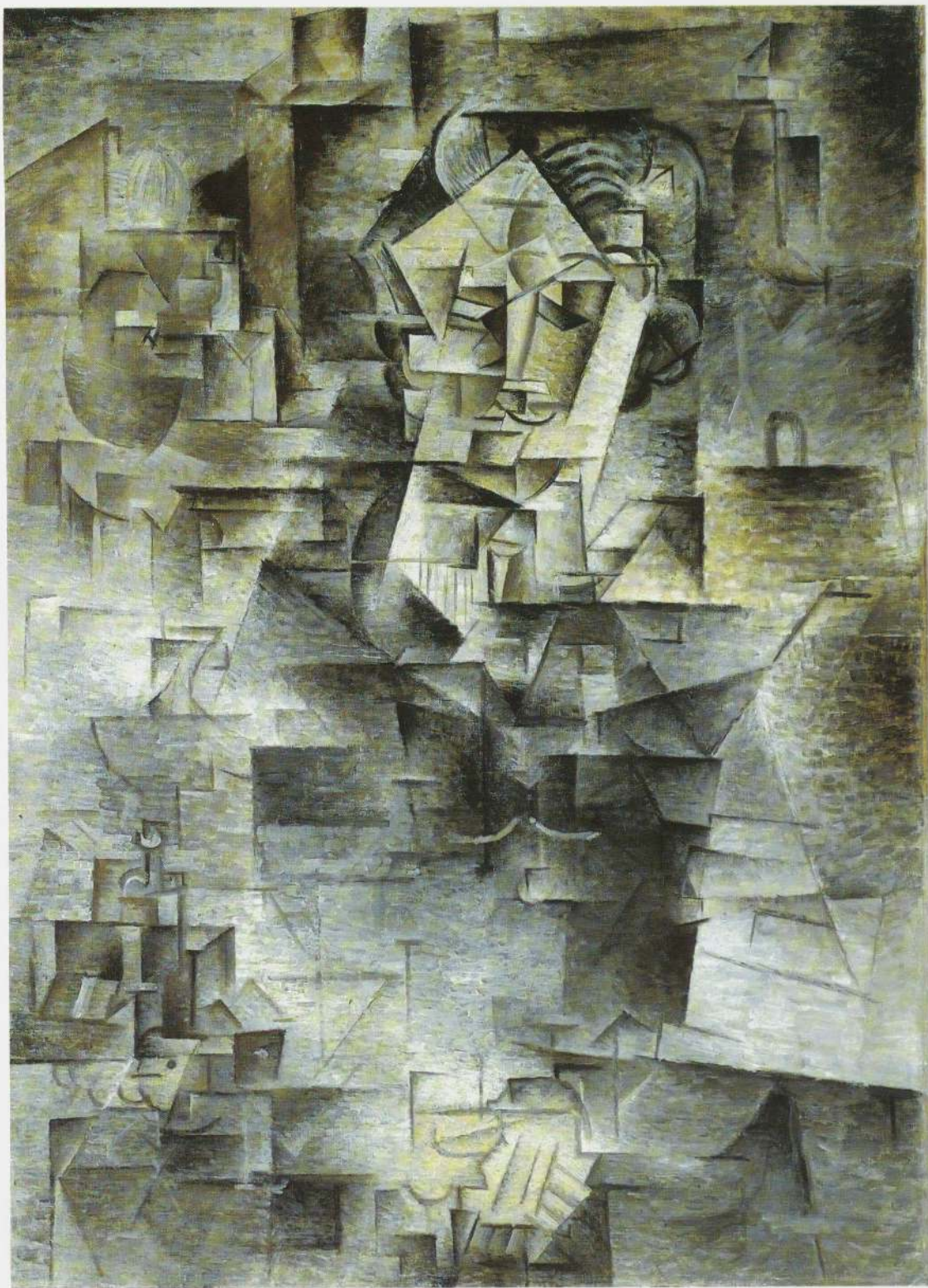
PICASSO, *El tocador*
[París, otoño] de 1910
Óleo sobre tela, 61×46 cm
Daix 356. Colección Colin, Nueva York



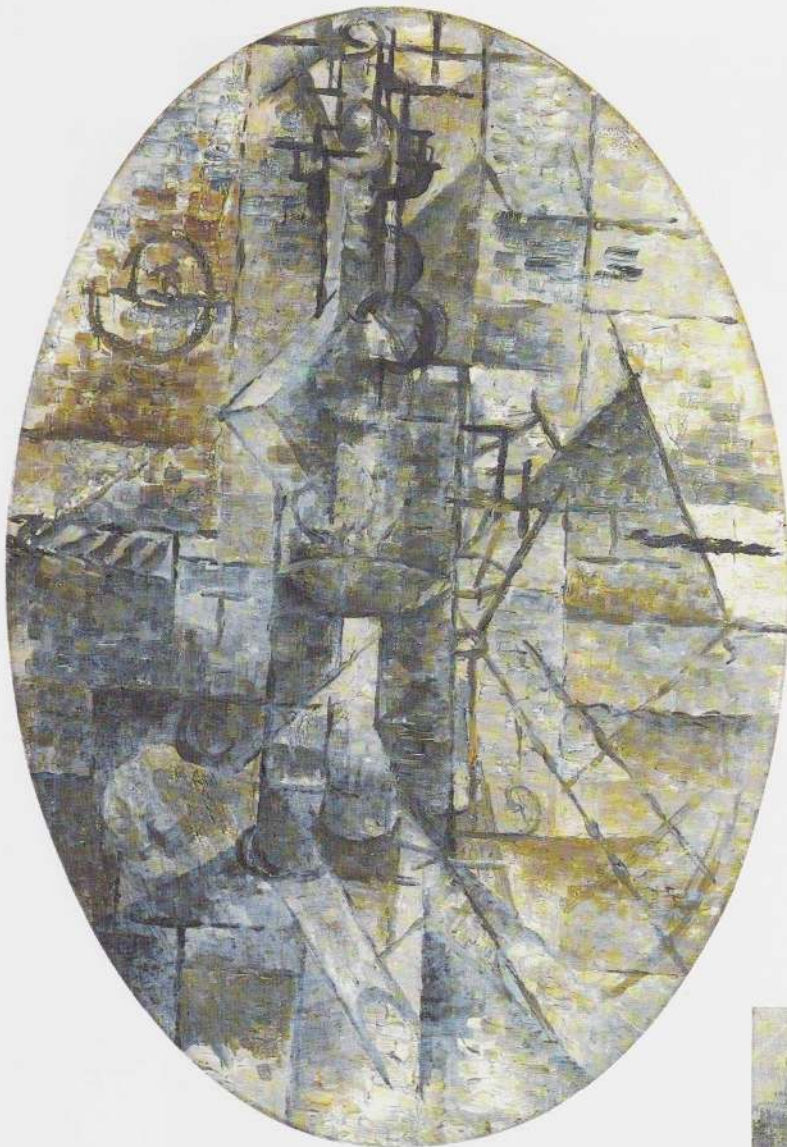
PICASSO, *Vaso de flores*
París, [otoño-invierno de 1910]
Óleo sobre tela, 33×24 cm
Daix 377. Colección Mr. y Mrs. James W. Alsdorf,
Chicago



PICASSO, *Los gemelos*
París, [otoño-invierno de 1910]
Óleo sobre tela, 22×27 cm
Daix 375. Colección Stephen Hahn, Nueva York



PICASSO, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*
París, otoño-invierno de 1910
Óleo sobre tela, 100,6×72,8 cm
Daix 368. The Art Institute of Chicago, donación de
Mrs. Gilbert W. Chapman, en recuerdo de Charles B. Goodspeed



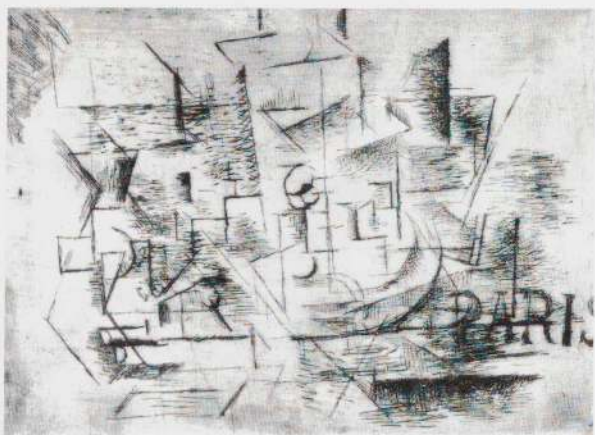
BRAQUE, *Botella*
[París, invierno] de 1910-1911
Óleo sobre tela, 55×38 cm
Romilly 79. Colección particular



BRAQUE, *Chirimía y armónica*
[París, invierno] de 1910-1911
Óleo sobre tela, 33,3×41,3 cm
Romilly 76. Philadelphia Museum of Art, colección A.E. Gallatin



BRAQUE, *Violín y papel de música*
[París, invierno] de 1910-1911
Óleo sobre tela, 54×65 cm
Romilly 75. Moderna Museet, Estocolmo



BRAQUE, *Bodegón (París)*
París, [principios de 1911]
Aguafuerte y punta seca, 19,9×27,3 cm
Vallier 3. Philadelphia Museum of Art,
colección Louise y Walter Arensberg



BRAQUE, *Bodegón con botella*
[París, principios de 1911]
Óleo sobre tela, 55×46 cm
Romilly 78. Musée Picasso, París



PICASSO, *Buffalo Bill*
París, [primavera de 1911]
Óleo sobre tela, 46×33 cm
Daix 396. Colección Carlos Hank



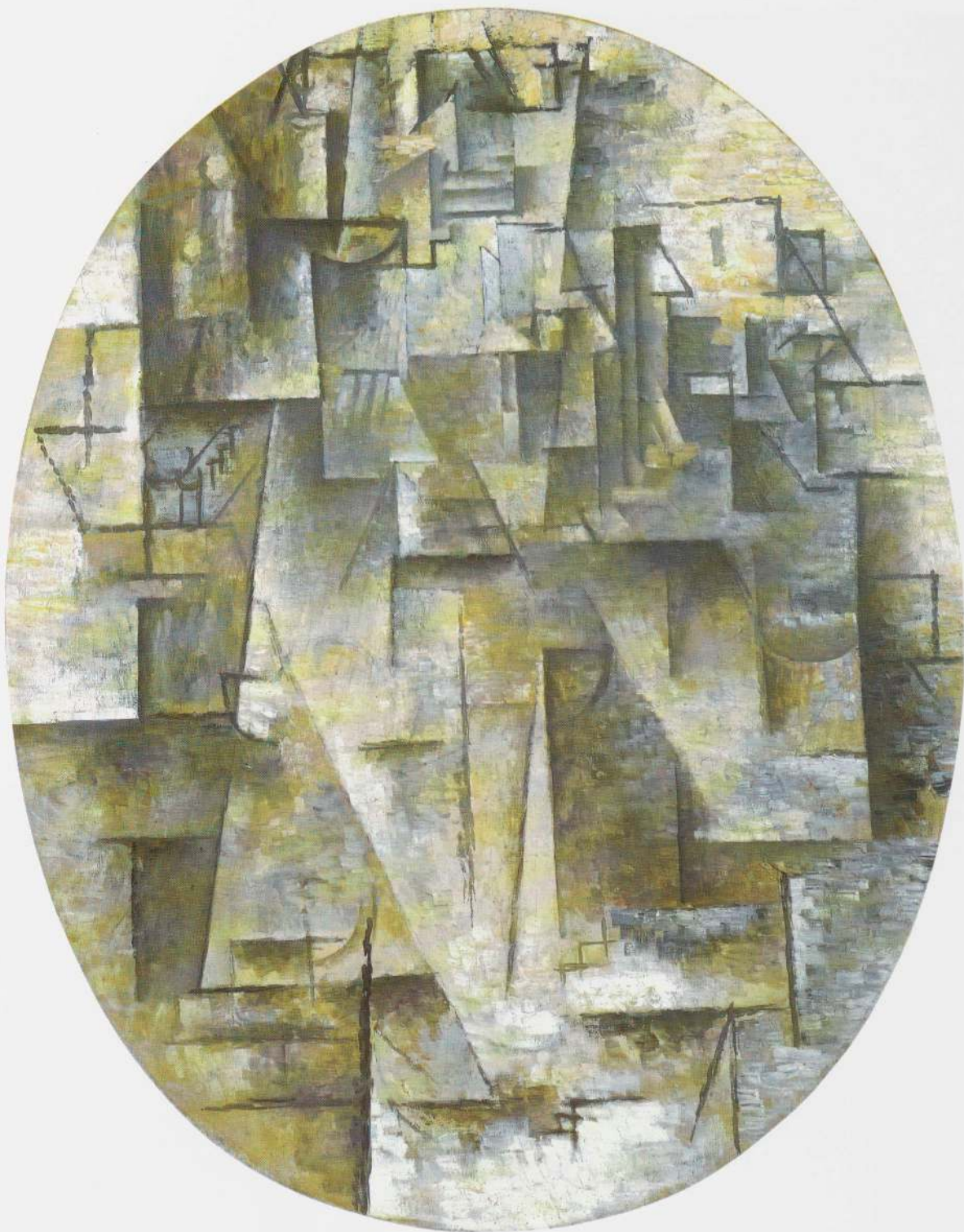
BRAQUE, *Muchacha con cruz*
[París, primavera de 1911]
Óleo sobre tela, 55×43 cm
Romilly 70. Kimbell Art Museum, Fort Worth



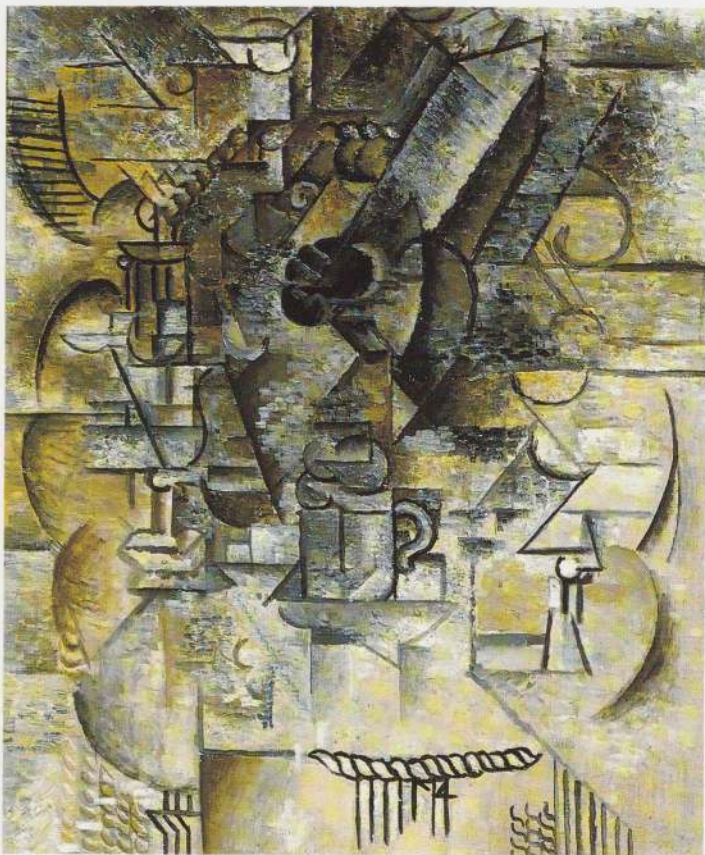
BRAQUE, *El velador*
[París, primavera de 1911]
Óleo sobre tela, 41×33 cm
Romilly 107. Colección particular
[Thomas Ammann Fine Art, Zurich]



PICASSO, *Mujer con mandolina*
(o *Mujer con guitarra*)
París, febrero de 1911
Óleo sobre tela, 65×54 cm
Daix 390. Národní Galeri, Praga



PICASSO, *La punta de la Cité*
París, [primavera] de 1911
Óleo sobre tela, 90×71 cm
Daix 400. Colección particular



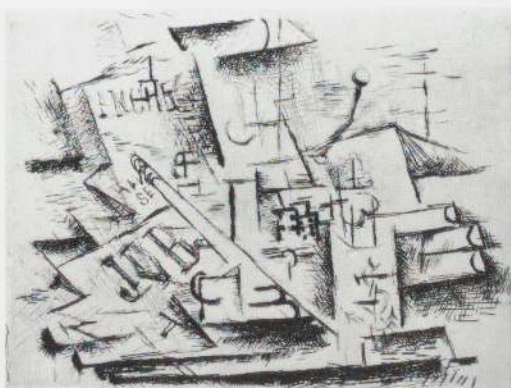
PICASSO, *Velador, vasos, taza y mandolina*
 París, [primavera] de 1911
 Óleo sobre tela, 61×50 cm
 Daix 386. Colección particular



PICASSO, *Mujer con guitarra junto a un piano*
 París, [primavera] de 1911
 Óleo sobre tela, 57×41 cm
 Daix 388. Národní Galeri, Praga



BRAQUE, *El violín*
[París, primavera] de 1911
Óleo sobre tela, 73×60 cm
Romilly 93, Musée des Beaux-Arts de Lyon,
donación de Raoul La Roche



BRAQUE, *Job*
[París, primavera de 1911]
Punta seca, 14,2×20 cm
Publicado por Kahnweiler, París, 1912
Vallier 5. The Museum of Modern Art, Nueva York,
donación de Victor S. Riesenfeld



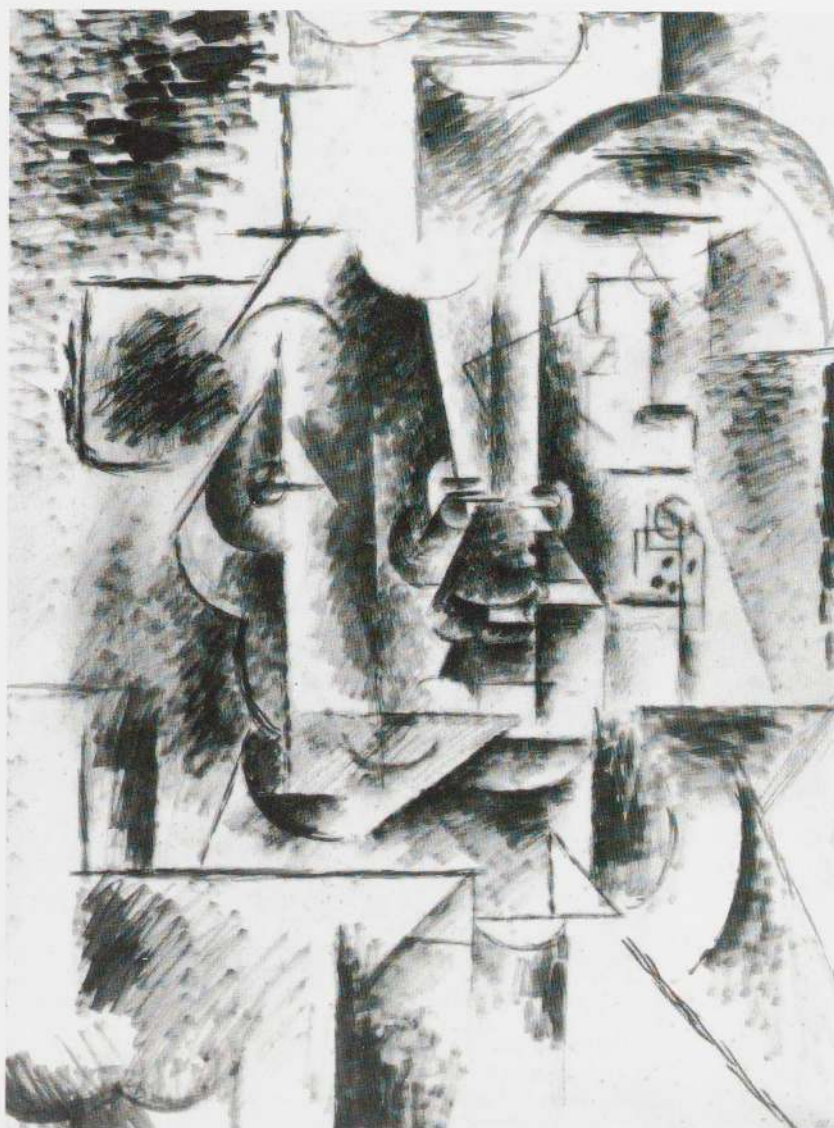
PICASSO, *La acordeonista*
Céret, verano de 1911
Óleo sobre tela, 130×89,5 cm
Daix 424. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York



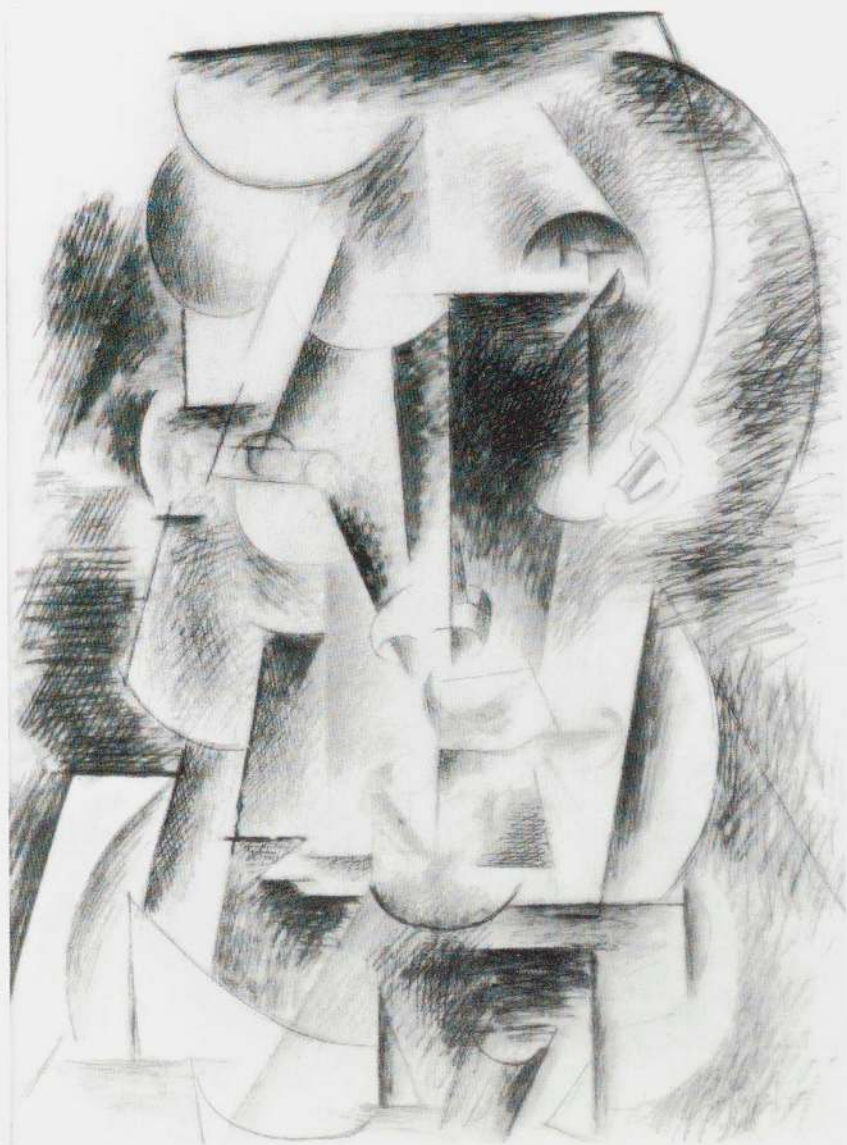
BRAQUE, *Hombre con guitarra*
[Céret, verano de 1911]
Óleo sobre tela, 116,2×80,9 cm
Romilly 99. The Museum of Modern Art, Nueva York,
adquirido gracias al legado Lillie P. Bliss



PICASSO, *Vaso con pajas*
Céret, verano de 1911
Tinta y acuarela,
28×21,5 cm
Daix 407. Stedelijk Museum,
Amsterdam



PICASSO, *Cabeza de hombre con pipa*
[Céret, verano] de 1911
Carboncillo y lavado de óleo, 64,2×46,7 cm
Daix 420. Fogg Art Museum,
Universidad de Harvard, Cambridge.
Compra, Annie S. Coburn Fund

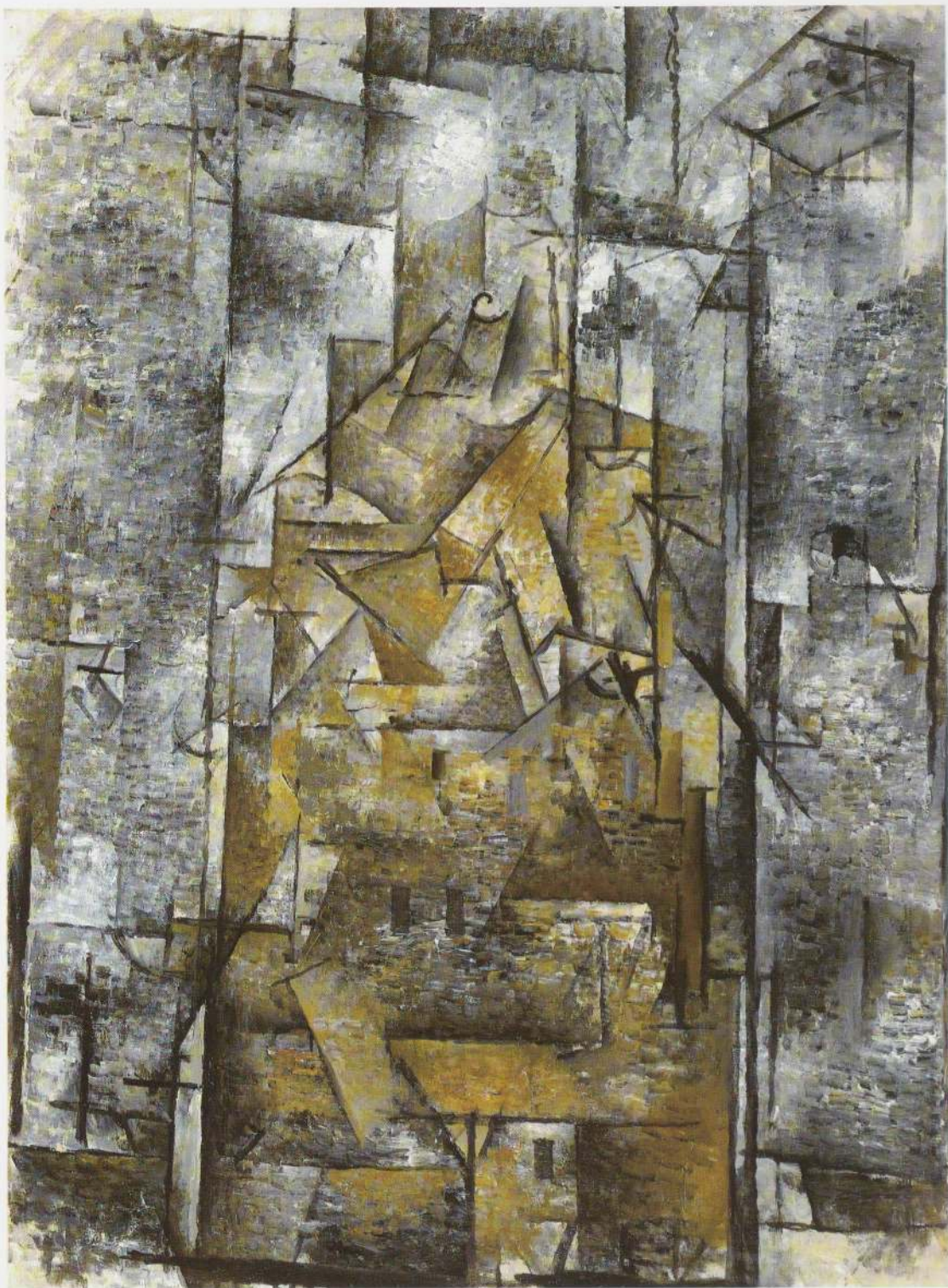


PICASSO, *Cabeza de hombre*
[Céret, verano de 1911]
Aguafuerte, 13×11 cm
Publicado por Kahnweiler, París, 1912
Geiser 32.
The Museum of Modern Art,
Nueva York,
donación de Abby Aldrich Rockefeller

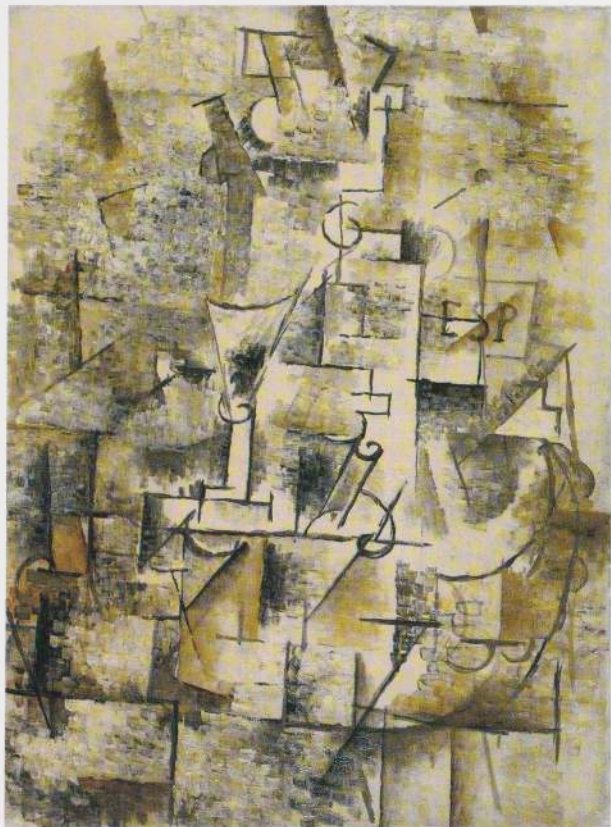
PICASSO, *Estudio de cabeza*
[Céret, verano de 1911]
Carboncillo, 64×48 cm
Zervos XXVIII, 81.
Colección Ernst Beyeler, Basilea



PICASSO, *Paisaje de Céret*
Céret, verano de 1911
Óleo sobre tela, 65,1×50,2 cm
Daix 419. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York



BRAQUE, *Los tejados, Céret*
Céret, [agosto] de 1911
Óleo sobre tela, 88,2×64,8 cm
Romilly 90. Colección Mr. y Mrs William Acquavella



BRAQUE, *Botella y vaso*
 [Céret, fines verano] de 1911
 Óleo sobre tela, 72,5×54 cm
 Romilly 104. King's College, Cambridge,
 colección Maynard Keynes,
 en depósito en el Fitzwilliam Museum, Cambridge

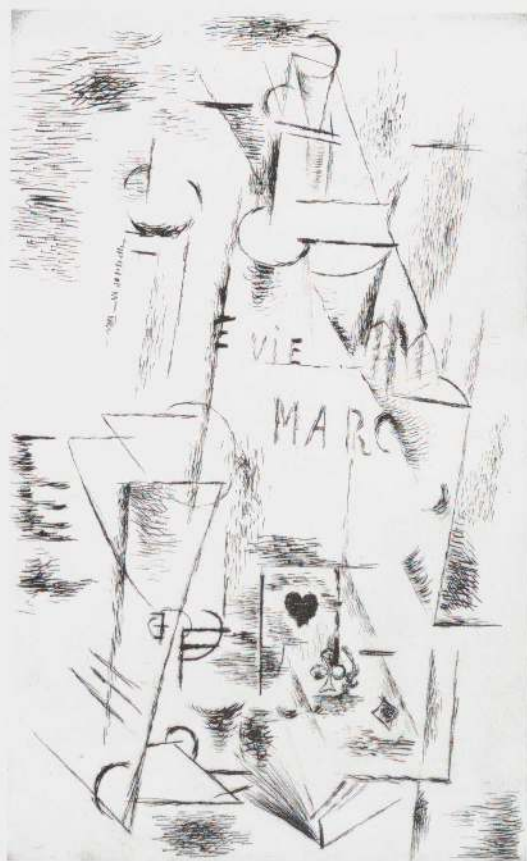


BRAQUE, *La palmaria*
 Céret, [agosto] de 1911
 Óleo sobre tela, 46×38 cm. Romilly 74.
 Scottish National of Modern Art, Edimburgo

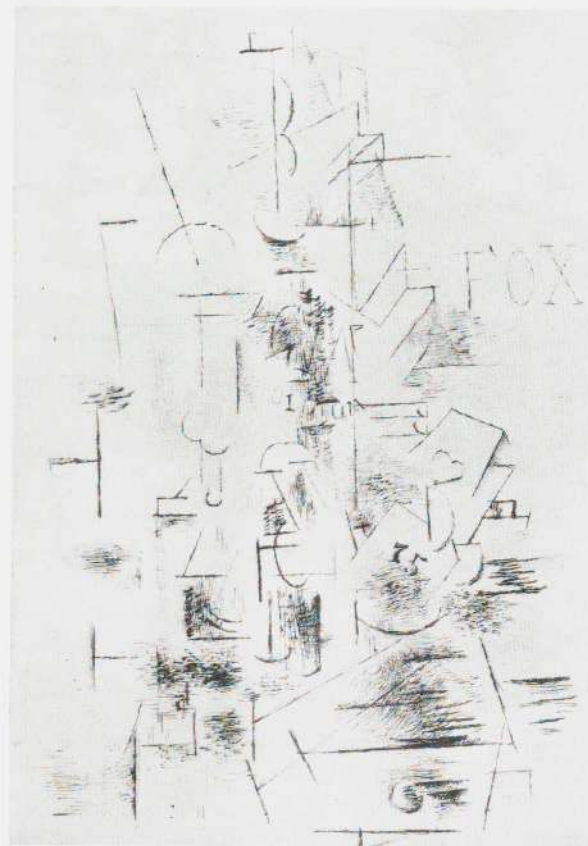


PICASSO, *El clarinete*
Céret, [agosto] de 1911
Óleo sobre tela, 61×50 cm
Daix 415. Národní Galeri, Praga

PICASSO, *El abanico (L'Indépendant)*
Céret, [agosto] de 1911
Óleo sobre tela, 61×50 cm
Daix 412. Colección particular, Suiza



PICASSO, *La botella de aguardiente (Marc)*
 [Céret, agosto] de 1911
 Punta seca, 50×30,5 cm
 Publicada por Kahnweiler, París, 1912
 Geiser 33. The Museum of Modern Art, Nueva York,
 adquirido gracias al legado Lillie P. Bliss



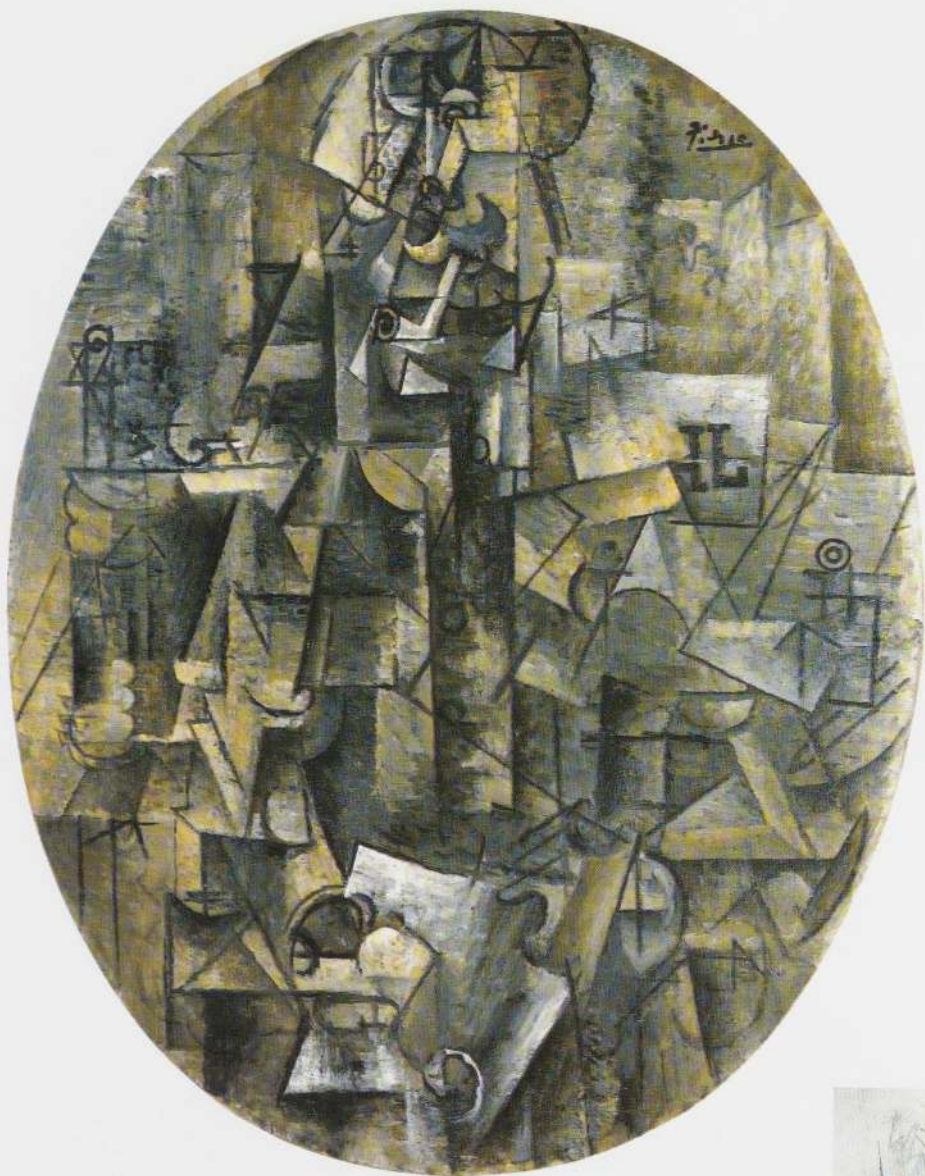
BRAQUE, *Fox*
 Céret, [agosto] de 1911
 Punta seca, 54,8×38 cm
 Publicada por Kahnweiler, París, 1912
 Vallier 6. The Museum of Modern Art, Nueva York.
 Abby Aldrich Rockefeller Fund



BRAQUE, *La mesa de bar*
[Céret, agosto de 1911]
Óleo sobre tela, 55×38 cm
Romilly 117. Kunstmuseum, Berna,
fundación Hermann y Margrit Rupf

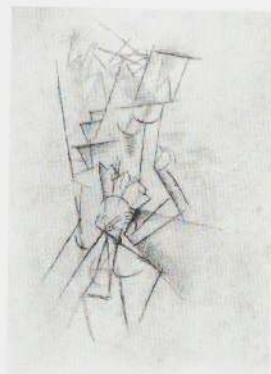


PICASSO, *Paleta, pinceles y libro
de Victor Hugo*
[Céret, agosto de 1911]
Óleo sobre tela, 38×46 cm
Daix 418. Colección
Mr. y Mrs. James W. Alsdorf, Chicago

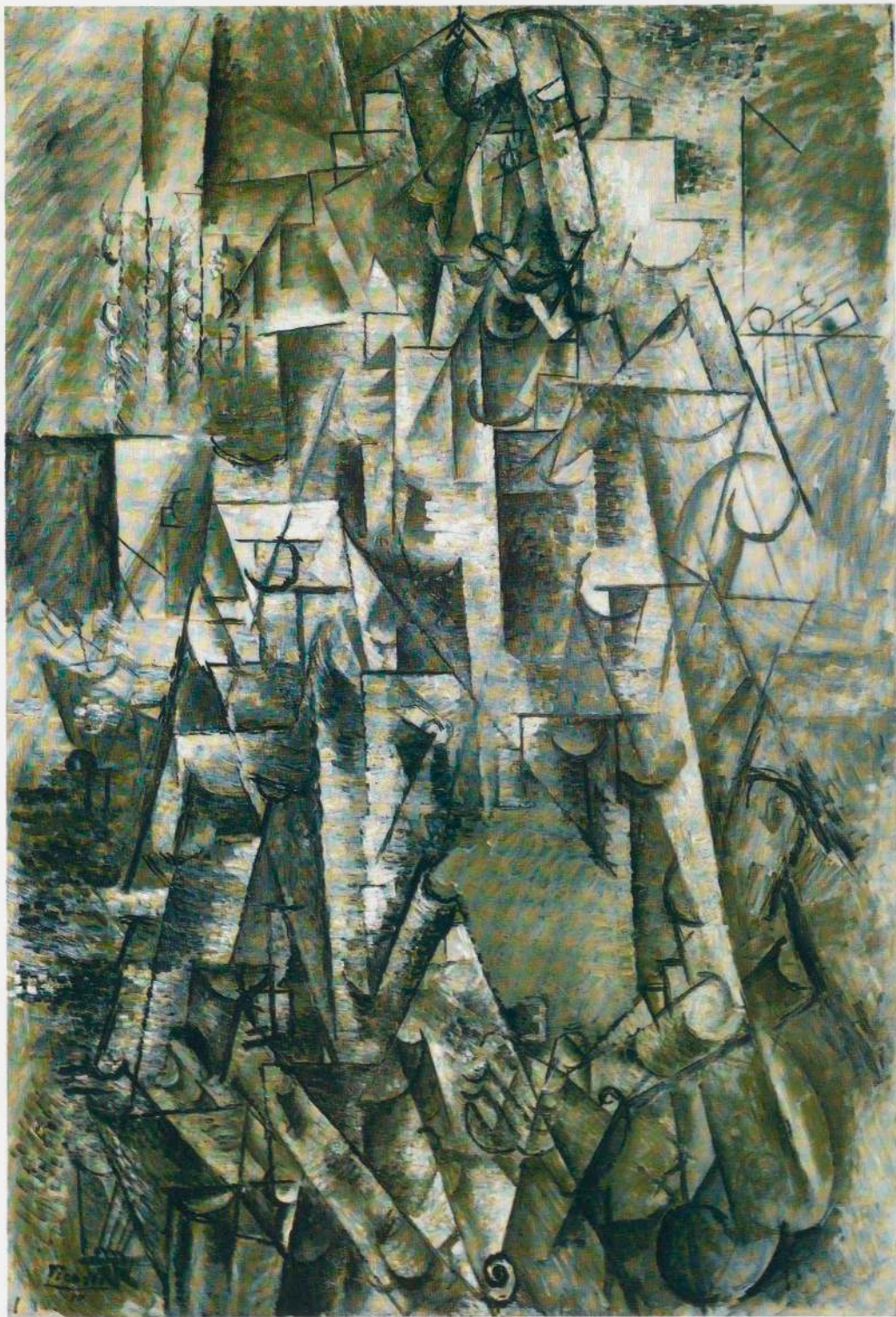


PICASSO, *Hombre con pipa*
Céret, [agosto] de 1911
Óleo sobre tela, 90,7×71 cm
Daix 422. Kimbell Art Museum,
Forth Worth

PICASSO,
Mujer con abanico
Céret, [agosto] de 1911
Mina de plomo,
35×25 cm
Zervos XXVIII, 25.
Colección Maya
Ruiz-Picasso



PICASSO, *Mujer con
abanico*
Céret, [agosto] de 1911
Tinta, 18×11 cm
Zervos XXVIII, 31.
Colección particular



PICASSO, *El poeta*
Céret, [agosto] de 1911
Óleo sobre tela, 131,2×89,5 cm
Daix 423. Colección Peggy Guggenheim, Venecia,
fundación Solomon R. Guggenheim, Nueva York



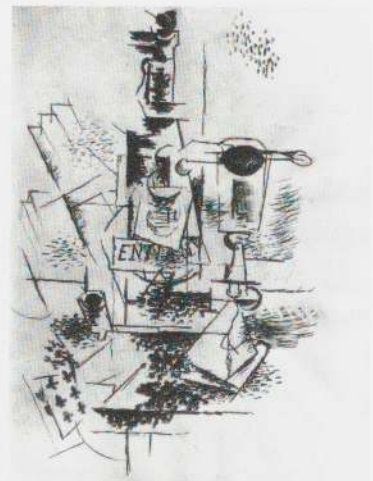
PICASSO, *Vaso de absenta*
París, [otoño] de 1911
Óleo sobre tela, 38,4×46,4 cm
Daix 440. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College,
fondo Mrs. F.F. Prentiss



BRAQUE, *Las banderillas*
Céret, [agosto] de 1911
Óleo sobre tela, 65×54 cm
Romilly 91. Colección Jacques y Natasha Gelman



BRAQUE, *Bodegón*
[Céret, otoño] de 1911
Tinta, 30×20 cm
Romilly, p. 51. Colección particular



BRAQUE, *La botella de genciana*
[Céret, otoño de 1911]
Carboncillo. Romilly 115
Medidas y colección desconocidas



BRAQUE, *La chimenea*
Céret, otoño de 1911
Óleo sobre tela, 81×60 cm
Romilly 96. The Tate Gallery, Londres



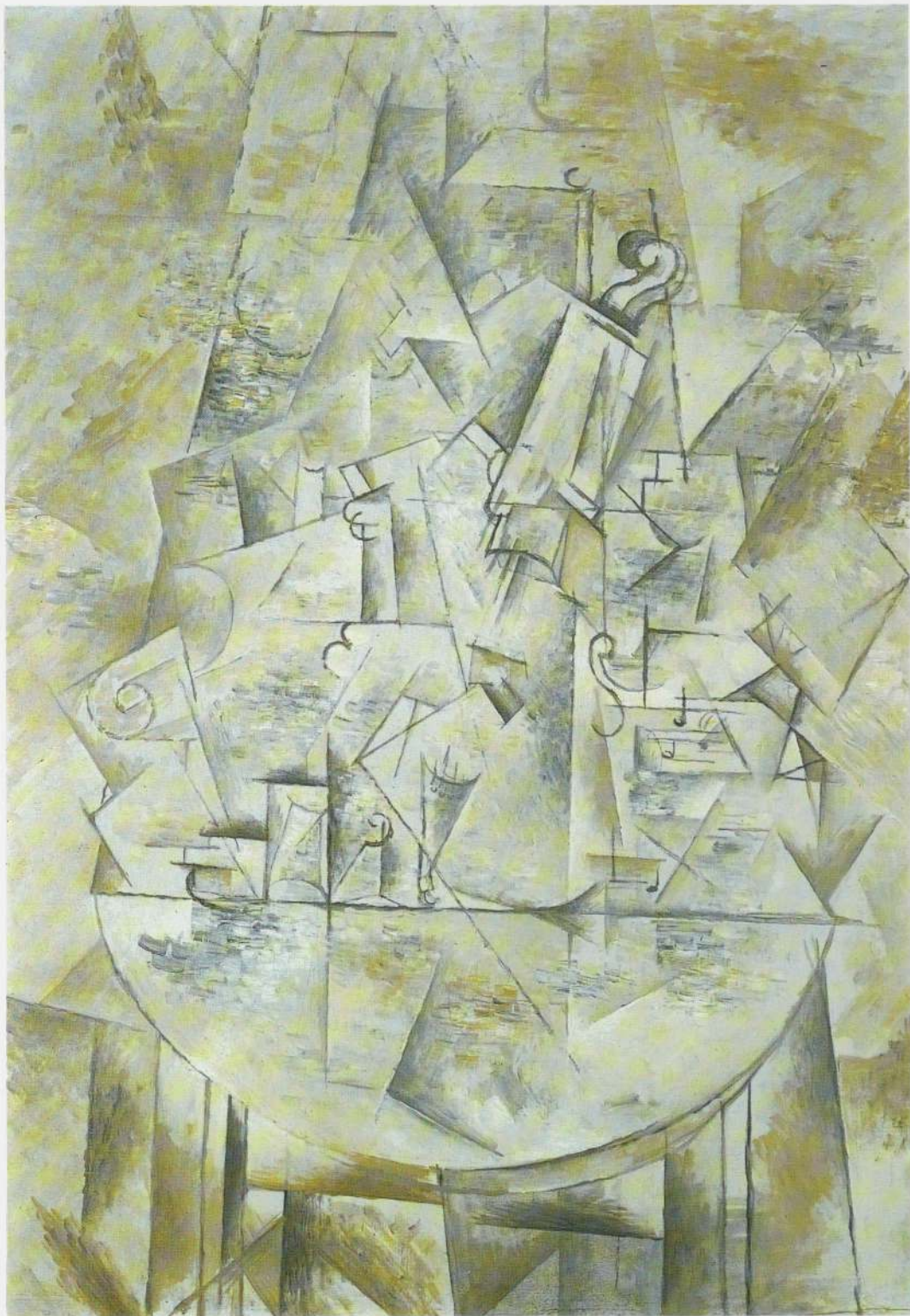
PICASSO, *Mandolinista*
[París, otoño] de 1911
Óleo sobre tela, 100×65 cm
Daix 425. Colección Ernst Beyeler, Basilea



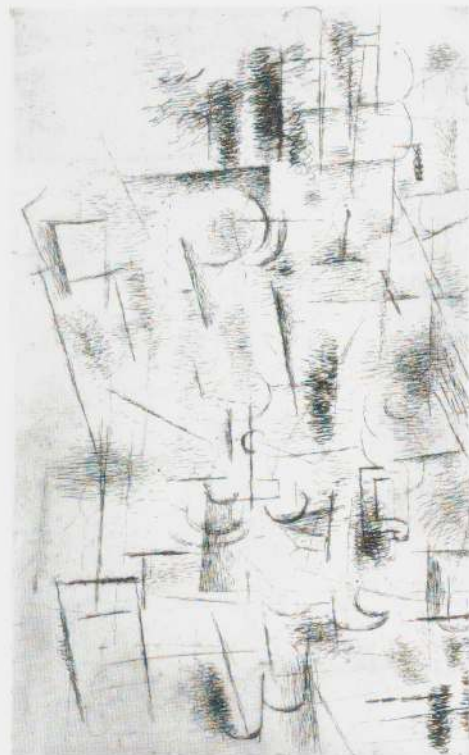
BRAQUE, *Mujer leyendo*
Céret, otoño de 1911
Óleo sobre tela, 130×81 cm
Romilly 92. Colección Ernst Beyeler, Basilea



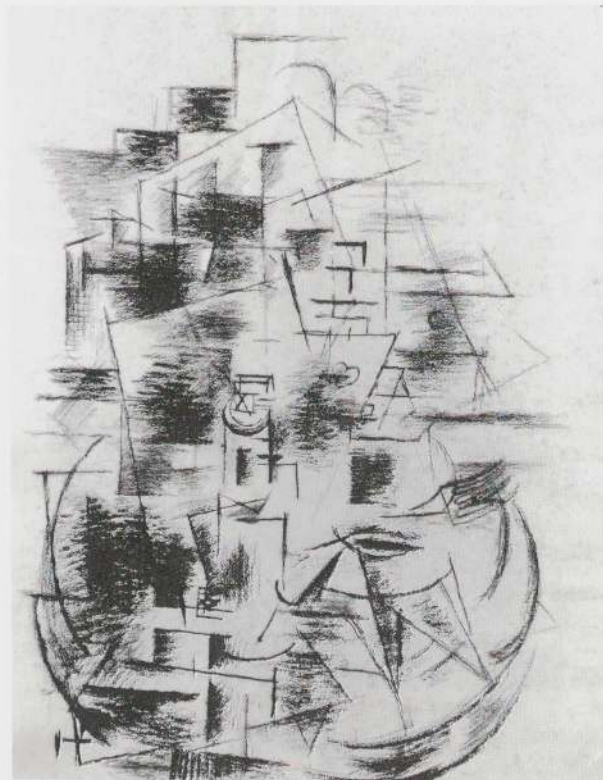
BRAQUE, *Bodegón (Arpa y violín)*
Céret, otoño de 1911
Óleo sobre tela, 116×81 cm
Romilly 95. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf



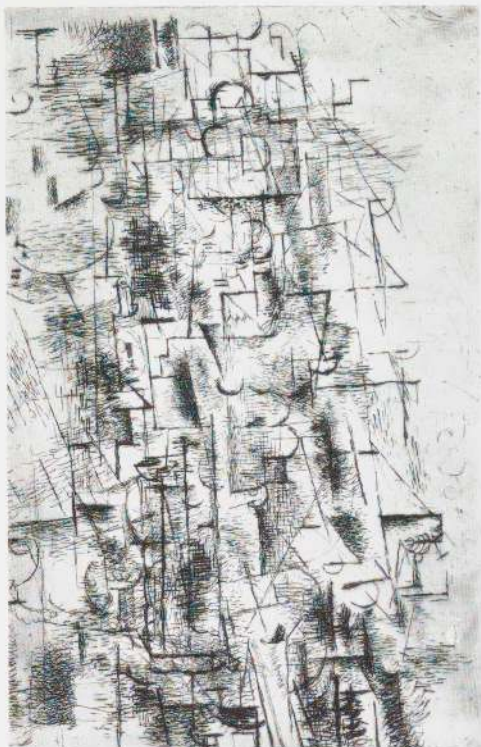
BRAQUE, *El velador*
Céret, otoño de 1911
Óleo sobre tela, 116,5×81,5 cm
Romilly 98. Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
donación de Raoul La Roche



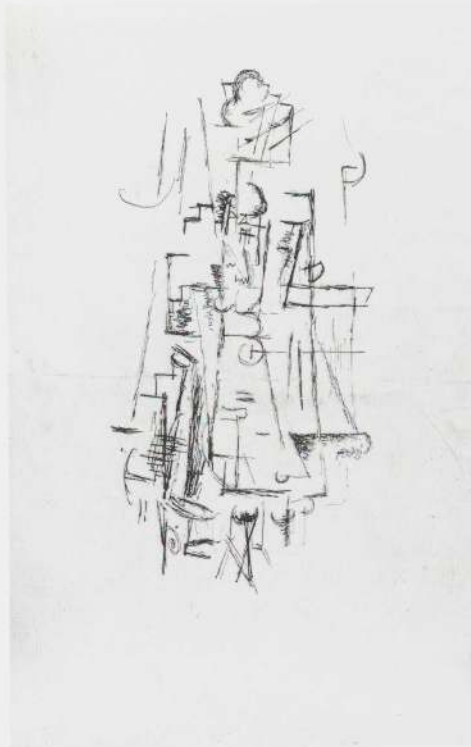
BRAQUE, *Bodegón con vaso*
(o *Personaje con guitarra*)
[Céret, fines de 1911]
Aguafuerte y punta seca,
34,8×21 cm
Publicado por Maeght, París, 1950
Vallier 11. Colección Hope
y Abraham Melamed



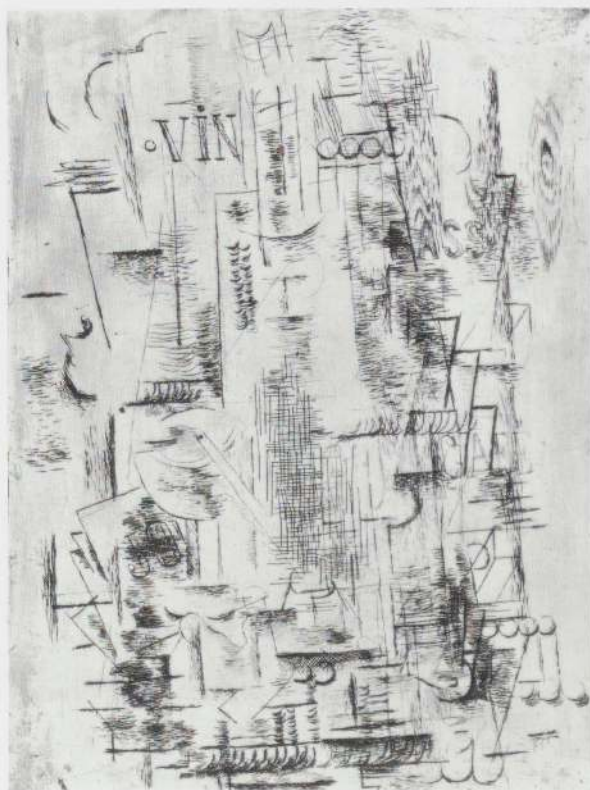
BRAQUE, *El velador*
[Céret, fines de 1911]
Carboncillo, 63×48 cm
Romilly 97. Kunstmuseum, Basilea,
donación de Raoul La Roche,
Gabinete de estampas



BRAQUE, *Personaje con guitarra*
[Céret, fines de 1911]
Aguafuerte y punta seca, 35×21,9 cm
Publicado por Maeght, París, 1950
Vallier 8. The Museum of Modern Art, Nueva York,
donación de M. y Mme Aimé Maeght



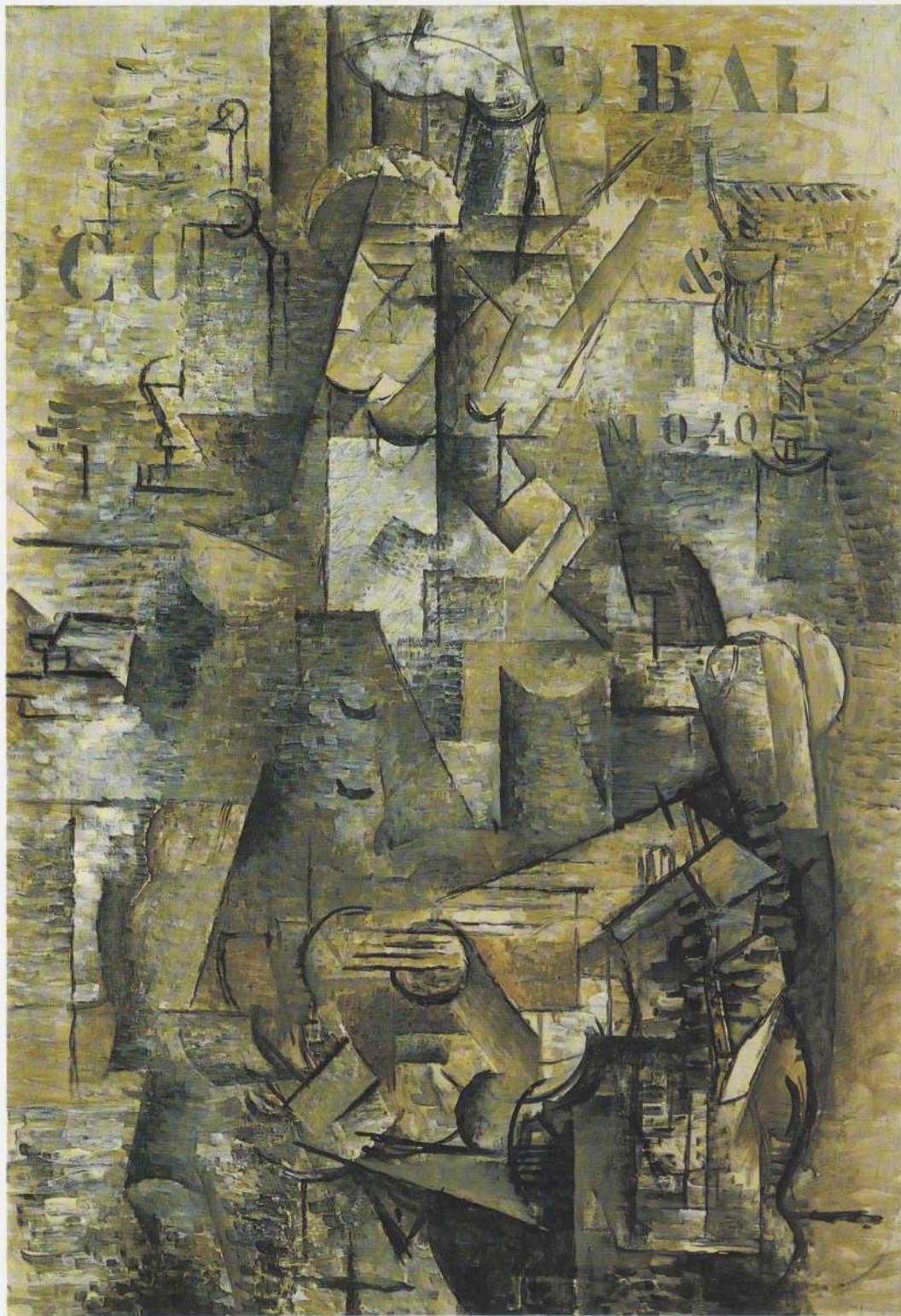
BRAQUE, *Personaje con guitarra*
[Céret, fines de 1911]
Tinta, 50×32 cm
Romilly, p. 49.
Colección particular



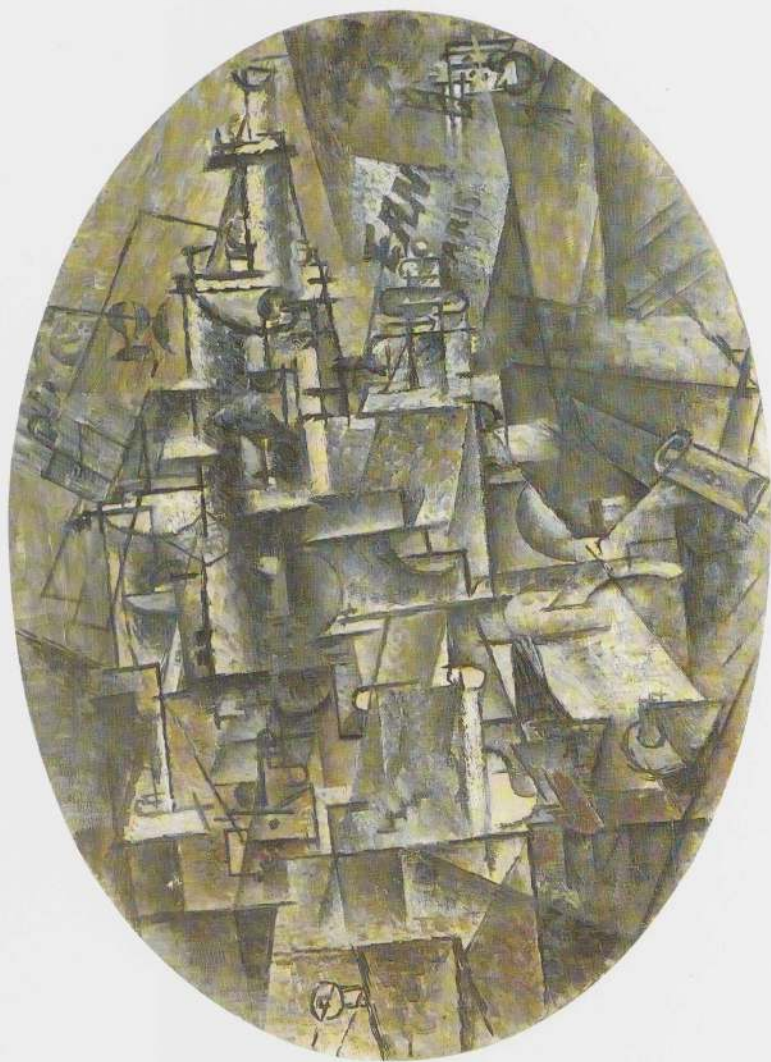
BRAQUE, *Botella de Bass*
[Céret, fines de 1911]
Aguafuerte y punta seca, 45,5×32,8 cm
Publicado por Maeght, París, 1950.
Vallier 7. The Museum of Modern Art, Nueva York.
Abby Aldrich Rockefeller Fund (por canje)



PICASSO, «*Ma jolie*» (*Mujer con cítara o Mujer con guitarra*)
París, invierno de 1911-1912
Óleo sobre tela, 100×65,4 cm
Daix 430. The Museum of Modern Art, Nueva York,
adquirido gracias al legado Lillie P. Bliss

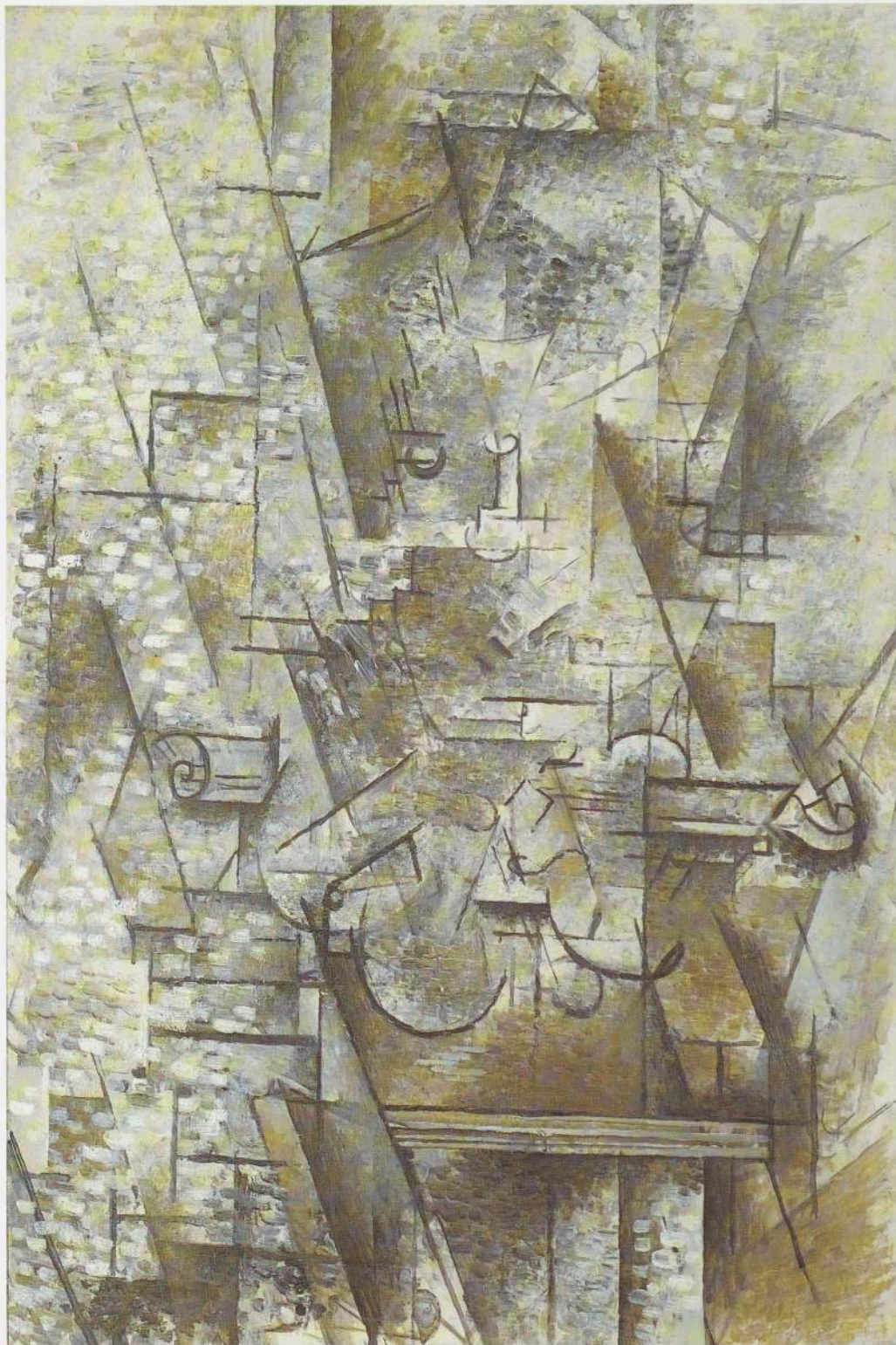


BRAQUE, *El portugués (El emigrante)*
Céret [y París], otoño de 1911-principios de 1912
Óleo sobre tela, 117×81 cm
Romilly 80. Kunstmuseum, Basilea, donación de Raoul La Roche, 1952

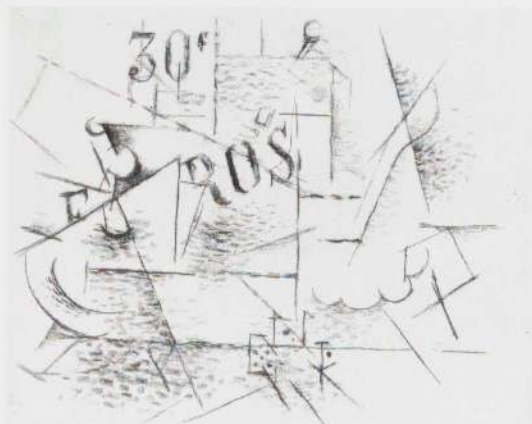


PICASSO, *La granada*
París, [invierno] de 1911-1912
Óleo sobre tela, 21,5×34,6 cm
Daix 432. Fogg Art Museum,
Universidad de Harvard, Cambridge,
donación anónima en recuerdo de Eric Schroeder

PICASSO, *Botella, vaso y tenedor*
París, [invierno] de 1911-1912
Óleo sobre tela, 72×54 cm
Daix 447. The Cleveland Museum of Art.
Leonard C. Hanna, Jr., Fund



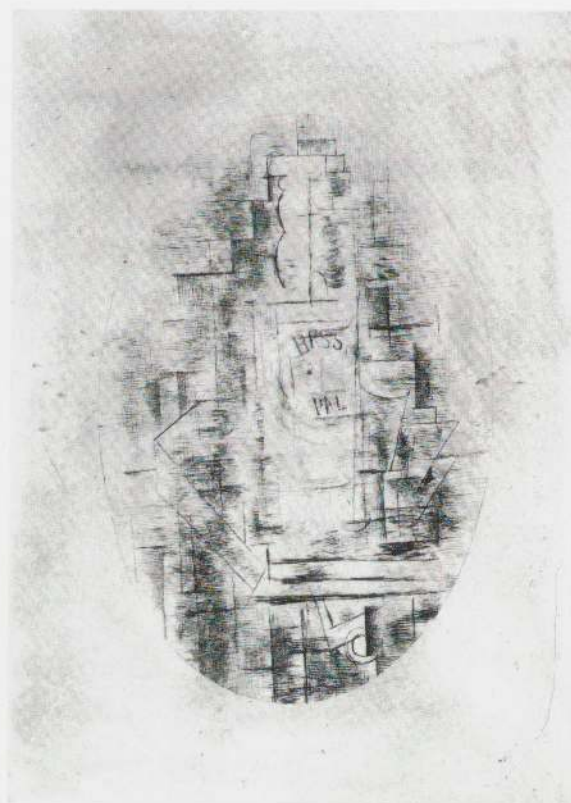
BRAQUE, *Bodegón con violín*
[Céret, fines de 1911]
Óleo sobre tela, 130×89 cm
Romilly 101. Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
donación de Mme Georges Braque, 1963



BRAQUE, *Bodegón con dados*
[París, principios de 1912]
Carboncillo, 25×32 cm
Romilly 130. Colección particular



BRAQUE, *Botella, vasos, abanico y pipa*
[París, principios de 1912]
Aguafuerte y punta seca, 32,9×45,5 cm
Publicado por Maeght, París, 1953
Vallier 10. The Museum of Modern Art, Nueva York
fondo Abby Aldrich Rockefeller (por canje)



BRAQUE, *Botella de Bass y vaso en una mesa*
[París, principios de 1912]
Aguafuerte y punta seca, 45,5×32,8 cm
Publicado por Maeght, París, 1954
Vallier 9. Colección Aaron Fleischman, Washington



BRAQUE, *Homenaje a J.-S. Bach*
 [Céret, invierno de 1911-1912]
 Óleo sobre tela, 54×73 cm
 Romilly 122. Colección Carroll y Conrad Janis, Nueva York



PICASSO, *Bodegón con piano*
 Empezado en Céret, verano de 1911, acabado en París, primavera de 1912
 Óleo sobre tela, 50×130 cm
 Daix 462. Colección Heinz Berggruen, Ginebra



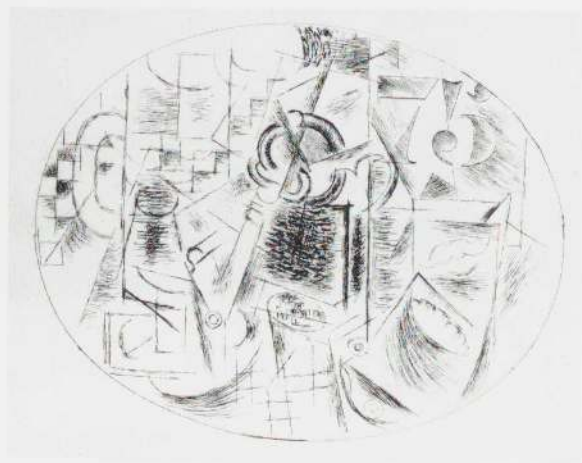
PICASSO, *La mesa del arquitecto*
París, principios de 1912
Óleo sobre tela encolada sobre tabla, 72,6×59,7 cm
Daix 456. The Museum of Modern Art, Nueva York,
donación de William S. Paley



PICASSO, *Hombre con violín*
París, [primavera] de 1912
Óleo sobre tela, 100×73 cm
Daix 470. Philadelphia Museum of Art,
colección Louise y Walter Arensberg



BRAQUE, *La botella de ron*
 [París, primavera de 1912]
 Óleo sobre tela, 55×45 cm
 Romilly 124. Colección particular, Suiza



PICASSO, *Bodegón con manojos de llaves*
 París, primavera de 1912
 Punta seca, 21,8×27,8 cm
 Geiser 30. Musée Picasso, París



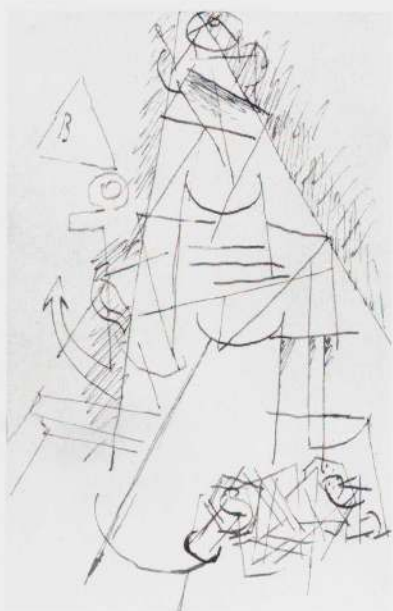
PICASSO, *Recuerdo de El Havre*
París, [mayo] de 1912
Óleo y esmalte sobre tela, 92×65 cm
Daix 458. Colección particular



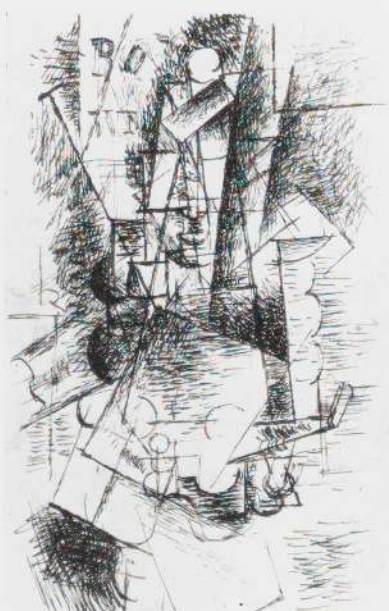
PICASSO, *Bodegón*
(*Recuerdo de El Havre*)
[El Havre o París, abril-mayo de 1912]
Tinta, 21×13,5 cm. Zervos XXVIII, 206.
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
donación Louise y Michel Leiris
bajo reserva de usufructo



PICASSO, *Composición*
(*Recuerdo de El Havre*)
[El Havre o París, abril-mayo de 1912]
Tinta, 21×13,5 cm
Zervos XXVIII, 205.
Musée Picasso, París



PICASSO, *Marino tocando el acordeón*
[El Havre o París, abril-mayo de 1912]
Tinta, 21×13,5 cm
Zervos XXVIII, 207.
Musée Picasso, París



PICASSO, *Guitarrista*
[París], primavera de 1912
Tinta, 21×13,5 cm
Zervos XXVIII, 65. Musée Picasso, París



PICASSO, *Guitarrista*, quinto estado
[París], primavera de 1912
Punta seca, 19,8×14,1 cm
Geiser 31. Musée Picasso, París



PICASSO, *Violín, vasos, pipa y ancla*
París, [mayo] de 1912
Óleo y esmalte sobre tela, 81×54 cm
Daix 457. Národní Galeri, Praga



PICASSO, *Cabeza de hombre bigotudo*

París, [primavera] de 1912

Óleo sobre tela, 61×38 cm

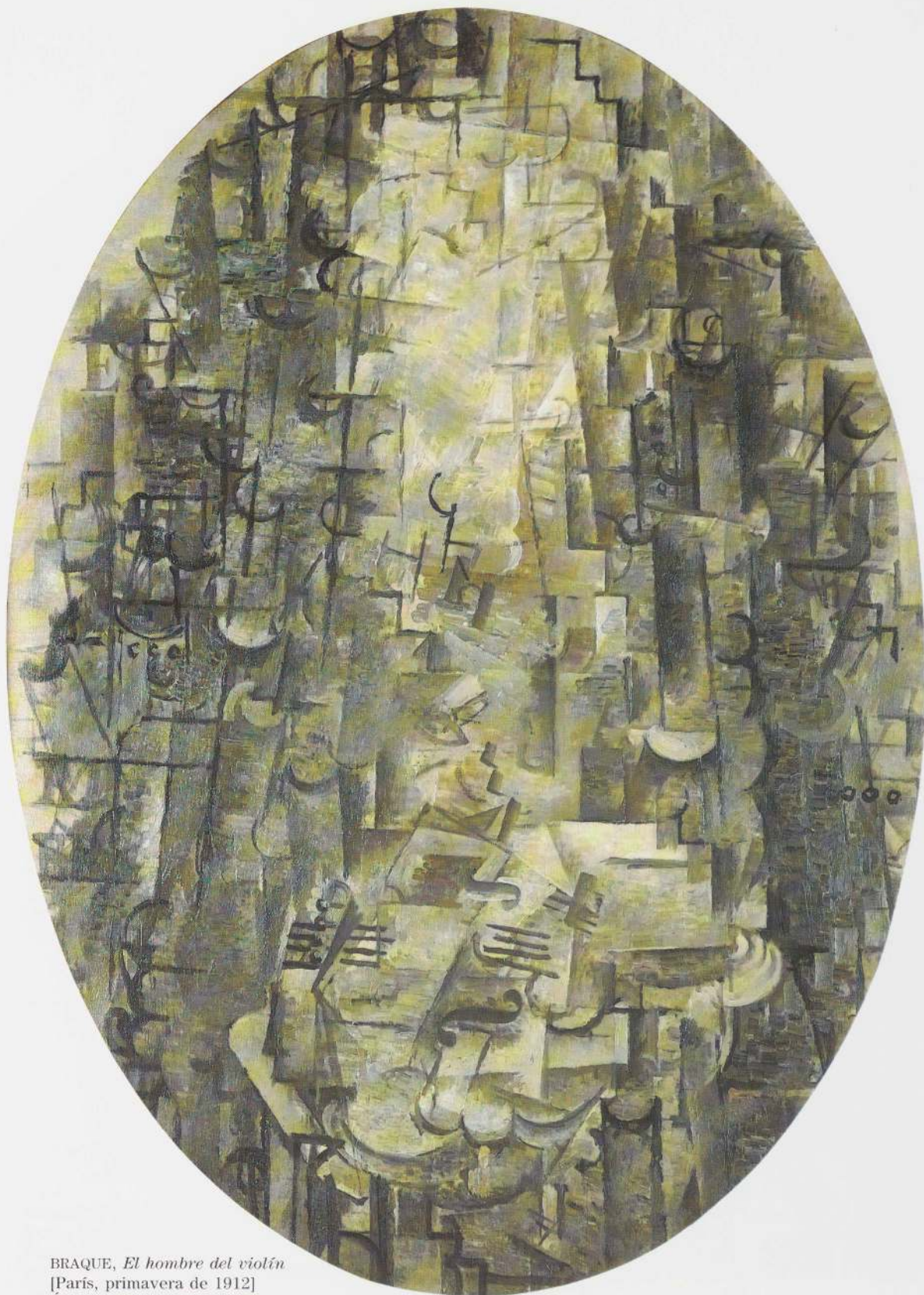
Daix 468. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
legado Maurice Girardin

PICASSO, *Pichón con guisantes*

París, [primavera] de 1912

Óleo sobre tela, 65×54 cm

Daix 453. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
legado Maurice Girardin



BRAQUE, *El hombre del violín*
[París, primavera de 1912]
Óleo sobre tela, 100×73 cm
Romilly 125. Fundación colección E.G. Bührle, Zurich



BRAQUE, *Soda*
[París, primavera de 1912]
Óleo sobre tela, Ø 36,2 cm
Romilly 136. The Museum of Modern Art, Nueva York,
adquirido gracias al legado Lillie P. Bliss



BRAQUE, *La botella de orujo*
[París, primavera de 1912]
Carboncillo, Romilly 116
Medidas y colección desconocidas



BRAQUE, *Botella y vasos*
[París, primavera de 1912]
Óleo sobre tela, 73×54 cm
Romilly 126. Colección Mrs. Robert Eichholz



BRAQUE, *Oboe, partitura y botella de ron*
 [París, primavera de 1912]
 Carboncillo, 48×63 cm
 Romilly 129, Kunstmuseum, Basilea, Gabinete de estampas,
 donación de Raoul La Roche, 1963



PICASSO, *Vaso de Pernod y naipes*
 París, primavera de 1912
 Óleo sobre tela, 35×27 cm
 Daix 459, Národní Galeri, Praga



BRAQUE, *Le Figaro*
 [París, primavera de 1912]
 Carboncillo, 32×47 cm
 Romilly 128, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París,
 donación Louise y Michel Leiris bajo reserva de usufructo



BRAQUE, *Violín y clarinete*
 [París, primavera de 1912]
 Óleo sobre tela, 55×45 cm
 Romilly 180. Národní Galeri, Praga



BRAQUE, *Botellas y vasos*
 [París, primavera de 1912]
 Óleo sobre tela, 33×45,7 cm
 Romilly 135. Colección particular

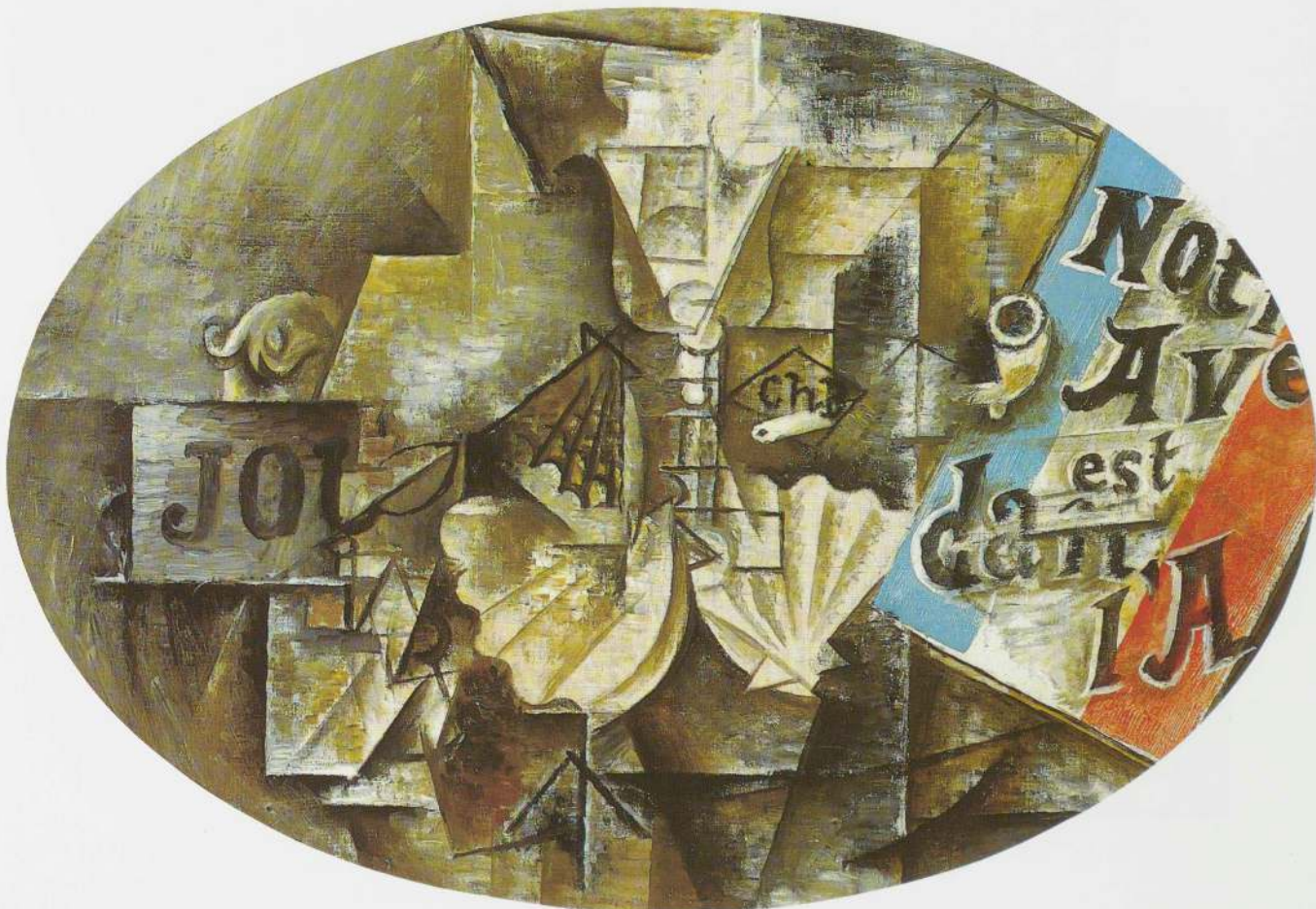


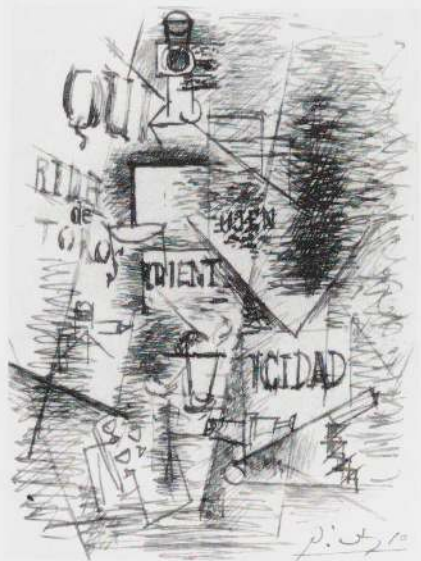
BRAQUE, *El velador (Stal)*
[París, principios de 1912]
Óleo sobre tela, 73×60 cm
Romilly 132. Museum Folkwang, Essen



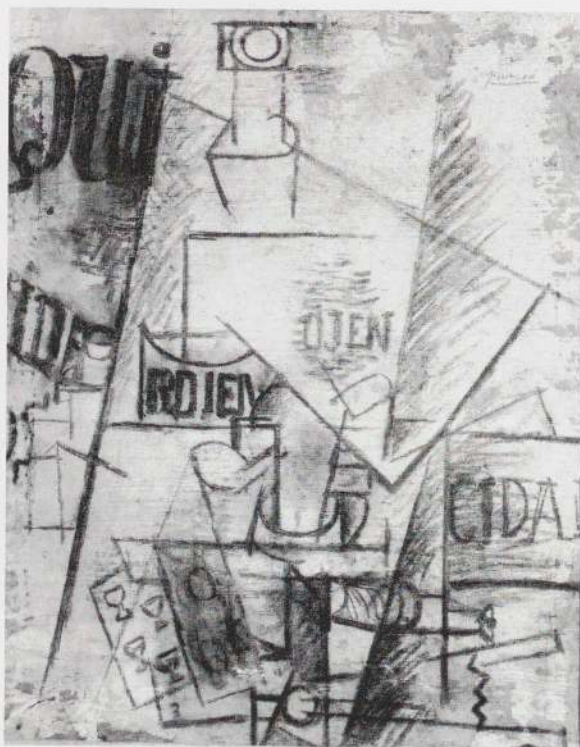
PICASSO, *Bodegón con trenzado de silla*
 París, [mayo] de 1912
 Óleo y hule sobre tela enmarcada con cuerda,
 27×35 cm
 Daix 466. Musée Picasso, París

PICASSO, *La concha de peregrino (Notre avenir est dans l'air)*
 París, [mayo] de 1912
 Óleo y esmalte sobre tela, 38×55,5 cm
 Daix 464. Colección particular



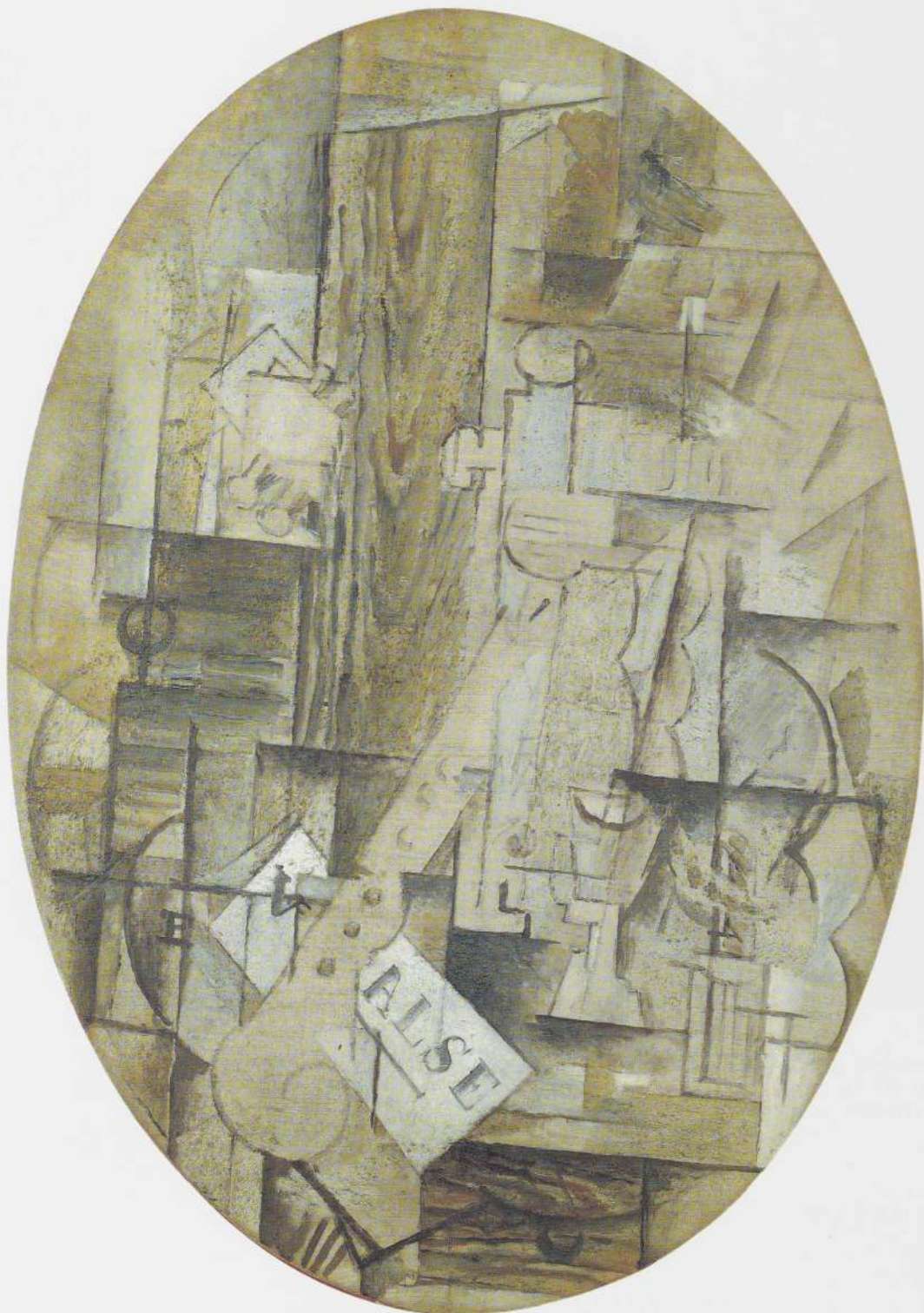


PICASSO, *Cartel de corrida, botella y abanico*
[París, primavera] de 1912
Tinta, 17,2×12,7 cm
Richardson, ch. 8, 16.
Colección Mrs. Victor W. Ganz, Nueva York

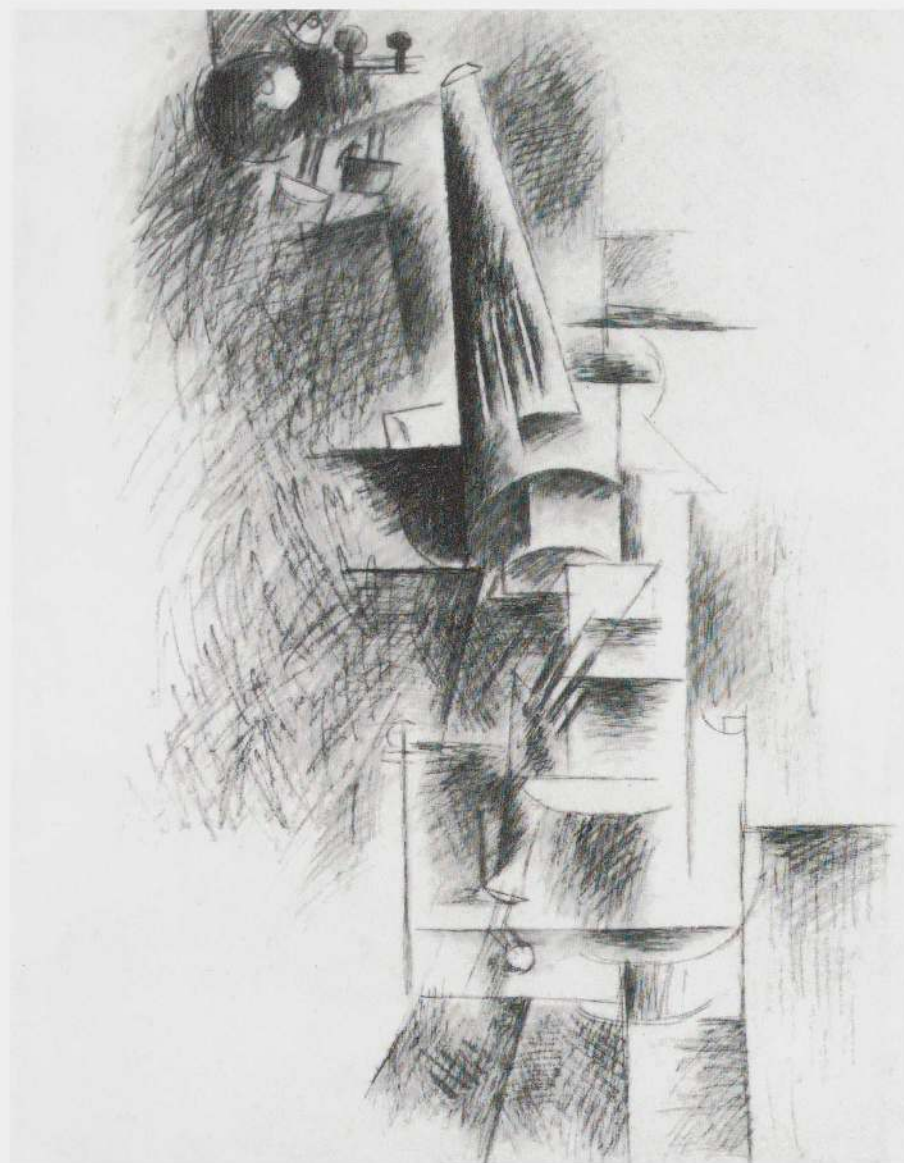


PICASSO, *Bodegón español*
París, primavera de 1912
Óleo y esmalte sobre tela, 46×33 cm
Daix 476. Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq,
donación de Geneviève y Jean Masurel

PICASSO, *Bodegón (Qui)*
[París, primavera] de 1912
Óleo y carboncillo sobre tela, 46×38 cm
Zervos XXVIII, 53. Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
donación de Mme Paul Cuttoli



BRAQUE, *El clarinete (Valse)*
[París y Sorgues, primavera-fines de verano de 1912]
Óleo sobre tela, 91,3×64,5 cm
Romilly 157. Colección Peggy Guggenheim, Venecia,
fundación Solomon R. Guggenheim, Nueva York



PICASSO, *Violín*
 [París o Céret, principios de la primavera] de 1912
 Carboncillo, 57,8×45,7 cm
 Zervos VI, 1128. Colección particular



PICASSO, *Déodat de Séverac al piano*
 [Céret o Sorgues, fines de la primavera] de 1912
 Mina de plomo y tinta, 34×22 cm
 Zervos XXVIII, 152. Musée Picasso, París



BRAQUE, *El violín (Mozart Kubelick)*
[París, principios primavera] de 1912
Óleo sobre tela, 46×61 cm
Romilly 121. Colección particular, Suiza



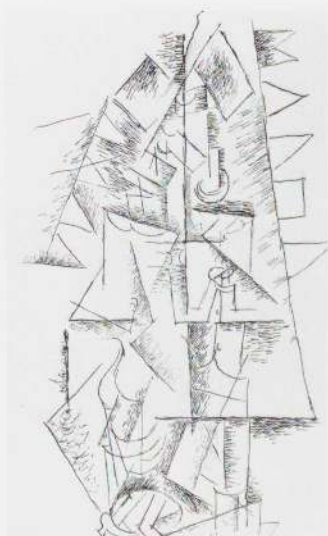
PICASSO, *Violín («Jolie Eva»)*
 Céret, mayo-junio de 1912
 Óleo sobre tela, 60×81 cm
 Daix 480. Staatsgalerie, Stuttgart



PICASSO, *Pareja bailando*
 («Guitarrista con sombrero»)
 Céret, mayo-junio de 1912
 Tinta, 30,8×19,5 cm
 Zervos XXVIII, 76. Musée Picasso, París



PICASSO, *Paisaje con carteles*
 Sorgues, [julio] de 1912
 Óleo y esmalte sobre tela, 46×61 cm
 Daix 501. The National Museum of Art, Osaka



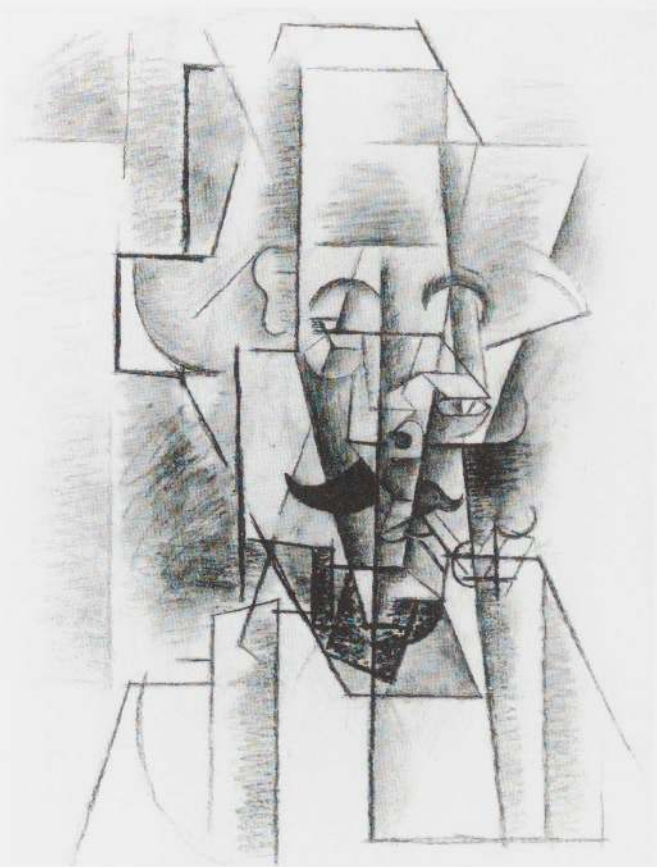
PICASSO, *Bailando en la fiesta nacional*
 Sorgues, julio de 1912
 Tinta y mina de plomo, 34,2×21,7 cm
 Zervos XXVIII, 112. Musée Picasso, París



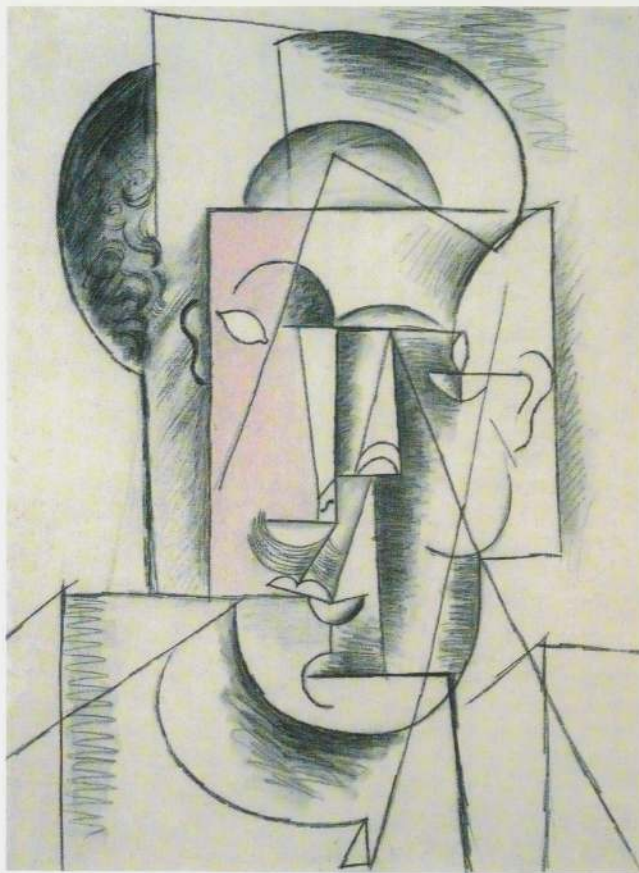
PICASSO, *El poeta*
 Sorgues, verano de 1912
 Óleo sobre tela, 60×48 cm
 Daix 499. Kunstmuseum, Basilea,
 donación de Maja Sacher-Stehlin, 1967



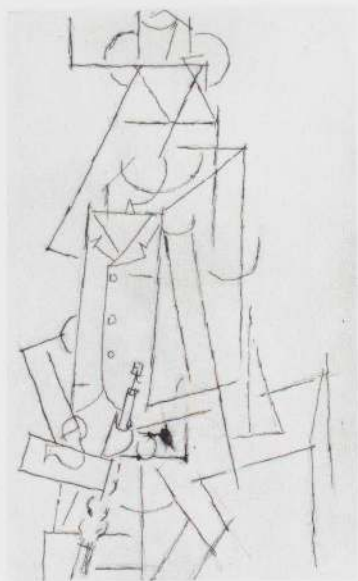
PICASSO, *Cabeza de hombre bigotudo*
 [Sorgues, verano] de 1912
 Carboncillo, 60,5×46 cm
 Zervos II*, 325. Colección Mr. y Mrs. Richard C. Hedreen, Seattle



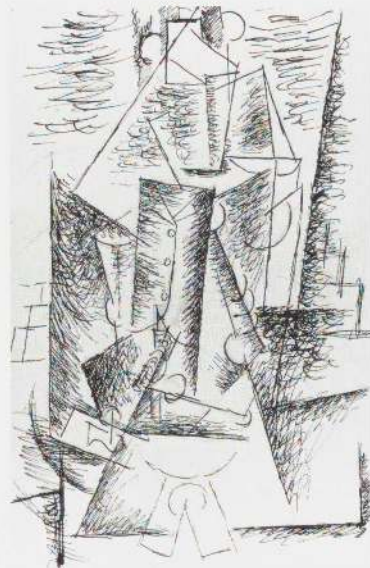
PICASSO, *Estudio de cabeza*
[Sorgues, verano] de 1912
Carboncillo, 62,2×47 cm
Zervos VI, 1144. Colección particular



PICASSO, *Cabeza de hombre*
[Sorgues, verano] de 1912
Carboncillo y pastel, 64×47 cm
Zervos II*, 327. Kunstmuseum, Winterthur,
legado de C.E. Friedrich-Jezler



PICASSO, *Hombre con banderilla*
Sorgues, verano de 1912
Tinta y mina de plomo,
30,5×19,5 cm
Zervos XXVIII, 110.
Colección particular



PICASSO, *Hombre con banderilla*
(«Hombre con mandolina»)
Sorgues, verano de 1912
Tinta y mina de plomo,
30,5×19,5 cm
Zervos XXVIII, 111.
Musée Picasso, París



PICASSO, *Hombre sentado*
Sorgues, verano de 1912
Tinta, 30,8×19,7 cm
Weisner 74. The Metropolitan
Museum of Art, Nueva York,
colección Alfred Stieglitz, 1949



PICASSO, *El aficionado*
Sorgues, verano de 1912
Tinta, 30,3×19,2 cm
Daix, p. 106. Colección desconocida



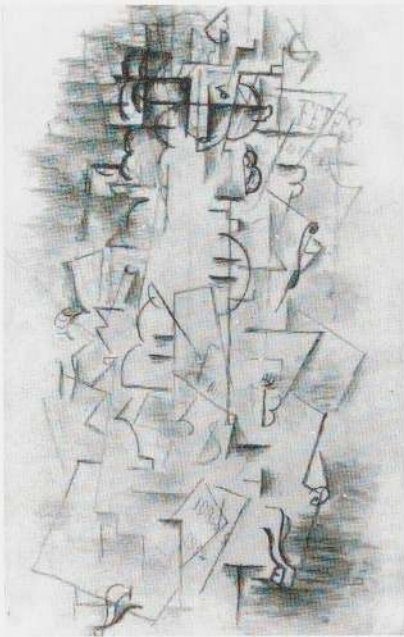
PICASSO, *El aficionado*
Sorgues, verano de 1912
Óleo sobre tela, 133×82 cm
Daix 500. Kunstmuseum, Basilea, donación de Raoul La Roche, 1952



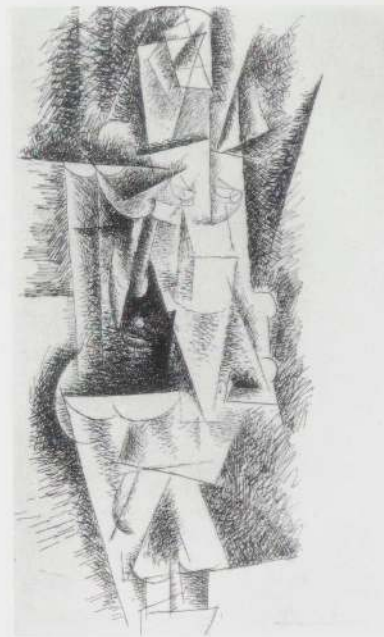
BRAQUE, *Frutero y vaso*
 Sorgues, [agosto] de 1912
 Óleo y arena sobre tela, 50×65 cm
 Romilly 147. George L.K. y Susy F. Morris Trust



BRAQUE, *Frutero, botella y vaso*
 Sorgues, [agosto] de 1912
 Óleo y arena sobre tela, 60×73 cm
 Romilly 144. Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, París, donación
 Louise y Michel Leiris bajo reserva de usufructo



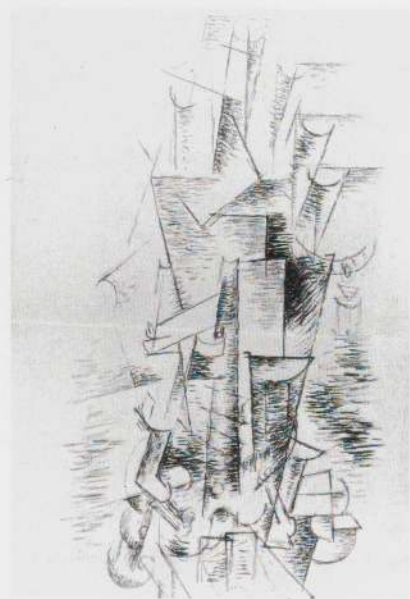
BRAQUE, *Mujer en un sillón (Sorgues)*
Sorgues, [agosto-septiembre de 1912]
Mina de plomo, 34,4×21,6 cm
Romilly, p. 10. Colección particular



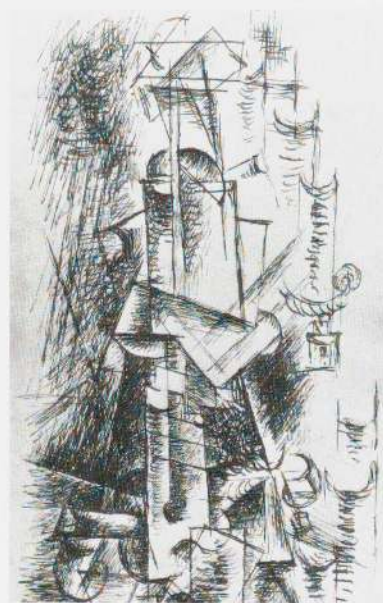
PICASSO, *Desnudo de pie*
[Sorgues, verano] de 1912
Tinta, 31,8×19 cm
Zervos XXVIII, 38. Colección
Mrs. Bertram Smith, Nueva York



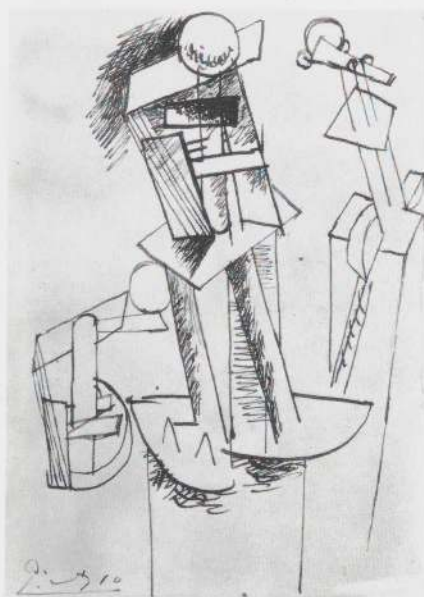
PICASSO, *Violín y uva*
Céret y Sorgues, primavera-verano de 1912
Óleo sobre tela, 50,6×61 cm
Daix 482. The Museum of Modern Art,
Nueva York,
legado Mrs. David M. Levy



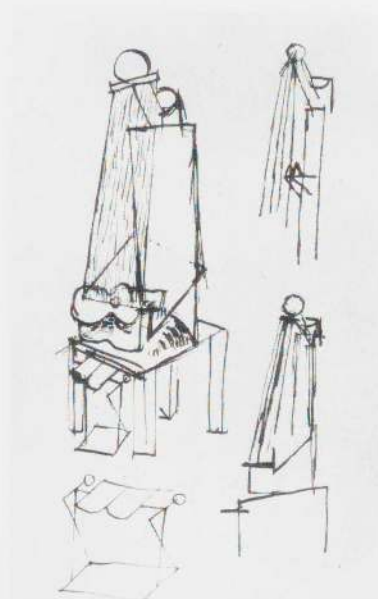
PICASSO, *Músico sentado*
[Céret o Sorgues, primavera-verano] de 1912
Carboncillo, 48,5×31,5 cm
Zervos XXVIII, 109. Musée Picasso, París



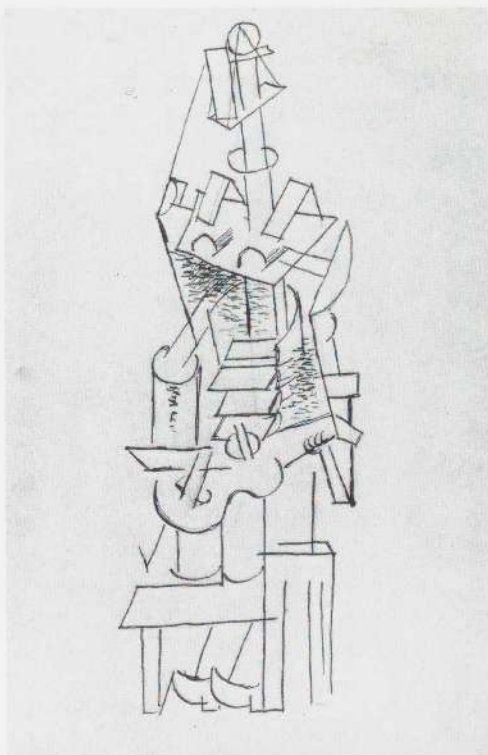
PICASSO, *Músico sentado*
[Céret o Sorgues, primavera-verano] de 1912
Tinta, 21,3×13,4 cm
Zervos XXVIII, 115. Musée Picasso, París



PICASSO, *Estudio de construcción*
[Sorgues, verano] de 1912
Tinta, 17,2×12,4 cm
Zervos XXVIII, 135; II*, 296.
The Museum of Modern Art, Nueva York, compra



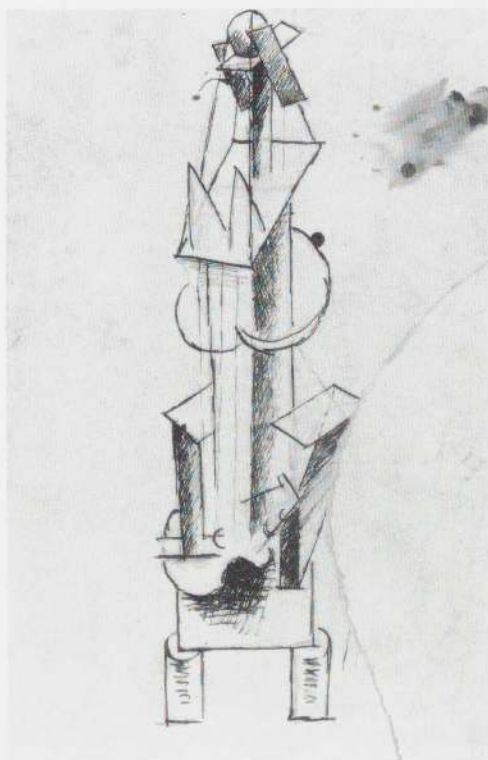
PICASSO, *Hoja de estudios: guitarrista*
[Sorgues, verano] de 1912
Tinta, 21,2×13,2 cm
Zervos XXVIII, 130.
Musée Picasso, París



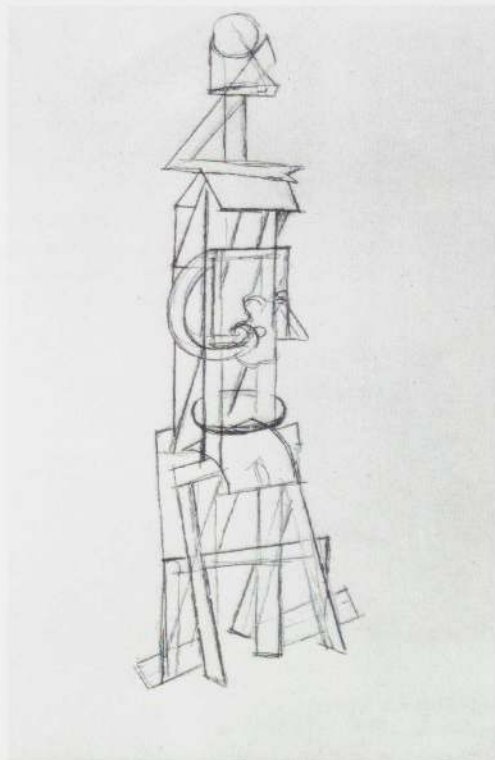
PICASSO, *Guitarrista*
[Sorgues, verano] de 1912
Tinta, 31×20 cm
Zervos XXVIII, 131. Musée Picasso, París



PICASSO, *Guitarrista*
[Sorgues, verano] de 1912
Tinta, 30,5×19,5 cm
Zervos XXVIII, 126. Colección particular



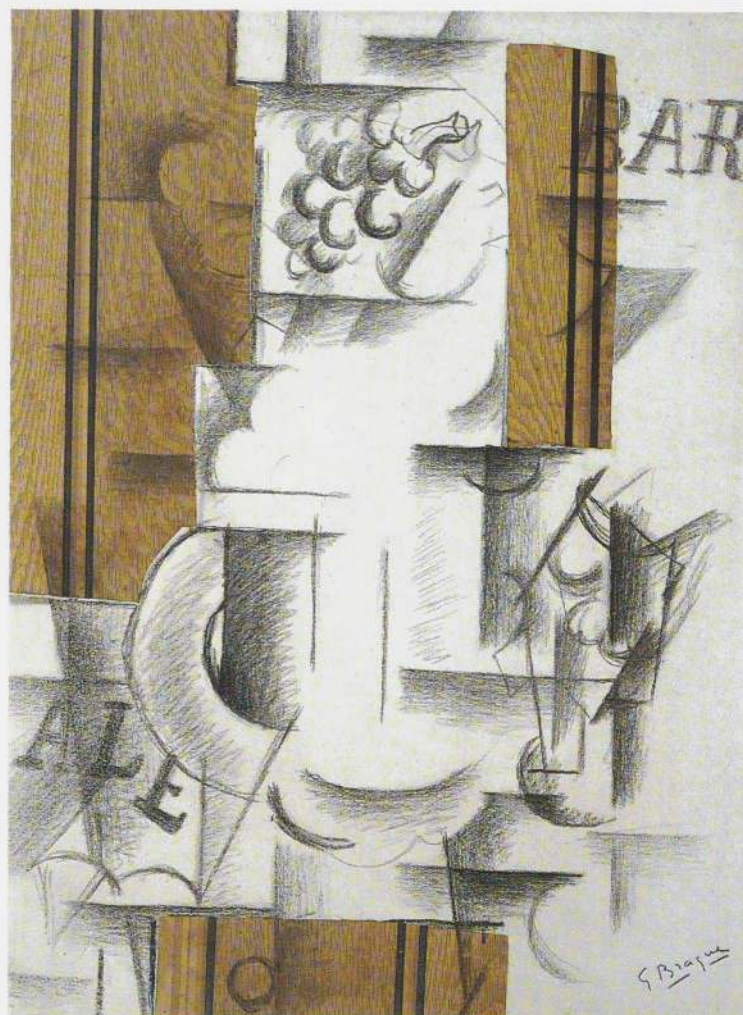
PICASSO, *Mujer con guitarra*
[Sorgues, verano] de 1912
Tinta, 31×20 cm
Zervos XXVIII, 151.
Colección Maya Ruiz-Picasso



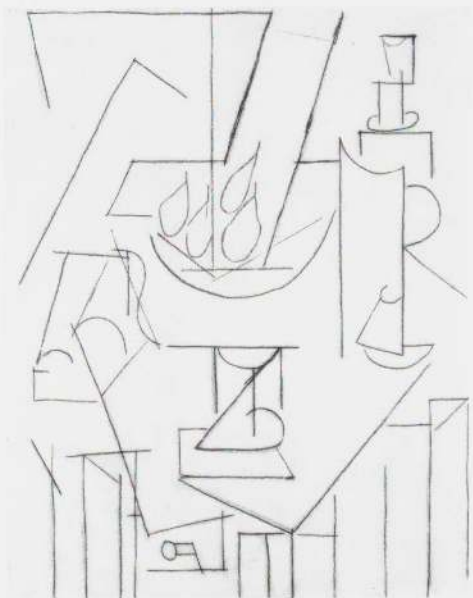
PICASSO, *Guitarrista*
[Sorgues, verano] de 1912
Tinta y lápiz litográfico, 31×19 cm
Zervos XXVIII, 132. Musée Picasso, París



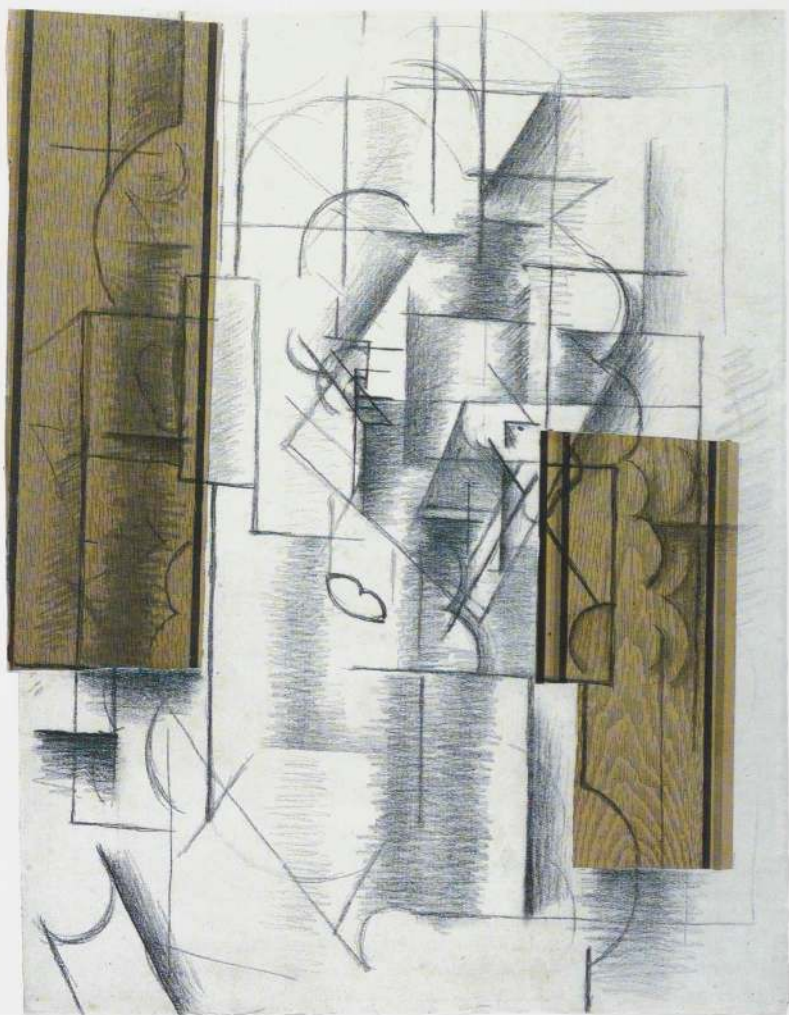
BRAQUE, *Frutero («Quotidien du Midi»)*
 Sorgues, agosto-septiembre de 1912
 Óleo, arena y carboncillo sobre tela, 41×33 cm
 Romilly 148. [Thomas Ammann Fine Art, Zurich]



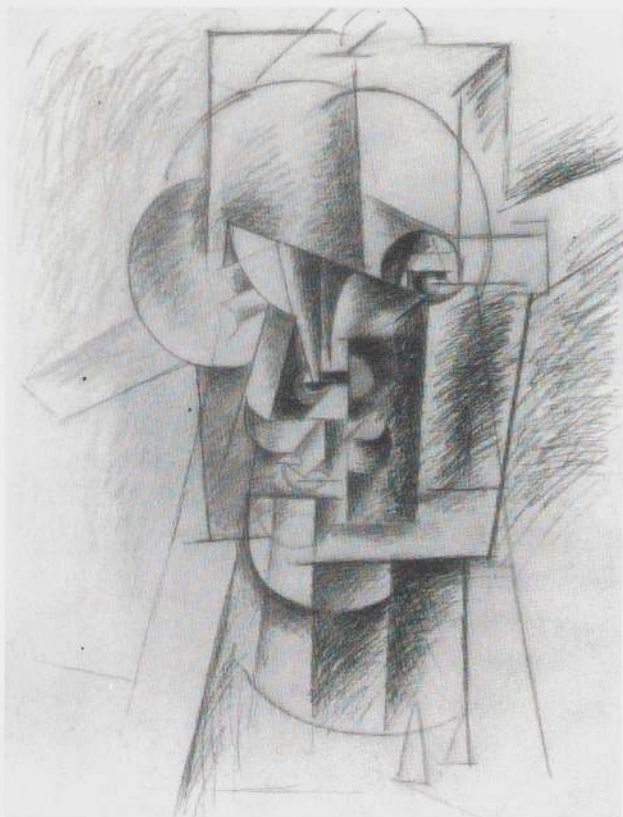
BRAQUE, *Frutero y vaso*
 Sorgues, principios septiembre de 1912
 Carboncillo y *papier collé*, 62×44,5 cm
 M.-F. 1. Colección particular



PICASSO, *Mesa y frutero con peras*
 [Sorgues o París, fines verano-otoño] de 1912
 Carboncillo y mina de plomo, 61×46 cm
 Zervos II**, 781.
 Colección Douglas Cooper, Churchglade Ltd.



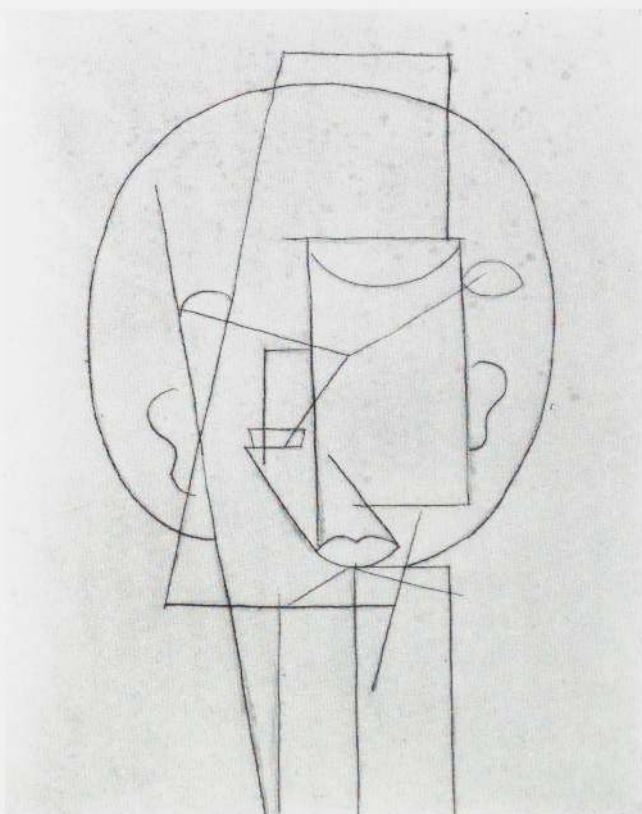
BRAQUE, *Cabeza de mujer*
 [Sorgues, principios de septiembre] de 1912
 Carboncillo y *papier collé*, 61×47 cm
 M.-F. 10. Colección particular



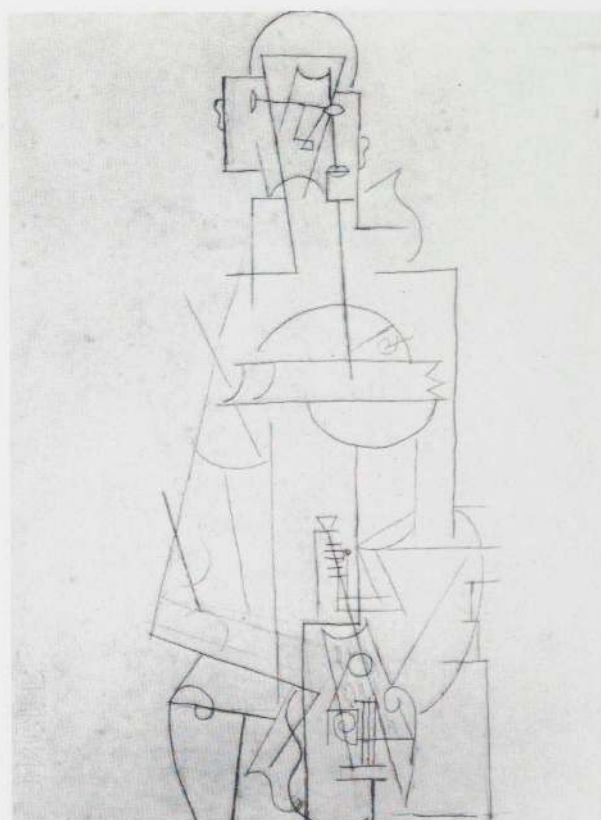
PICASSO, *Cabeza de hombre*
 [Sorgues, verano] de 1912
 Mina de plomo, 64×49 cm
 Zervos II, 328. Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq,
 donación de Geneviève y Jean Masurel



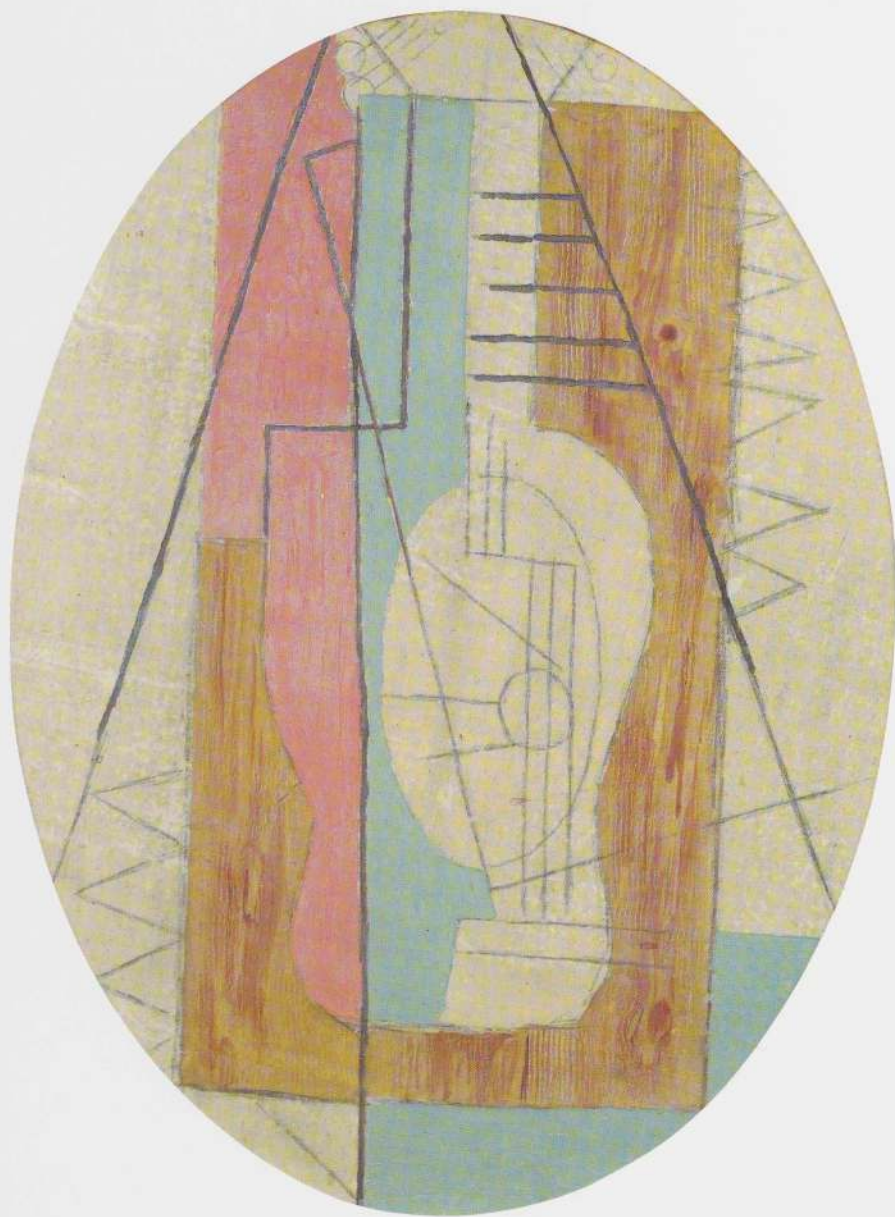
PICASSO, *Estudio de cabeza*
 [Sorgues o París, fines verano-otoño] de 1912
 Carboncillo, 62×48 cm
 Weisner 73. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,
 colección Alfred Stieglitz, 1949



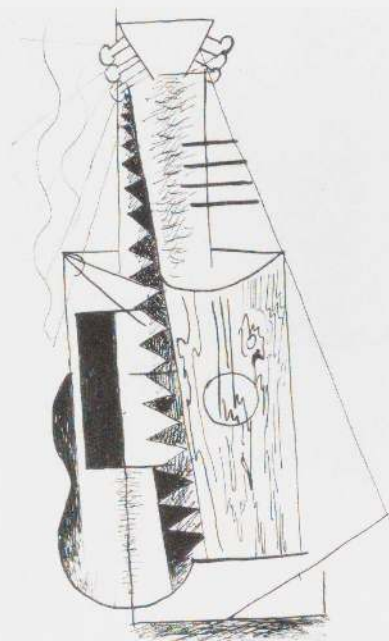
PICASSO, *Cabeza*
[Sorgues o París, fines verano-otoño] de 1912
Carboncillo, 61,9×47,8 cm
Zervos II**, 388. The Museum of Modern Art, Nueva York,
legado Alfred H. Barr, Jr.



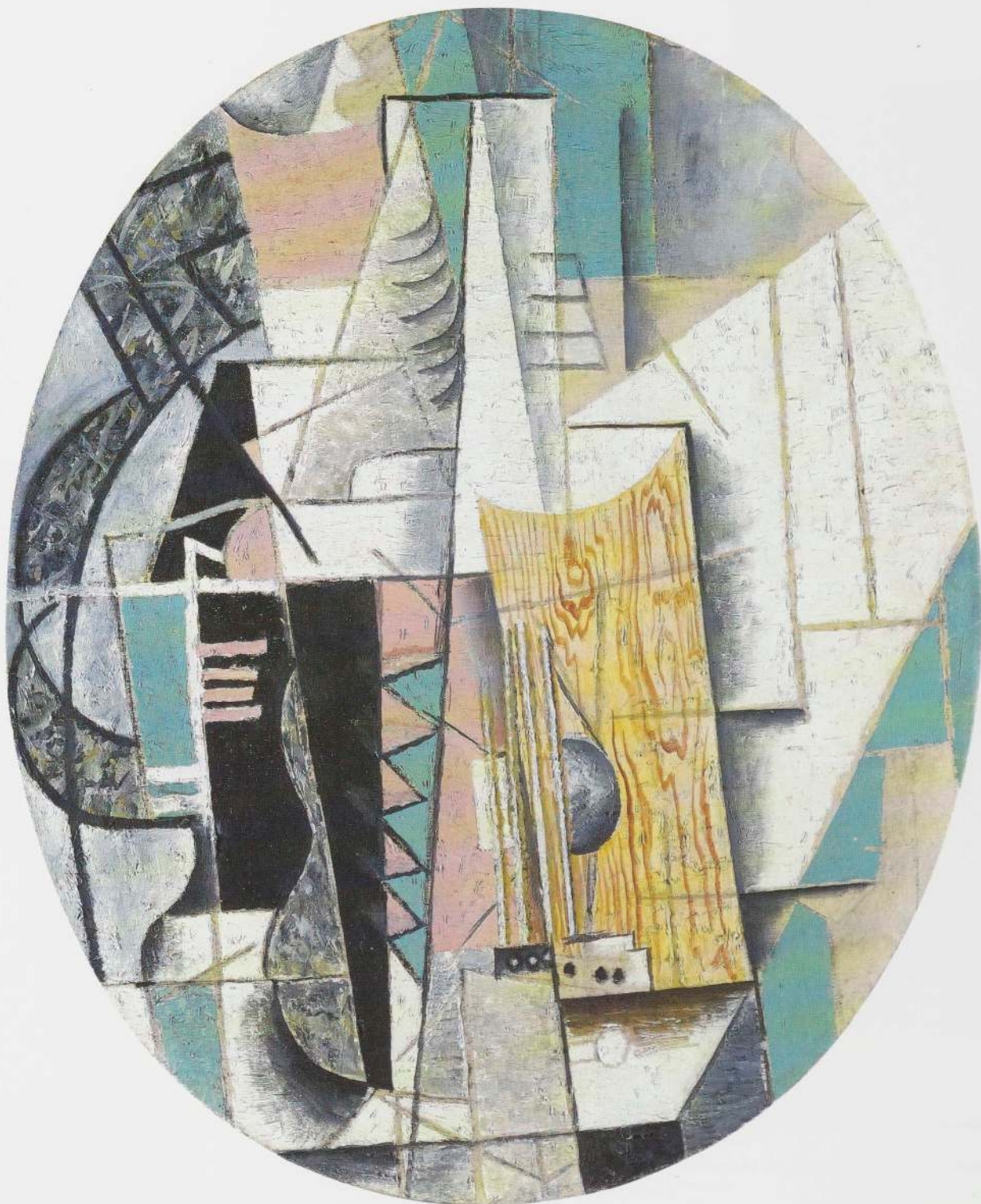
PICASSO, *Mujer sentada sosteniendo una guitarra*
[Sorgues o París, fines verano-otoño] de 1912
Mina de plomo y tinta, 61×47 cm
Zervos II**, 392. Colección Yves Saint-Laurent
y Pierre Bergé



PICASSO, *Guitarra*
Sorgues y París, fines verano-otoño de 1912
Óleo sobre tela, 64×50 cm
Daix 488. Colección particular, Japón



PICASSO, *Guitarra*
Sorgues, fines agosto-septiembre de 1912
Tinta y mina de plomo, 34×22 cm
Zervos XXVIII, 196. Musée Picasso, París

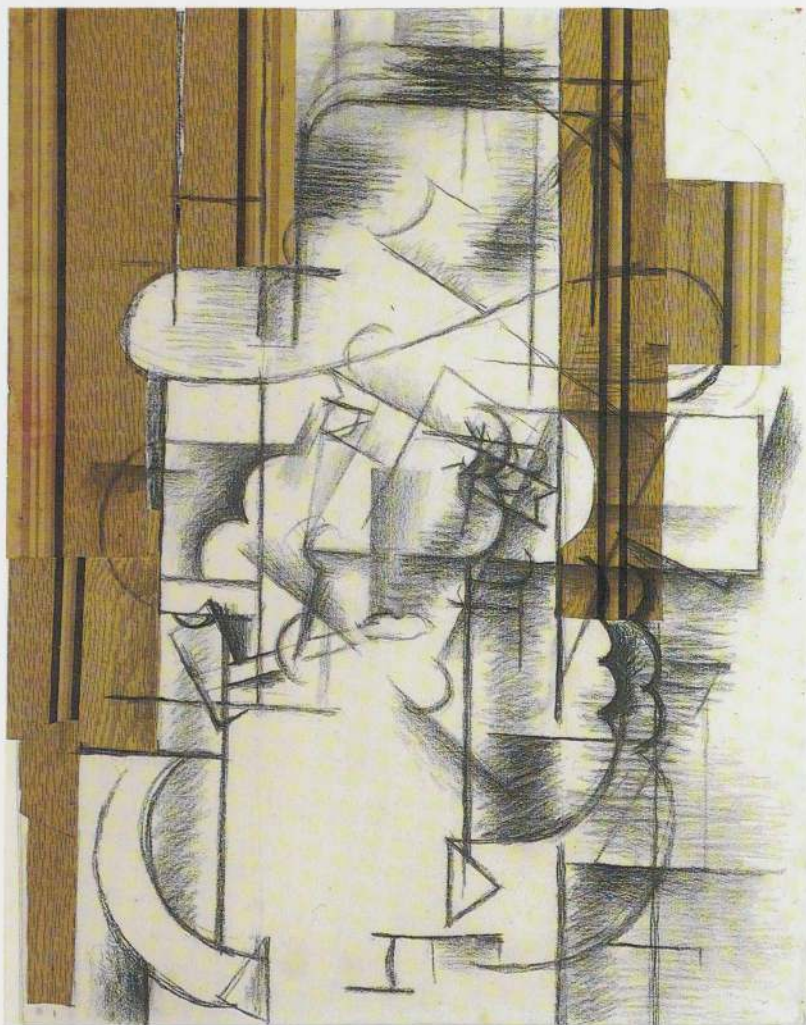


PICASSO, *Guitarra*

Empezada en Sorgues, fines verano de 1912, y terminada en París, invierno de 1912-1913

Óleo sobre tela, 72,5×60 cm

Daix 489. Nasjonalgalleriet, Oslo

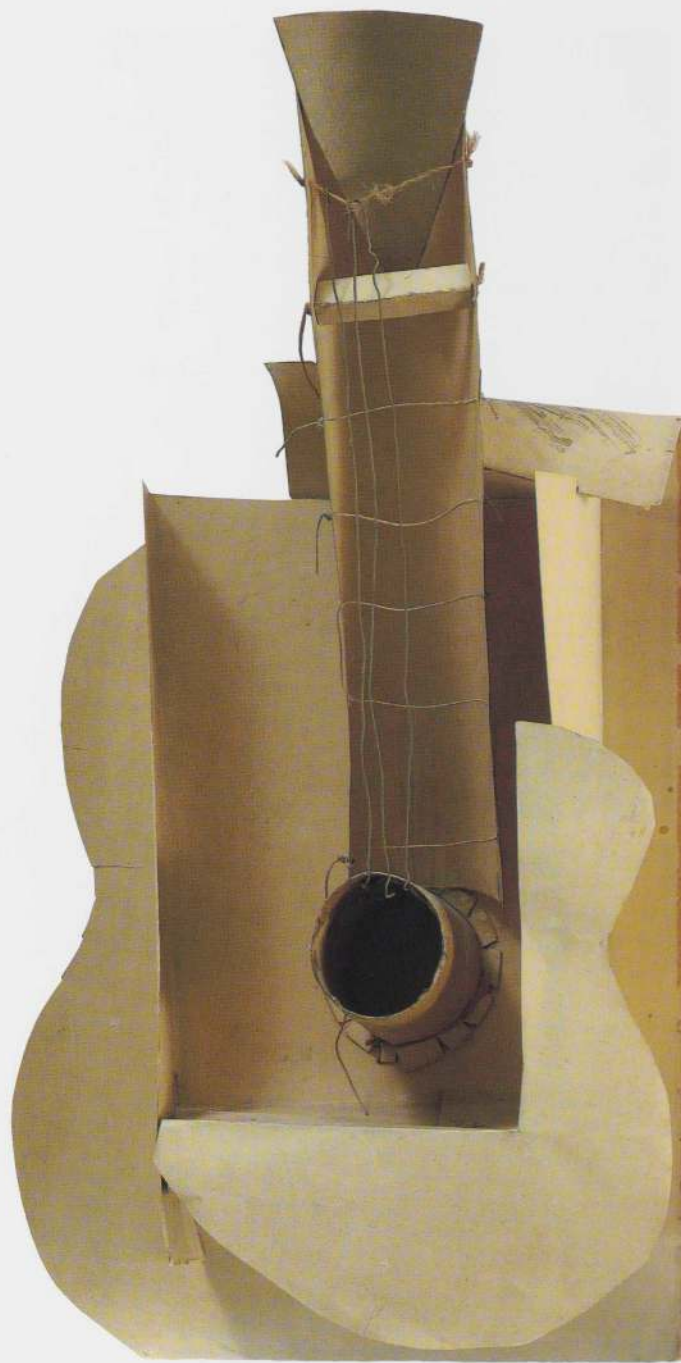
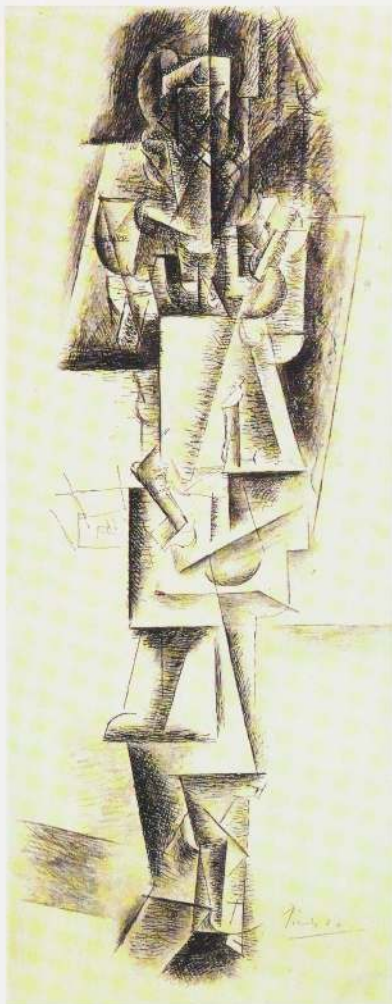


BRAQUE, *Hombre con pipa*
 [Sorgues, principios septiembre de 1912]
 Carboncillo y *papier collé*, 61,9×49 cm
 M.-F. 9. Kunstmuseum, Basilea, Gabinete de estampas,
 donación de Raoul La Roche, 1965



PICASSO, *La arlesiana*
 Sorgues, verano de 1912
 Gouache y tinta sobre papel encolado sobre tela,
 66×23 cm
 Daix 496. Colección Menil, Houston

PICASSO, *Mujer de pie*
Sorgues, verano de 1912
Tinta, 55×21,6 cm
Zervos II**, 725. Colección particular



PICASSO, *Maqueta de la Guitarra*
París, [octubre] de 1912
Construcción (restaurada): cartón, cuerda y alambre,
65,1×33×19 cm
Daix 633. The Museum of Modern Art, Nueva York,
donación del artista



PICASSO, *Guitarra y hoja de música*
 París, [octubre-noviembre] de 1912
Papier collé, pastel y carboncillo, 58×61 cm
 Daix 506. Colección particular



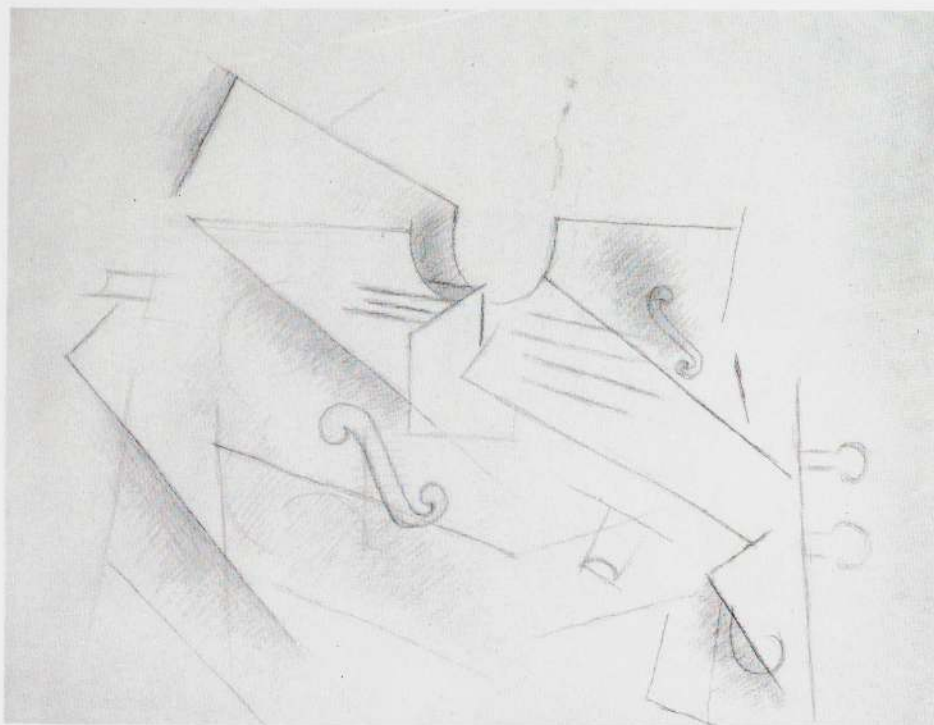
PICASSO, *Guitarra, partitura y vaso*
 París, después del 18 noviembre de 1912
Papier collé, gouache y carboncillo, 47,9×36,5 cm
 Daix 513. Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio



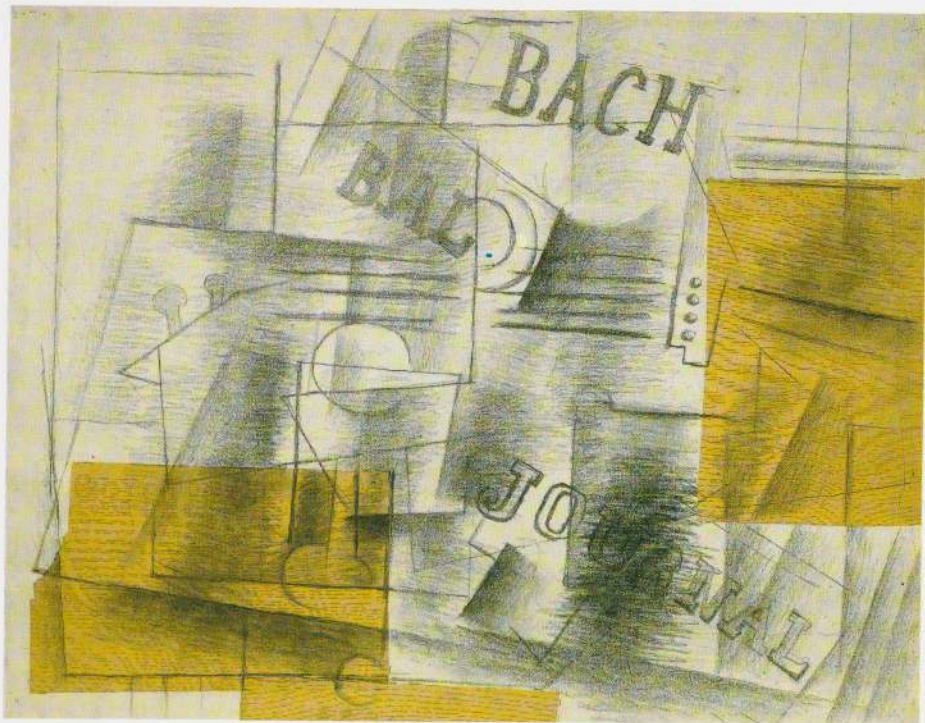
PICASSO, *Botella, guitarra y pipa*
 París, [otoño] de 1912
 Óleo y esmalte sobre tela, 60×73 cm
 Daix 510. Museum Folkwang, Essen



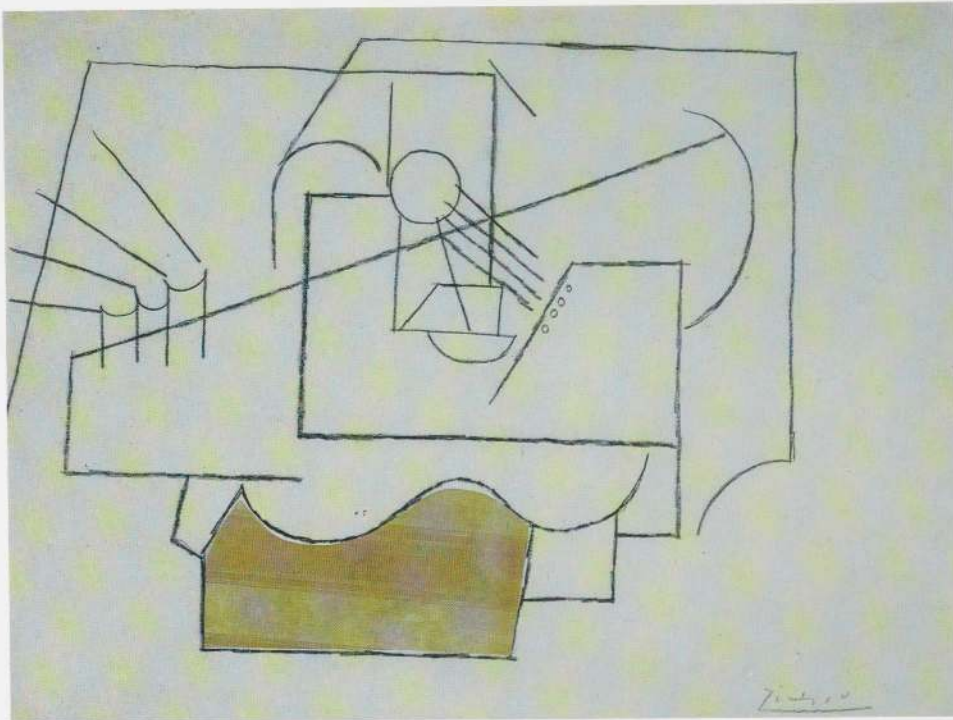
PICASSO, *Violín, partitura y periódico*
 (o *El pequeño violín*)
 París, otoño de 1912
 Óleo y arena sobre tela, 35×27 cm
 Daix 514. Colección particular



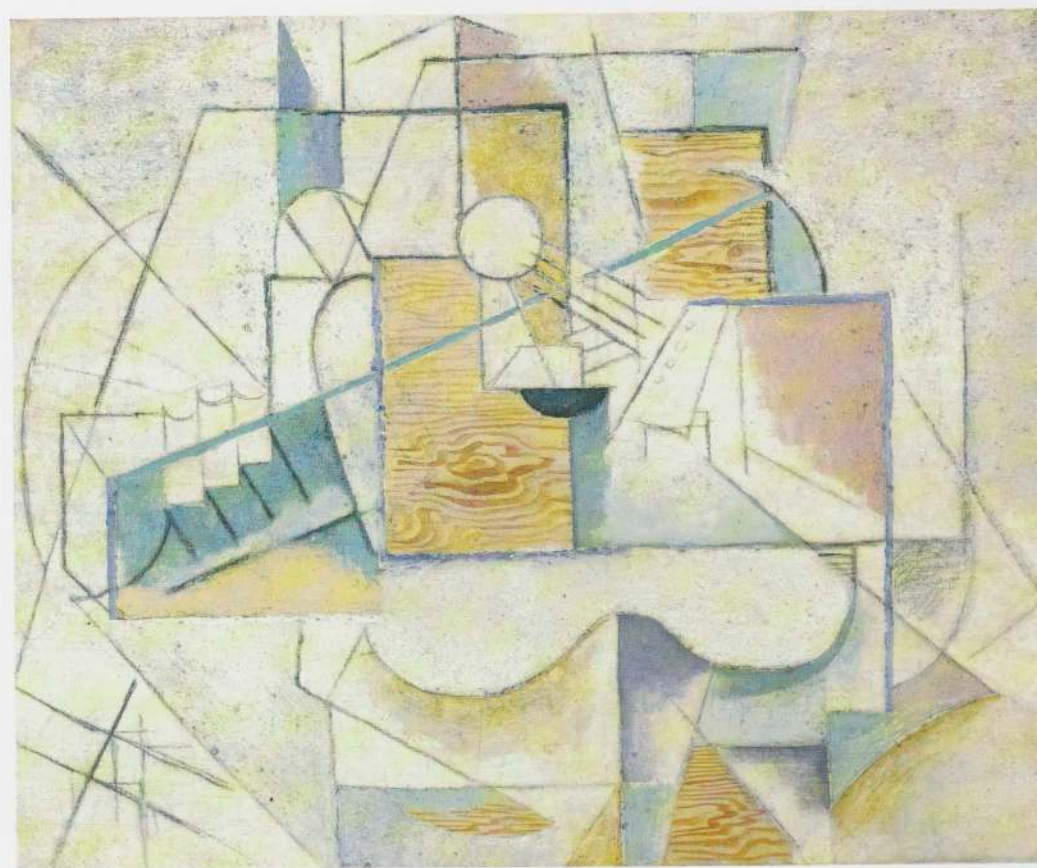
BRAQUE, *Violín*
 [Sorgues, otoño de 1912]
 Carboncillo, 48×62 cm
 Romilly 160. Colección Katz, Milwaukee



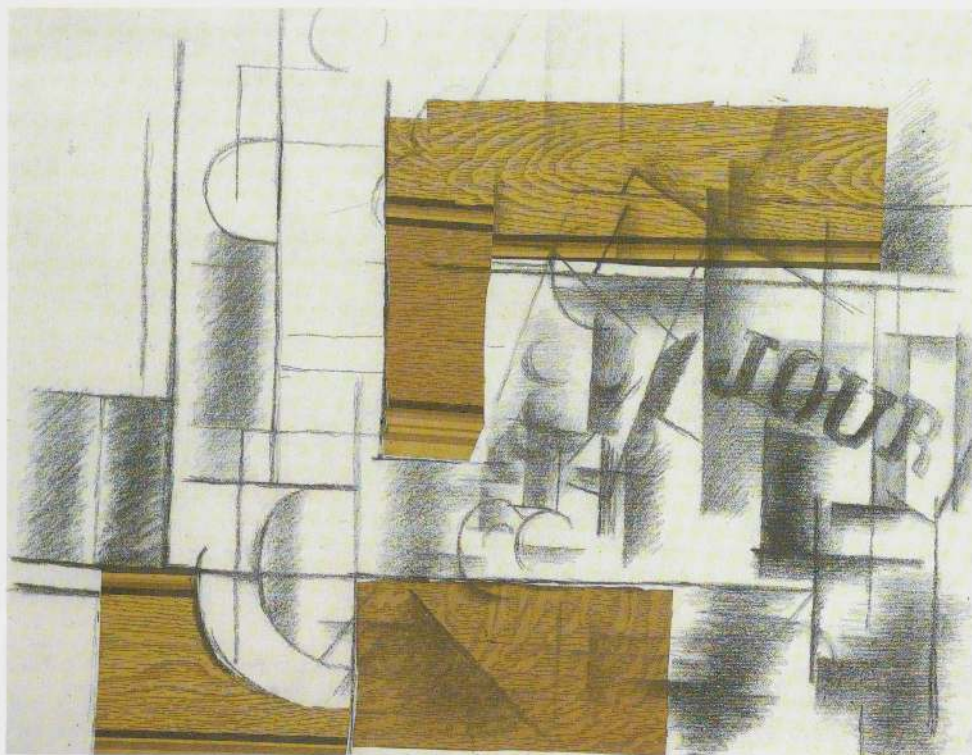
BRAQUE, *Bal*
 [Sorgues, otoño de 1912]
 Carboncillo y *papier collé*, 47,5×61,6 cm
 M.-F. 16. Colección particular



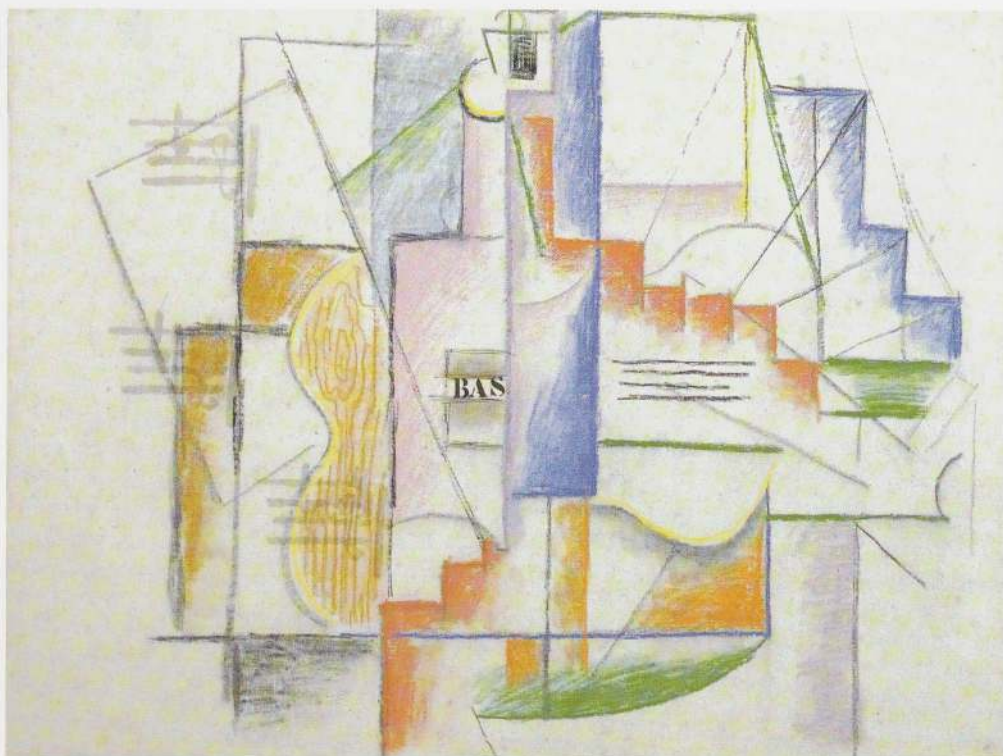
PICASSO, *Guitarra en una mesa*
 París, otoño de 1912
 Carboncillo y *papier collé* sobre cartón,
 46×61 cm
 Daix 508. Colección Mr. y Mrs. Daniel
 Saidenberg, Nueva York



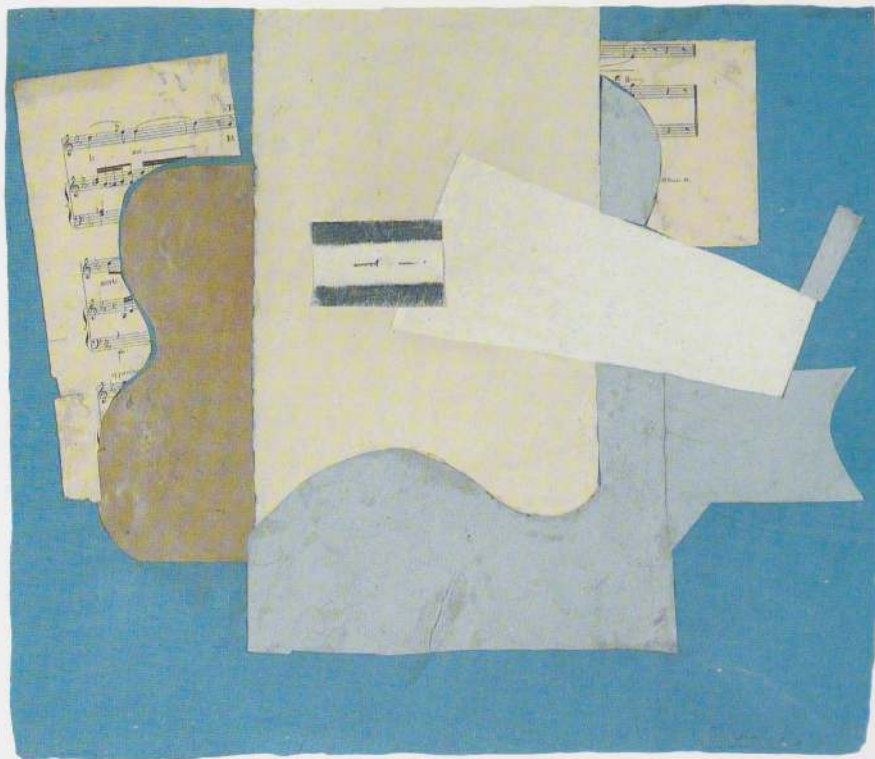
PICASSO, *Guitarra en una mesa*
 París, otoño de 1912
 Óleo, arena y carboncillo
 sobre tela,
 51,1×61,6 cm
 Daix 509. Hood Museum of Art,
 Dartmouth College, Hannover,
 donación de Nelson R. Rockefeller,
 promoción de 1930



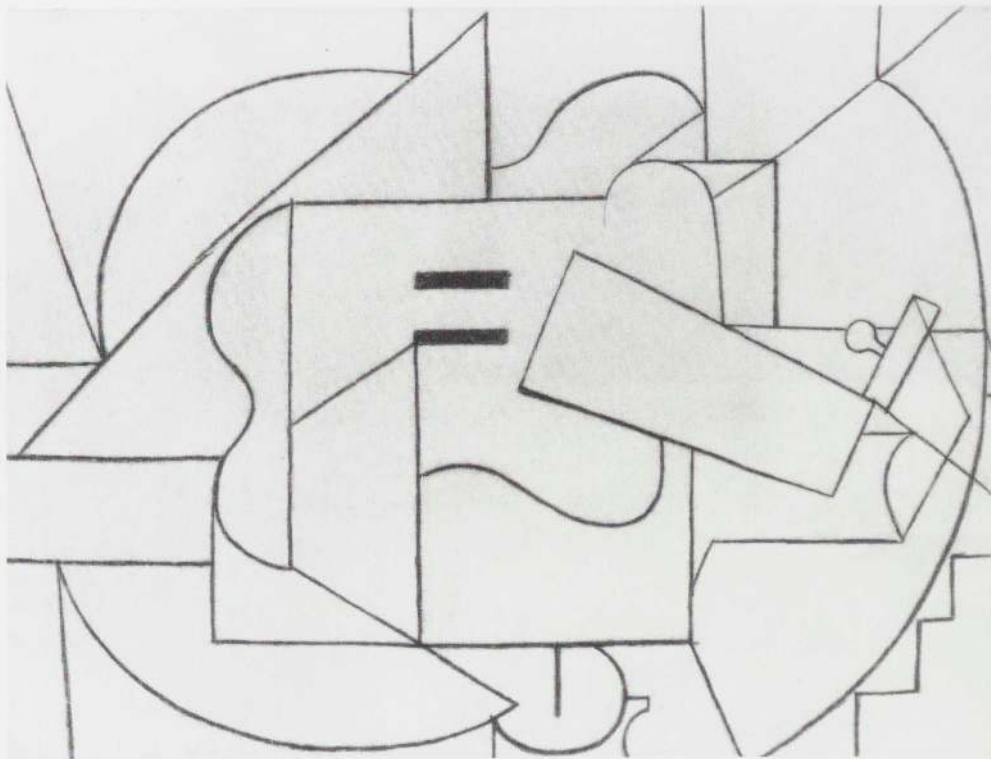
BRAQUE, *Composición (Jour)*
 [Sorgues, otoño de 1912]
 Carboncillo y *papier collé*, 48×62 cm
 M.-F. 6. Colección Ernst Beyeler, Basilea



PICASSO, *Botella de Bass y guitarra*
 París, otoño de 1912
 Pastel, carboncillo y tinta, 47,7×63,5 cm
 (Churchglade Ltd)
 Daix 511. Colección Douglas Cooper



PICASSO, *Hoja de música y guitarra*
 París, otoño de 1912
Papier collé sujeto con alfileres sobre cartón,
 42,5×48 cm
 Daix 520. Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, París
 legado de Georges Salles

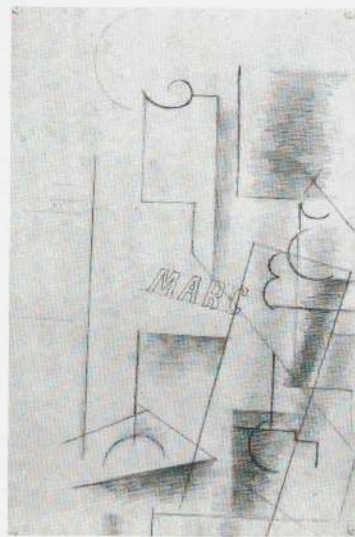


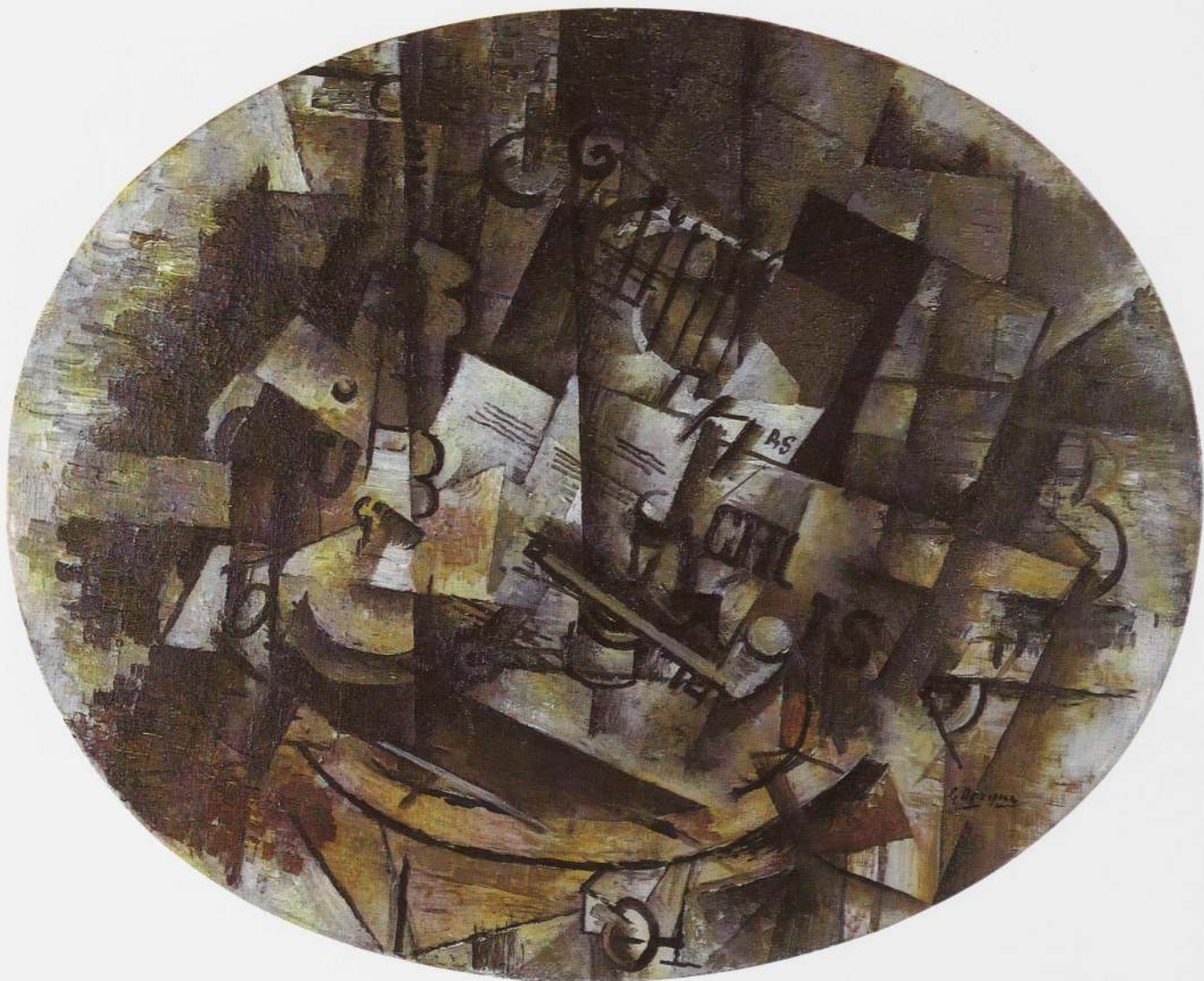
PICASSO, *Guitarra*
 París, otoño de 1912
 Carboncillo, 47×62 cm
 Zervos XXVIII, 304.
 The Museum of Modern Art, Nueva York,
 donación escalonada
 de Mr. y Mrs. Donald B. Marron



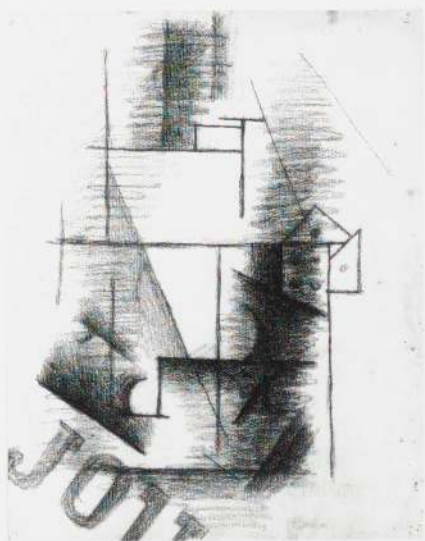
PICASSO, *Vaso y botella de Suze*
 París, después del 18 noviembre de 1912
Papier collé, gouache y carboncillo, 65,4×50,2 cm
 Daix 523. Washington University Gallery of Art, Saint Louis.
 Adquirido por la universidad Kende Sale Fund, 1946

BRAQUE, *Botella de Marc*
 [Sorgues, otoño de 1912]
 Carboncillo y lápiz Conté, 48×31 cm
 Romilly 155. Kunstmuseum, Basilea,
 Gabinete de estampas,
 donación de Raoul La Roche, 1963





BRAQUE, *La mesa de la pipa*
 Empezada en París, principios de 1912,
 [terminada en Sorgues, otoño de 1912]
 Óleo sobre tela, 60×73 cm
 Romilly 123. Colección Rosengart, Lucerna



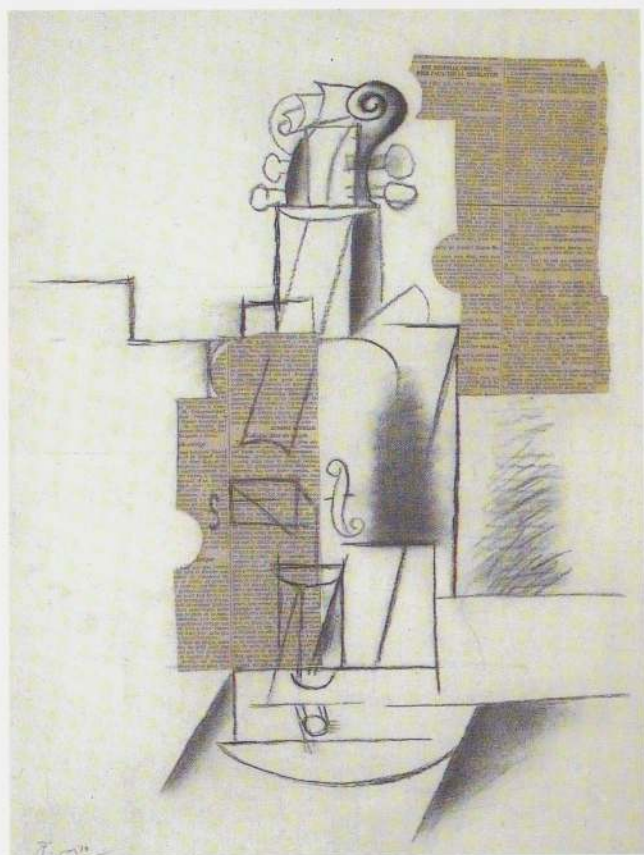
BRAQUE, *Dados y periódico (Jou)*
 [Sorgues, otoño de 1912]
 Carboncillo, 31×24 cm
 Romilly 152. Kunstmuseum, Basilea,
 Gabinete de estampas,
 donación de Raoul La Roche, 1963



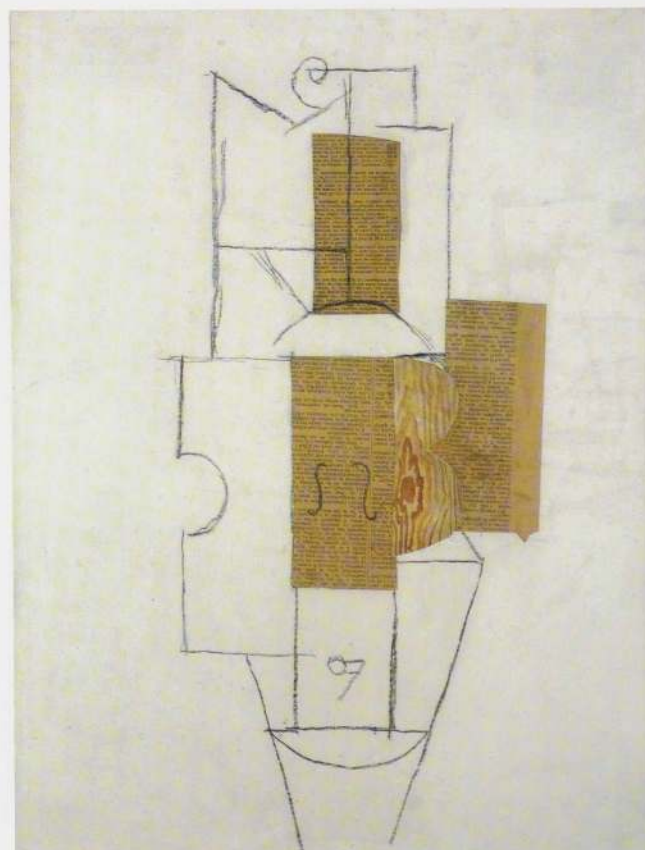
BRAQUE, *Bodegón con violín*
 [Sorgues, otoño de 1912]
 Carboncillo y *papier collé*, 62,1×47,8 cm
 M.-F. 12. Yale University Art Gallery, New Haven,
 fondo Léonard C. Hanna, Jr., Susan Vanderpoel Clark
 y Edith M.K. Wetmore



BRAQUE, *El bock*
 [Sorgues, otoño de 1912]
 Carboncillo y *papier collé*, 31×24 cm
 M.-F. 17. Kunstmuseum, Basilea, Gabinete de estampas,
 donación de Raoul La Roche, 1963

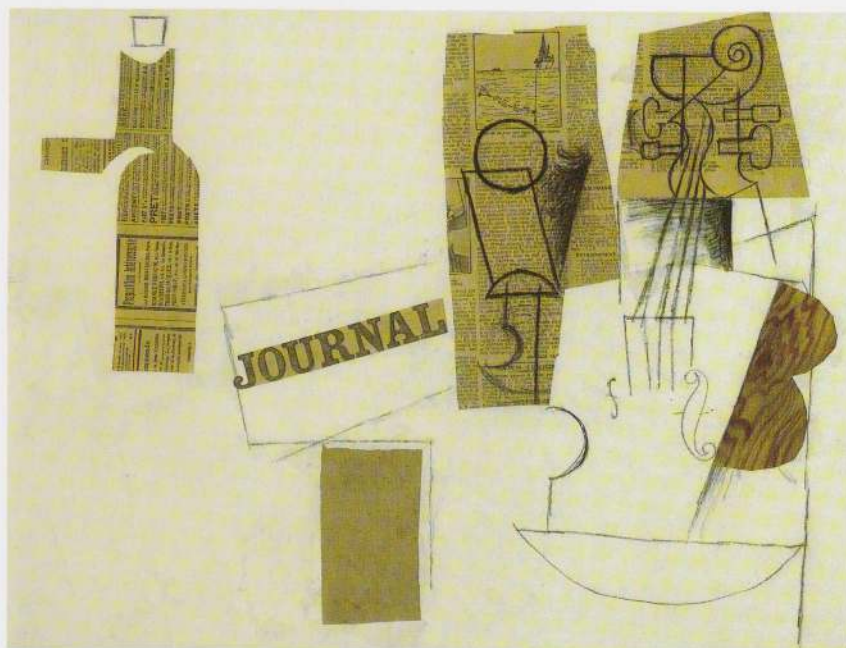
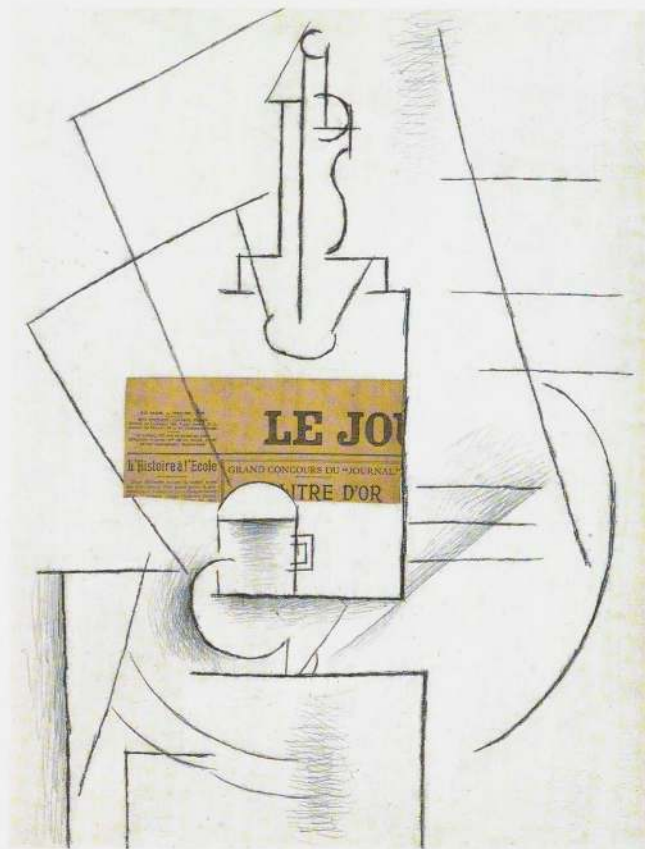


PICASSO, *Violín*
 París, después del 3 diciembre de 1912
Papier collé y carboncillo, 62×47 cm
 Daix 524. Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, París,
 donación Henri Laugier



PICASSO, *Violín*
 París, después del 9 diciembre de 1912
Papier collé, acuarela y carboncillo, 62,5×48 cm
 Daix 525. Colección Fundación Alsdorf, Chicago

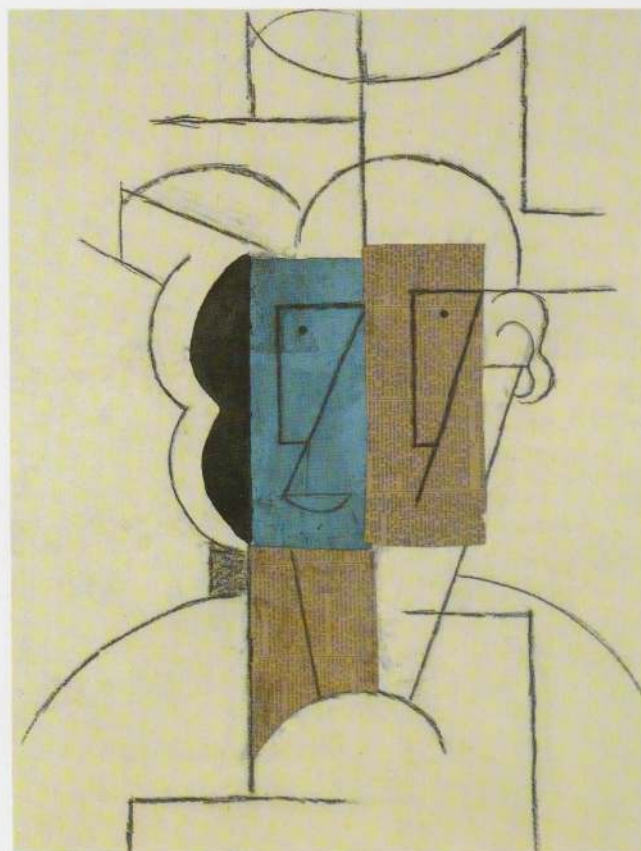
PICASSO, *Botella, taza y periódico*
 París, después del 4 diciembre de 1912
Papier collé, carboncillo y mina de plomo,
 63×48 cm
 Daix 545. Museum Folkwang, Essen



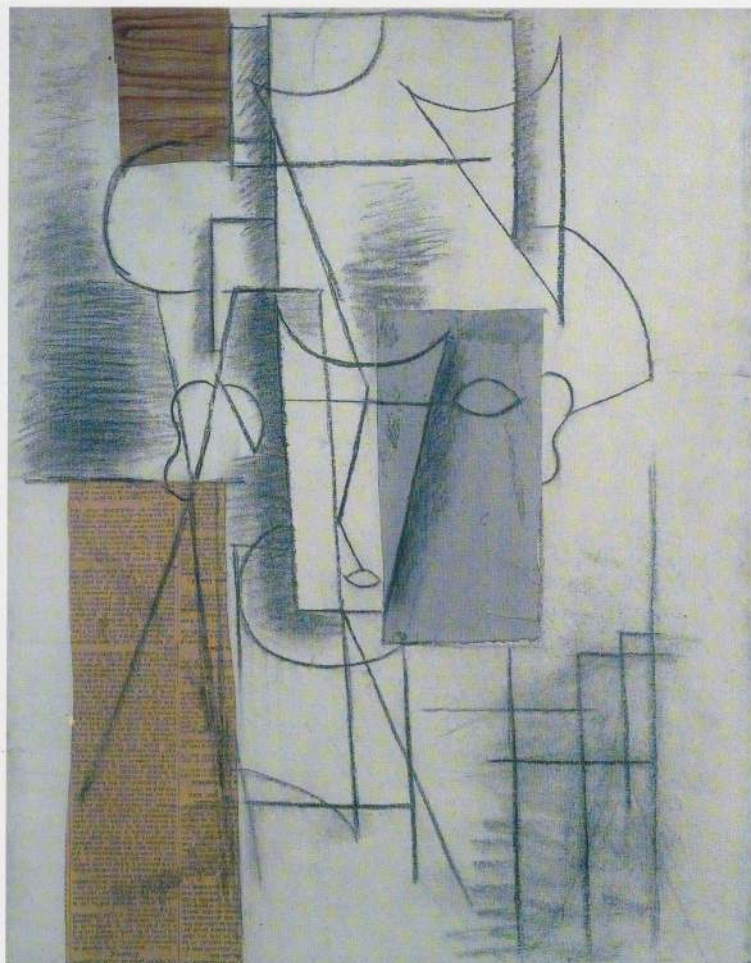
PICASSO, *Sifón, vaso, periódico y violín*
 París, después del 3 diciembre de 1912
Papier collé y carboncillo, 47×62,5 cm
 Daix 528. Moderna Museet, Estocolmo



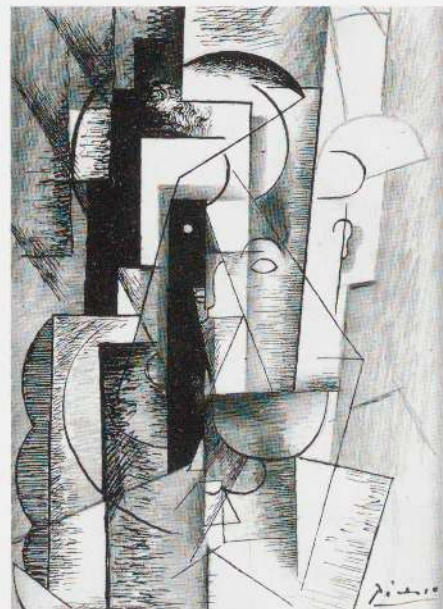
PICASSO, *Botella, periódico y vaso en una mesa*
 París, después del 4 diciembre del 1912
Papier collé, carboncillo y gouache, 62×48 cm
 Daix 542. Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, París, donación Henri Laugier



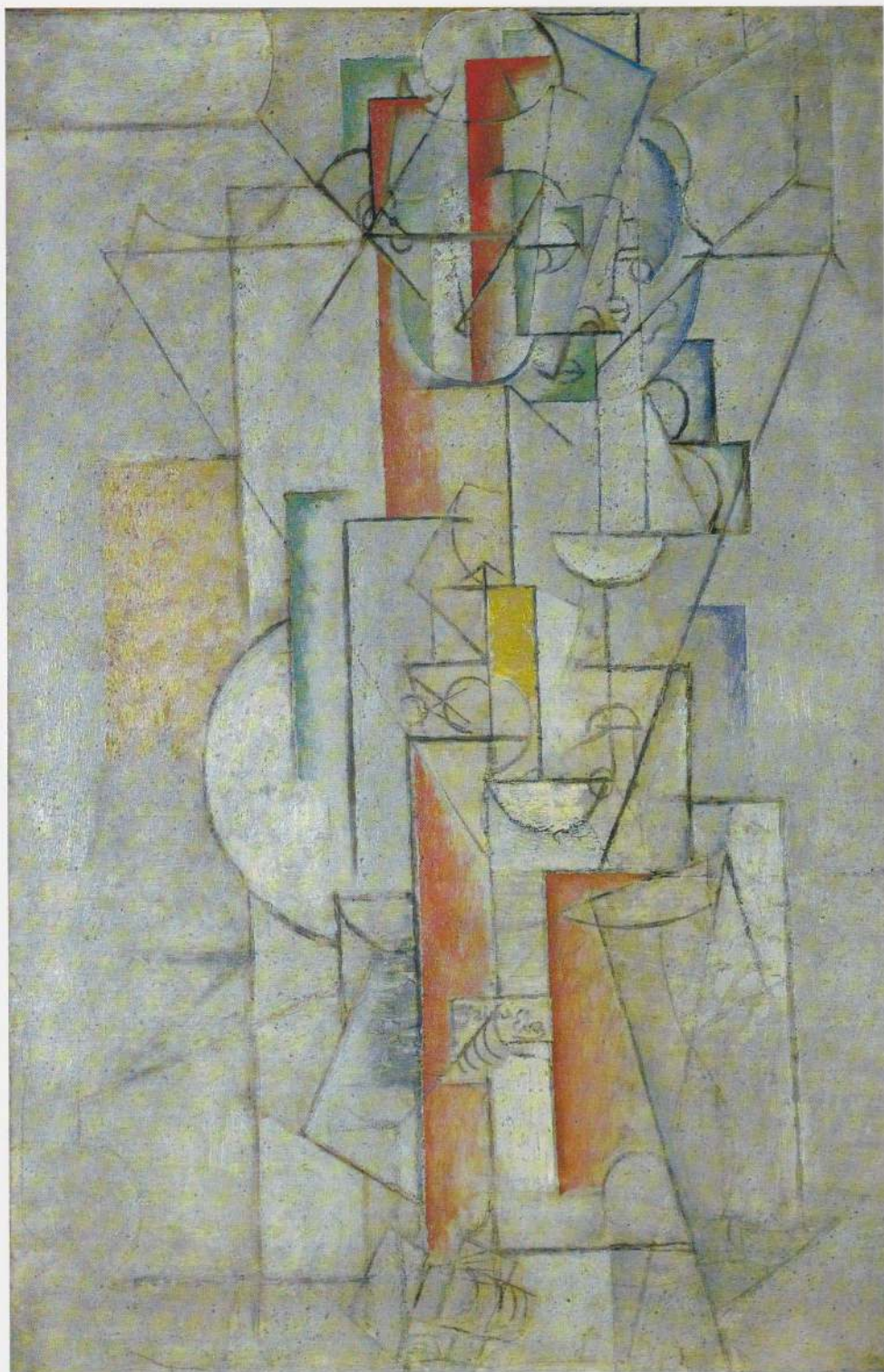
PICASSO, *Hombre con sombrero*
 París, después del 3 diciembre de 1912
Papier collé, carboncillo y tinta, 62,2×47,3 cm.
 Daix 534. The Museum of Modern Art, Nueva York, compra



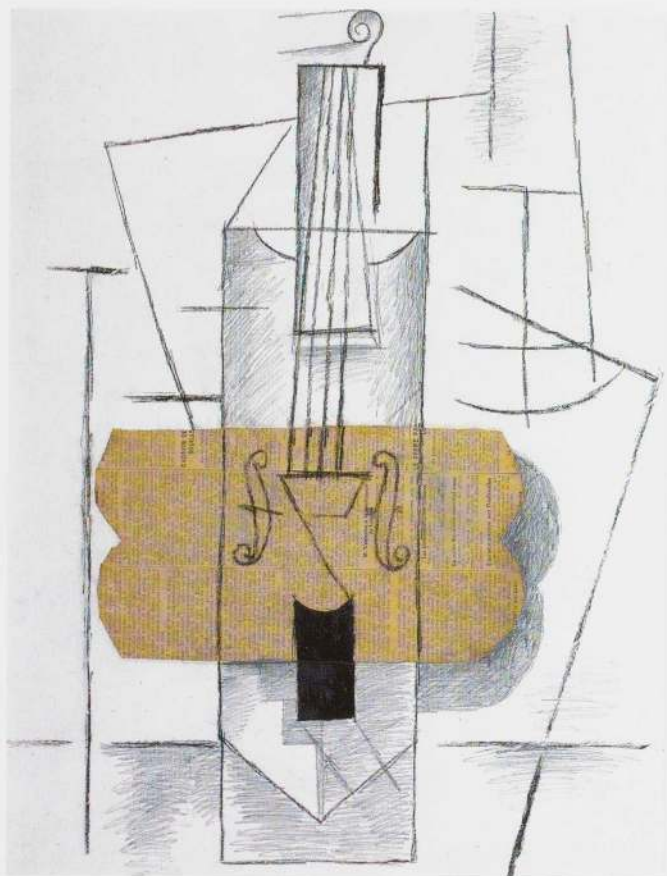
PICASSO, *Cabeza de hombre*
París, después del 2 diciembre de 1912
Papier collé, acuarela y carboncillo, 62,5×47 cm
Daix 532. Colección particular, Suiza



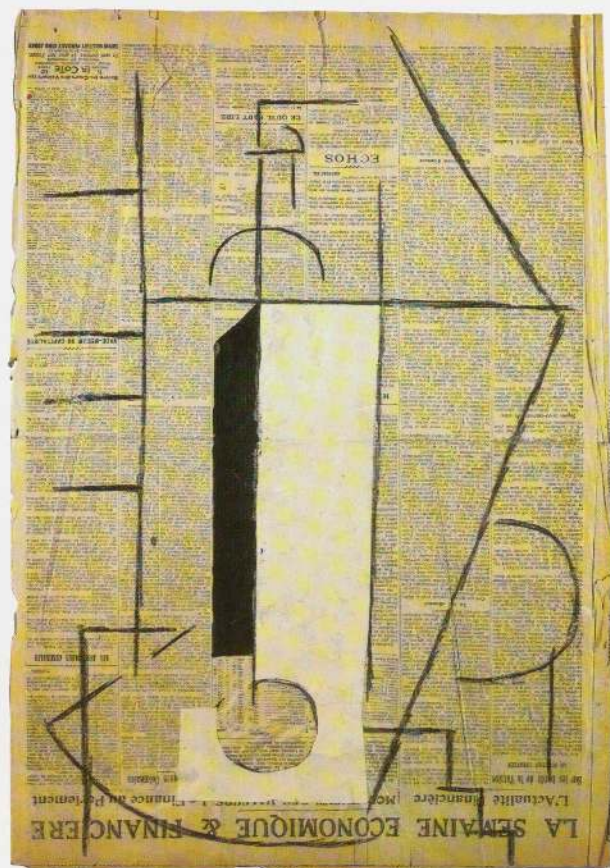
PICASSO, *Retrato de Guillaume Apollinaire*
París, [principios de 1913]
Mina de plomo y tinta, 21×15 cm
Daix 579. Colección particular



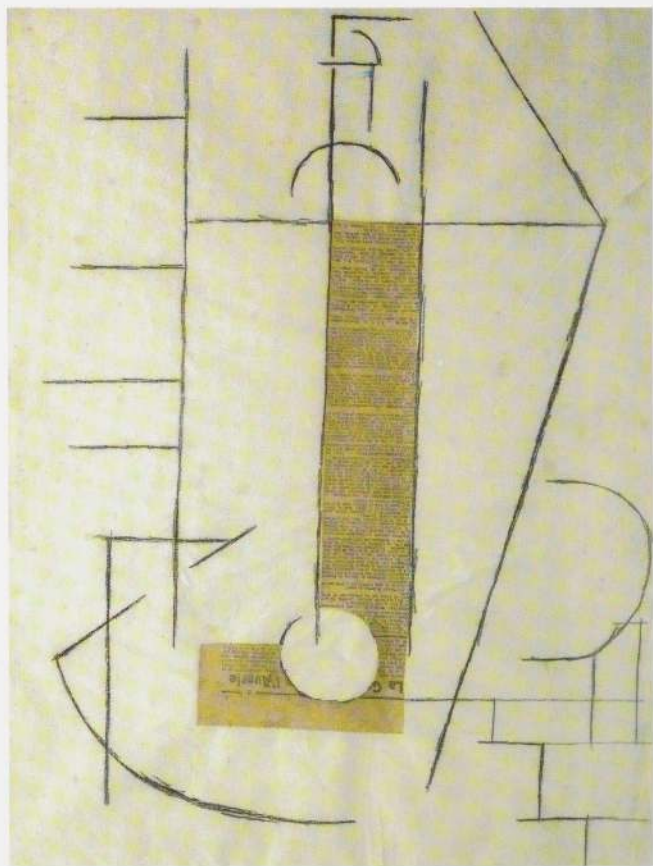
PICASSO, *Mujer desnuda (J'aime Eva)*
París, invierno de 1912-1913
Óleo y arena sobre tela, 75,6×66 cm
Daix 541. Columbus Museum of Art, donación de Ferdinand Howald



PICASSO, *Composición con violín*
 París, después del 8 diciembre de 1912
 Mina de plomo, carboncillo, gouache
 y *papier collé*, 61,1×46,5 cm
 Kosinski 59. Colección particular

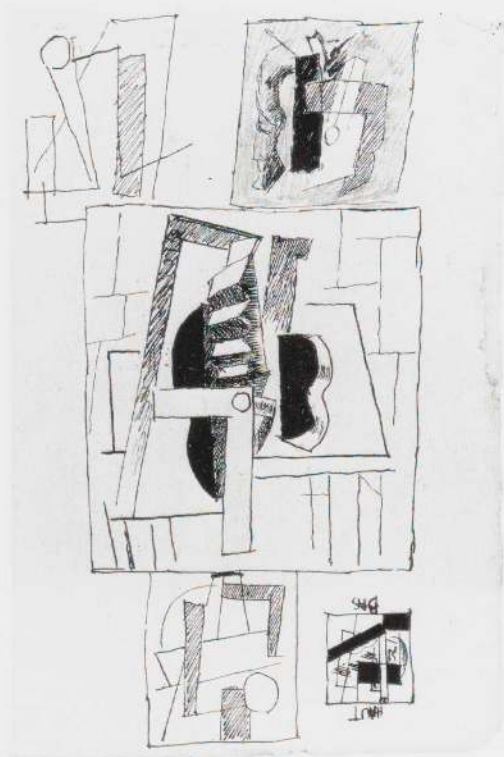


PICASSO, *Botella en una mesa*
 París, después del 8 diciembre de 1912
Papier collé y carboncillo sobre periódico,
 62×44 cm
 Daix 551. Musée Picasso, París



BRAQUE, *Bodegón con guitarra*
 [París, diciembre de 1912]
 Carboncillo, *papier collé* y mina de plomo
 sobre papel encolado sobre tabla, 63,5×48,3 cm
 M.-F. 26. Philadelphia Museum of Art,
 colección Louise y Walter Arensberg

PICASSO, *Botella en una mesa*
 París, después del 8 diciembre de 1912
Papier collé y carboncillo, 60×46 cm
 Daix 552. Colección Ernst Beyeler, Basilea



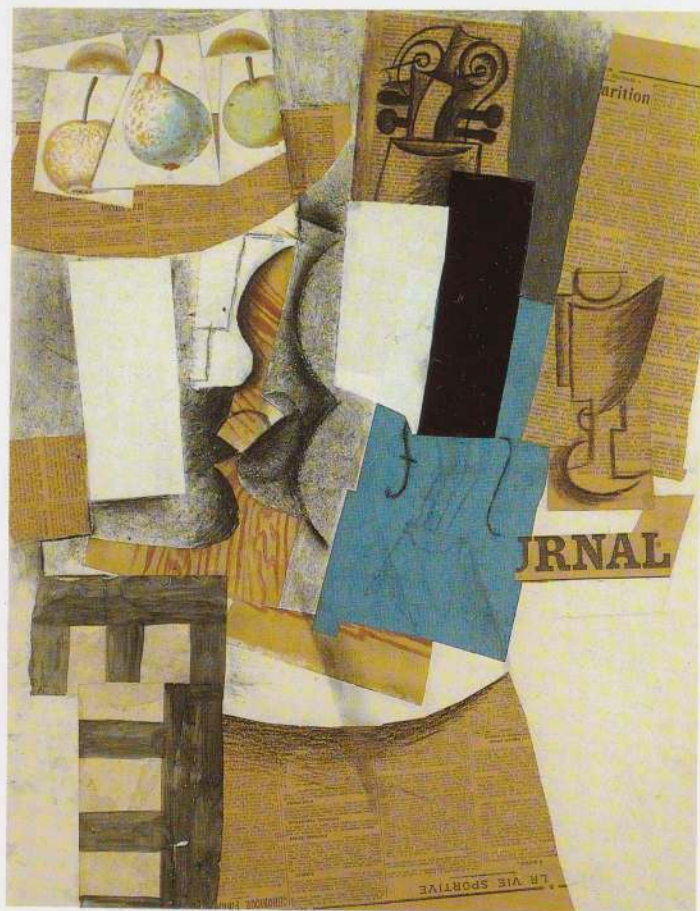
PICASSO, *Hoja de estudios: guitarras*
 Céret, primavera de 1913
 Tinta, 35×23 cm
 Zervos XXVIII, 282. Musée Picasso, París



PICASSO, *Guitarra*
 París, después del 3 diciembre de 1912
 Construcción: *papier collé*, cartón, tela y guta,
 22,8×14,5×7 cm
 Daix 556. Musée Picasso, París



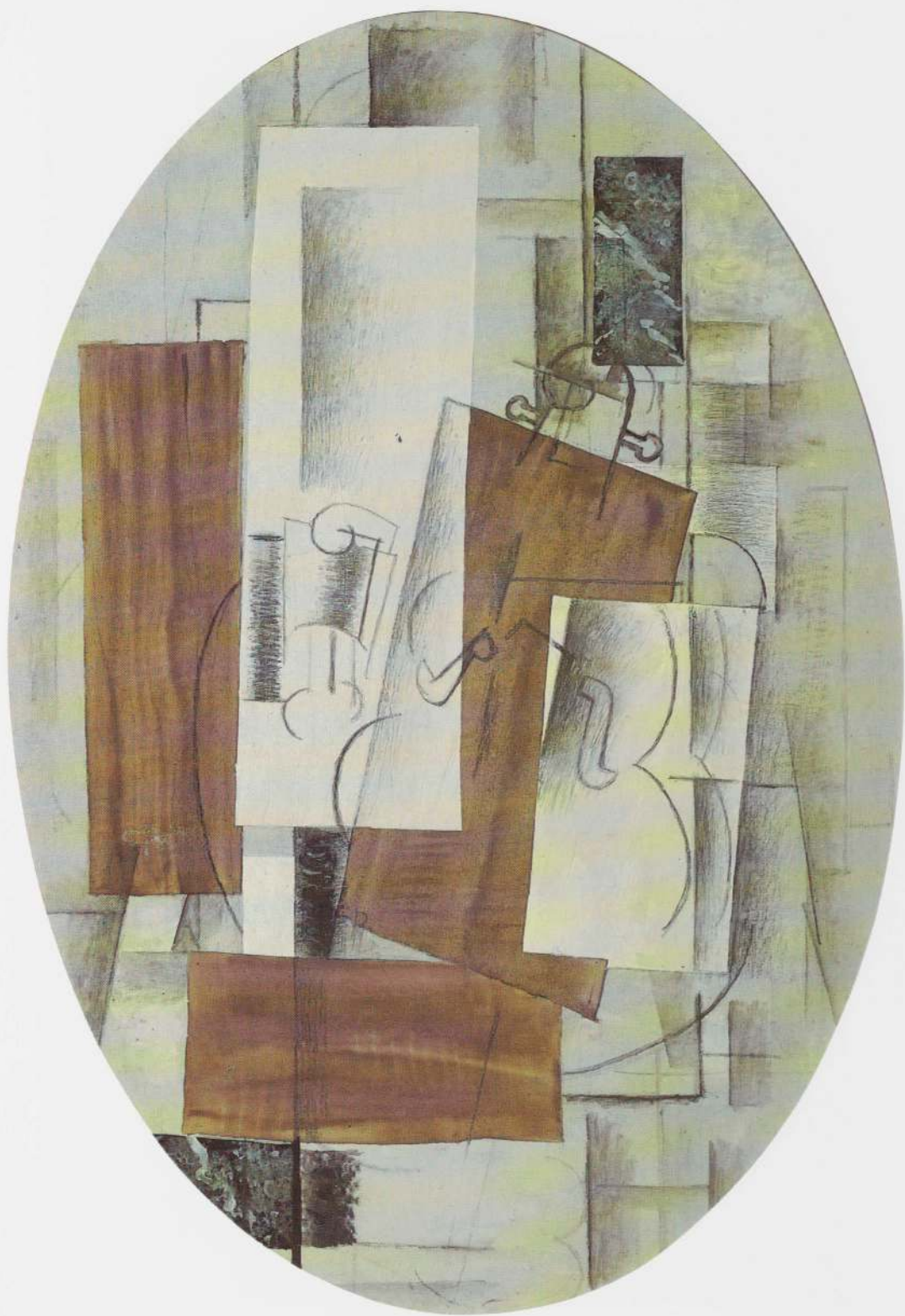
PICASSO, *Guitarra*
[París, invierno de 1912-1913]
Construcción: chapa y alambre, 77,5×35×19,3 cm
Daix 471. The Museum of Modern Art, Nueva York, donación del artista



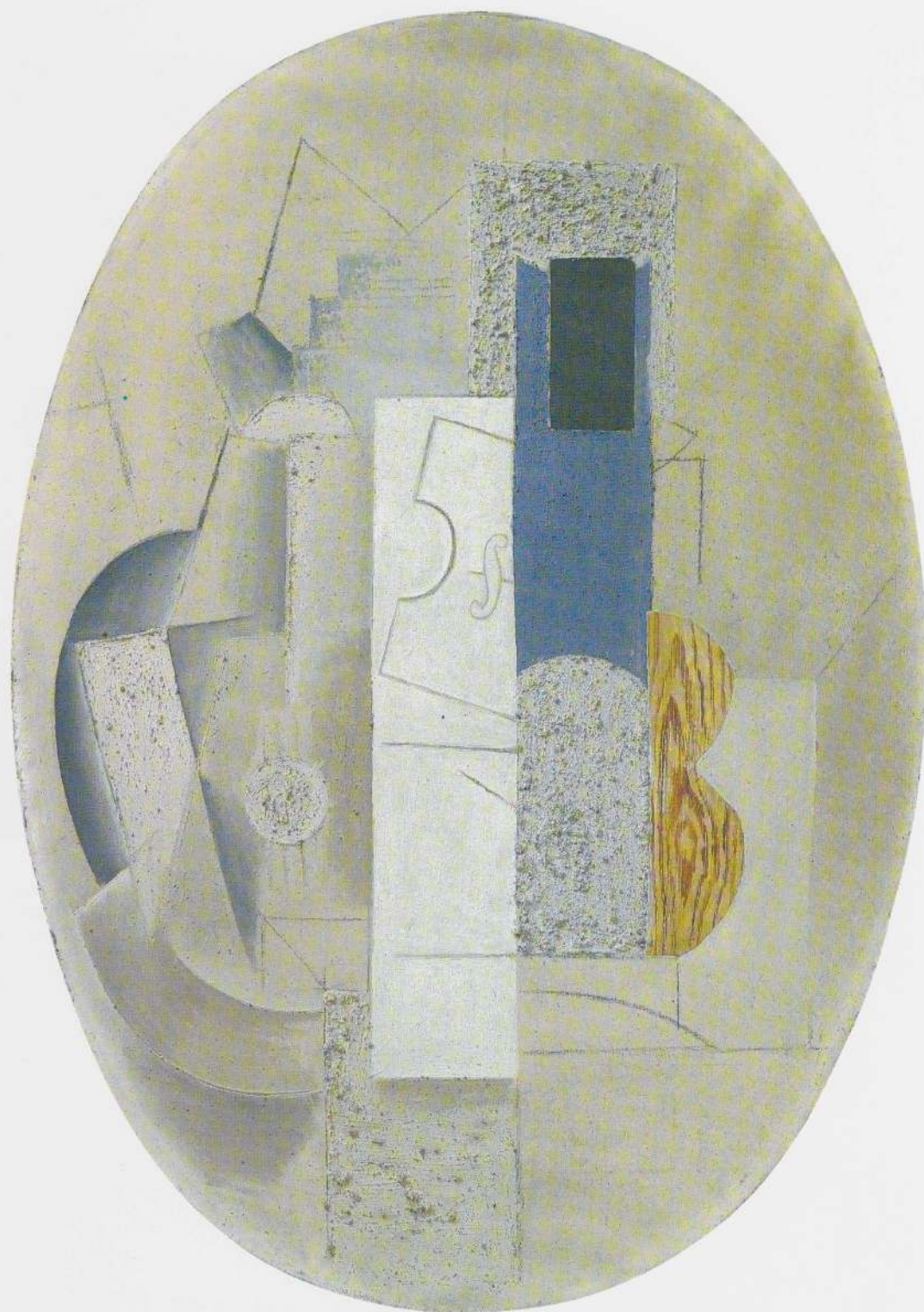
PICASSO, *Frutero con fruta, violín y vaso*
 París, empezada después del 2 diciembre de 1912,
 y acabada después del 21 enero de 1913
Papier collé, gouache y carboncillo sobre cartón, 65×50,5 cm
 Daix 530. Philadelphia Museum of Art,
 colección A.E. Gallatin



PICASSO, *Mechero de gas y guitarra*
 París, invierno de 1912-1913
 Óleo, acuarela y carboncillo, 62,5×46,5 cm
 Daix 564. Národní Galeri, Praga



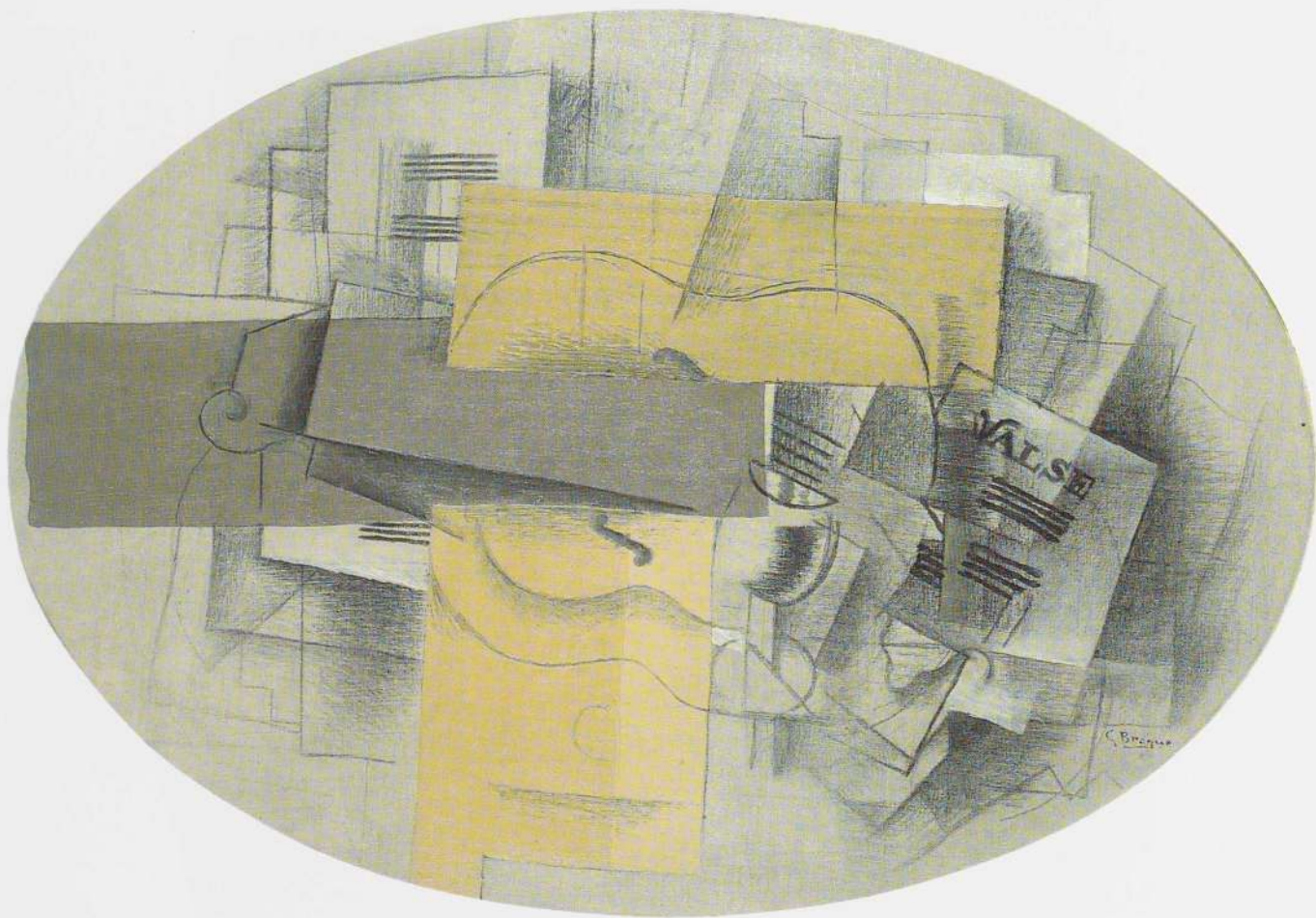
BRAQUE, *Violín y vaso*
[París, invierno] de 1912-1913
Óleo, carboncillo y *papier collé* sobre tela, 116×81 cm
Romilly 188. Kunstmuseum, Basilea,
donación de Raoul La Roche, 1963



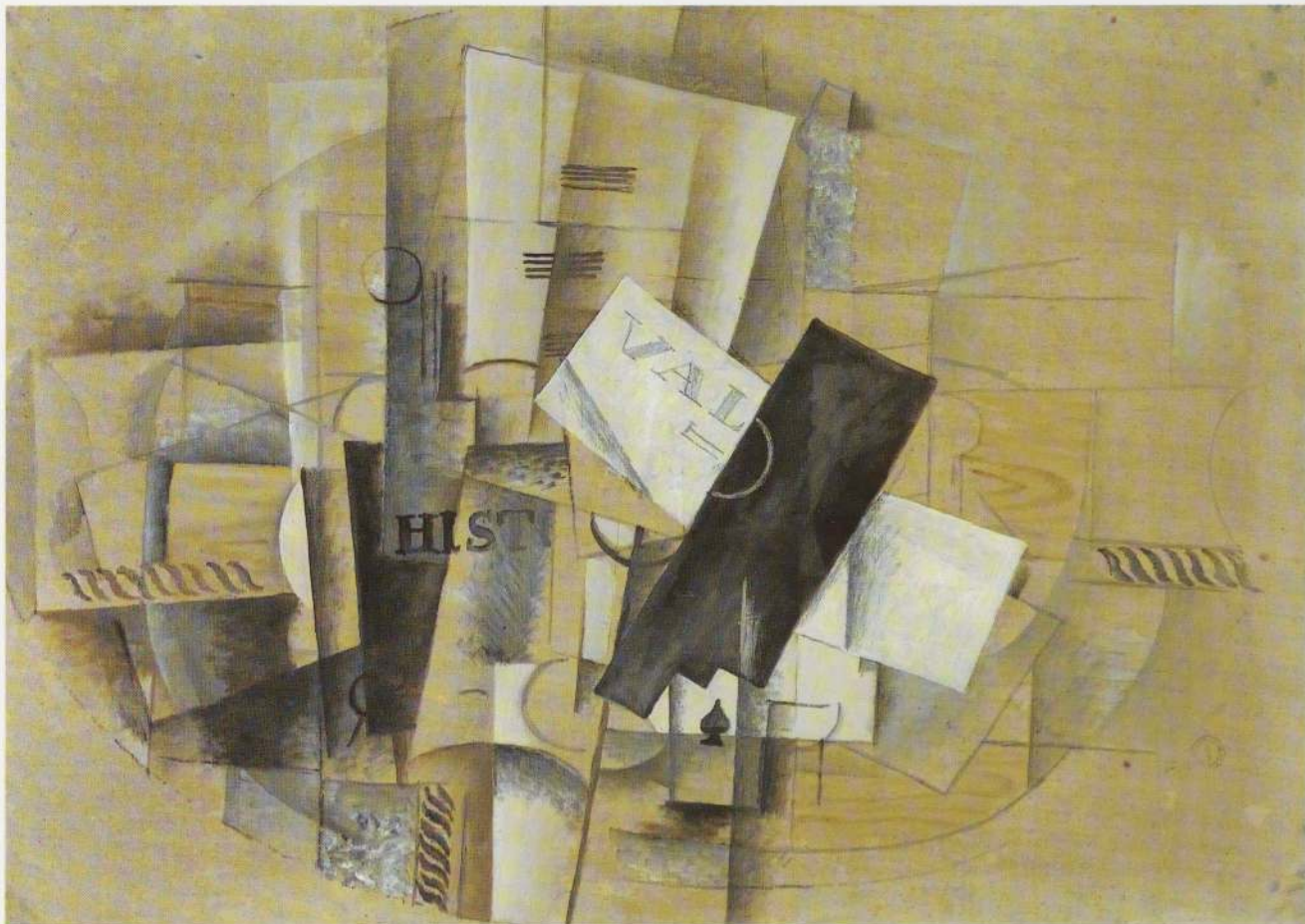
PICASSO, *Violín y guitarra*
París, [invierno] de 1912-1913
Óleo, tejido pegado, carboncillo y yeso sobre tela, 89,5×64,2 cm
Daix 574. Philadelphia Museum of Art,
colección Louise y Walter Arensberg



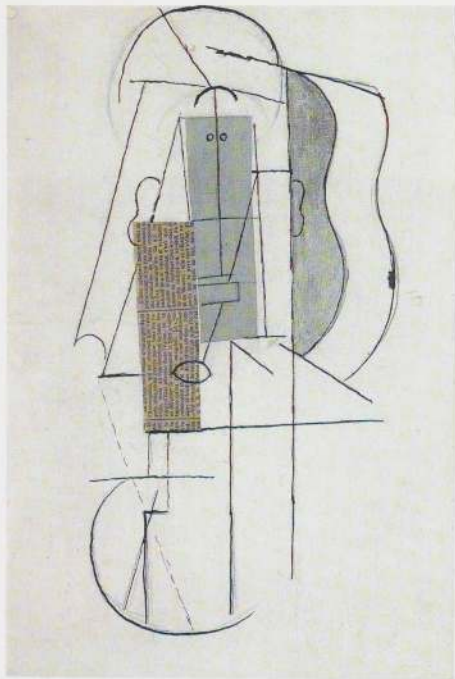
BRAQUE, *Violín y periódico (Formas musicales)*
[París, invierno] de 1912-1913
Óleo, carboncillo y mina de plomo sobre tela, 91,5×59,7 cm
Romilly 190. Philadelphia Museum of Art,
colección Louise y Walter Arensberg



BRAQUE, *El violín (Valse)*
[París, principios de 1913]
Óleo y carboncillo sobre tela, 65×92 cm
Romilly 187. Museum Ludwig, Colonia



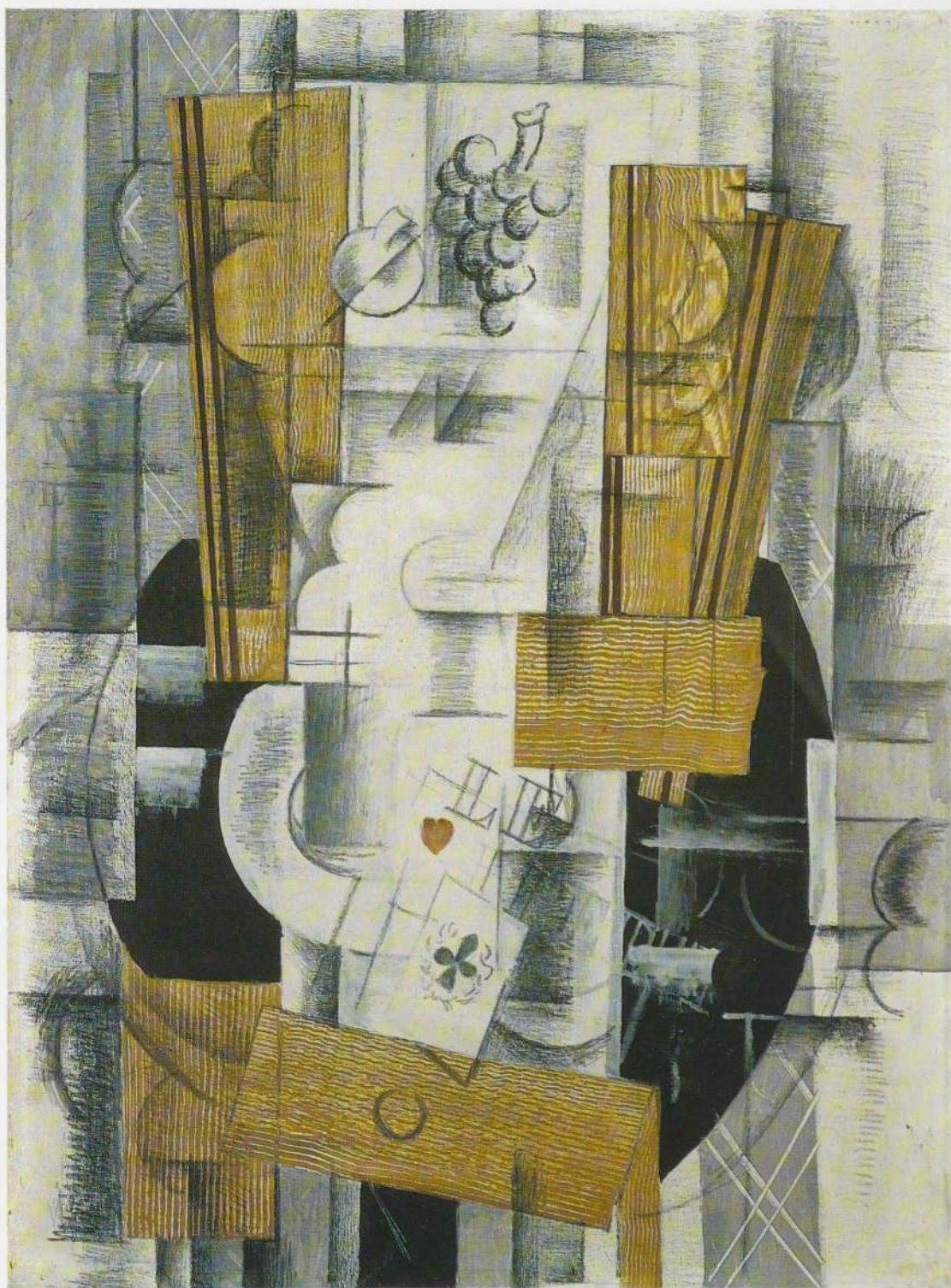
BRAQUE, *Velador*
[París, principios de 1913]
Óleo y carboncillo sobre tela, 65×92 cm
Romilly 173. Kunstmuseum, Basilea,
donación de Raoul La Roche, 1952



PICASSO, *Cabeza*
 Céret, primavera 1913
 Papier collé, tinta
 y mina de plomo, 43×28,8 cm
 Daix 592. The Museum of Modern Art,
 Nueva York,
 colección Sidney y Harriet Janis



PICASSO, *La botella de Vieux Marc*
 Céret, después del 15 marzo de 1913
 Carboncillo, papel pegado y sujeto con alfileres, 63×49 cm
 Daix 600. Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, París,
 donación Henri Laugier



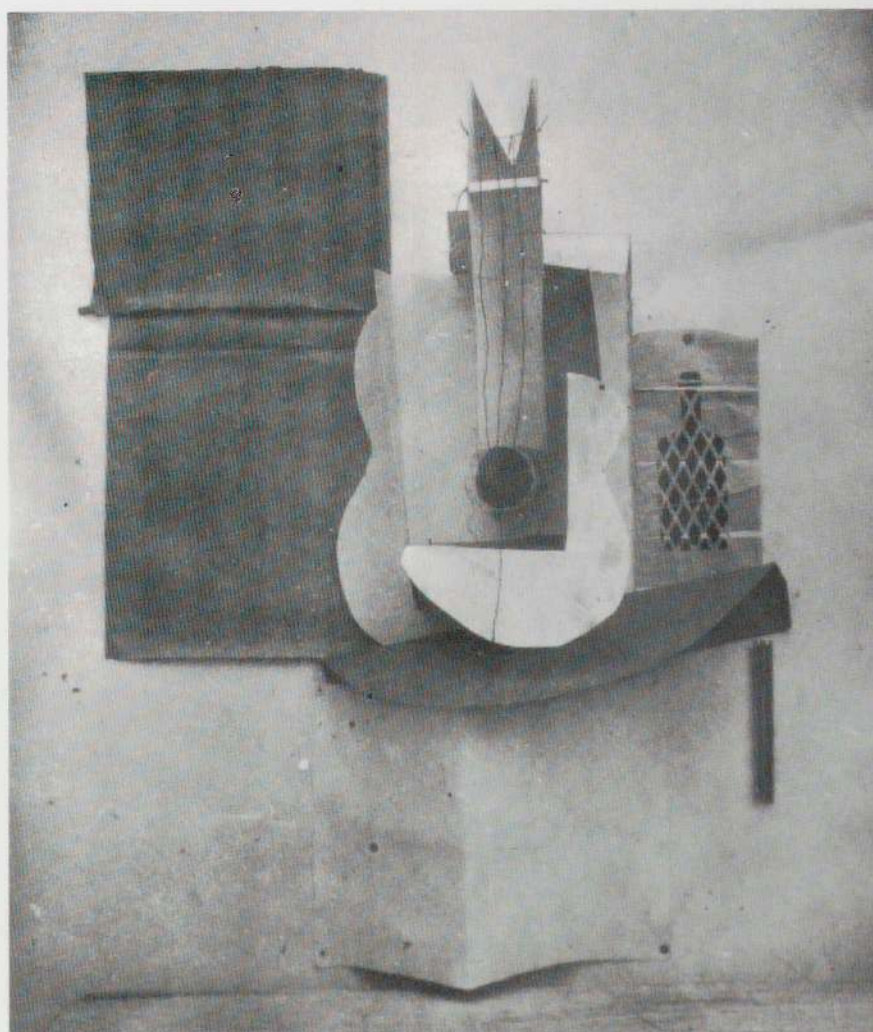
BRAQUE, *Frutero y naipes (Composición con as de trébol)*
[París, principios de 1913]
Óleo realzado con lápiz y carboncillo sobre tela, 81×60 cm
Romilly 151. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París,
donación de Paul Rosenberg, 1947



PICASSO, *Vaso, guitarra y botella*
París, principios de 1913
Óleo, *papier collé*, yeso y mina de plomo sobre tela,
65,4×53,6 cm
Daix 570. The Museum of Modern Art, Nueva York,
colección Sidney y Harriet Janis



PICASSO, *Bodegón (Au Bon Marché)*
 París, después del 25 o 26 enero de 1913
 Óleo y *papier collé* sobre cartón, 23,5×31 cm
 Daix 557. Colección Ludwig, Aquisgrán



Ensamblaje realizado en el taller de Picasso en
 el bulevar Raspail, n.º 242, a principios de
 1913, que contiene la maqueta de cartón de la
Guitarra (p. 245), fotografiado por el artista.
 Ensamblaje destruido



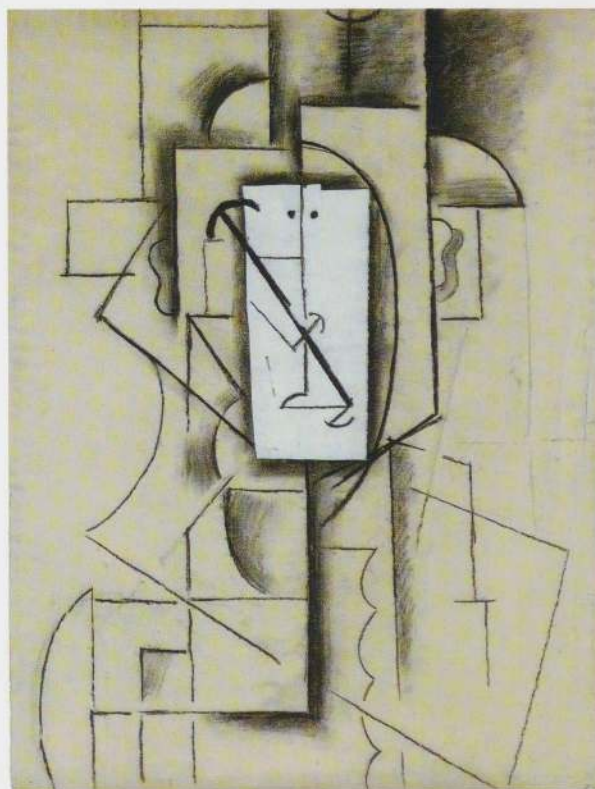
Ensamblaje realizado en el taller de Picasso en el bulevar Raspail, n.º 242, a principios de 1913, que comprende un personaje en curso de elaboración, papel de periódico, una guitarra y una mesa con objetos diversos.
Daix 578. Ensamblaje destruido



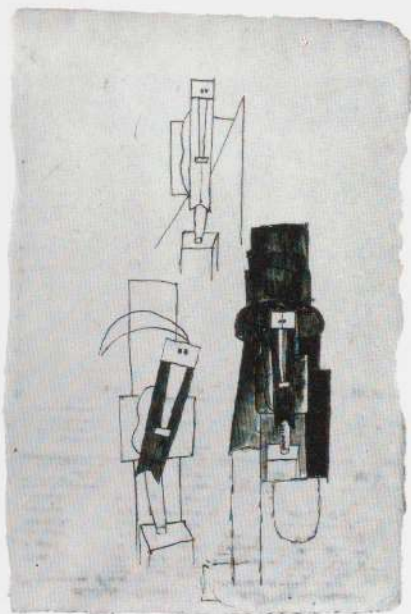
PICASSO, *Cabeza de muchacha*
[París o Céret, invierno-primavera] de 1913
Óleo sobre tela, 55×38 cm
Daix 590. Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
donación Henri Laugier



PICASSO, *Cabeza de hombre*
 París, [y Céret], invierno[primavera] de 1913
 Óleo, carboncillo, tinta y mina de plomo,
 61,6×46,3 cm
 Daix 615. Colección Richard S. Zeisler, Nueva York



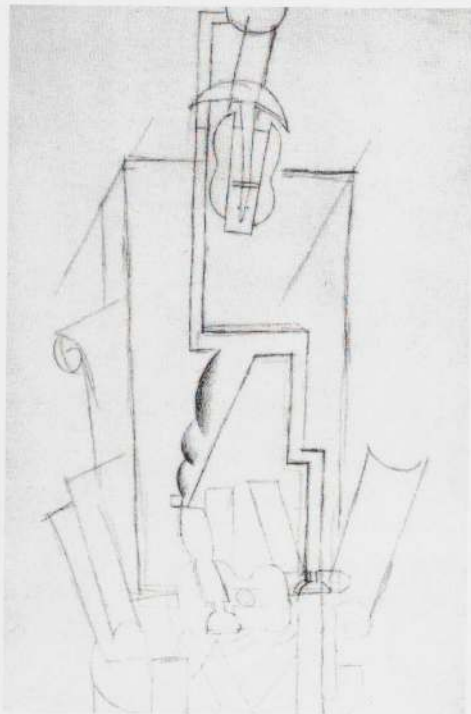
PICASSO, *Cabeza de Artequín*
 [París o Céret, invierno-primavera] de 1913
 Carboncillo y *papier collé*, 62,5×47 cm
 Daix 617. Musée Picasso, París



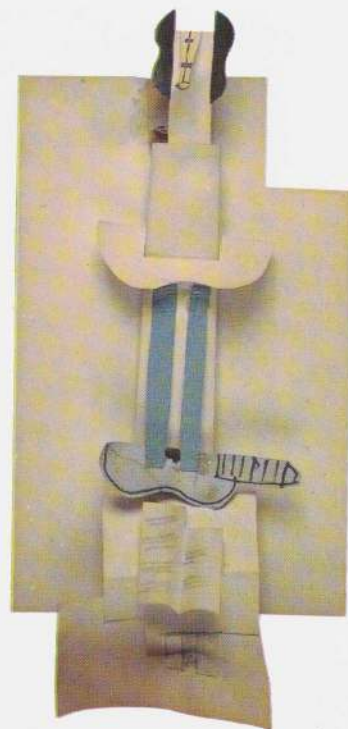
PICASSO, *Tres cabezas*
Céret, primavera de 1913
Tinta, 35,8×23,3 cm
Zervos XXVIII, 283.
Colección Maya Ruiz-Picasso



PICASSO, *Guitarrista con sombrero*
Céret, primavera de 1913
Tinta, 35,7×23,1 cm
Zervos XXVIII, 278.
Musée Picasso, París



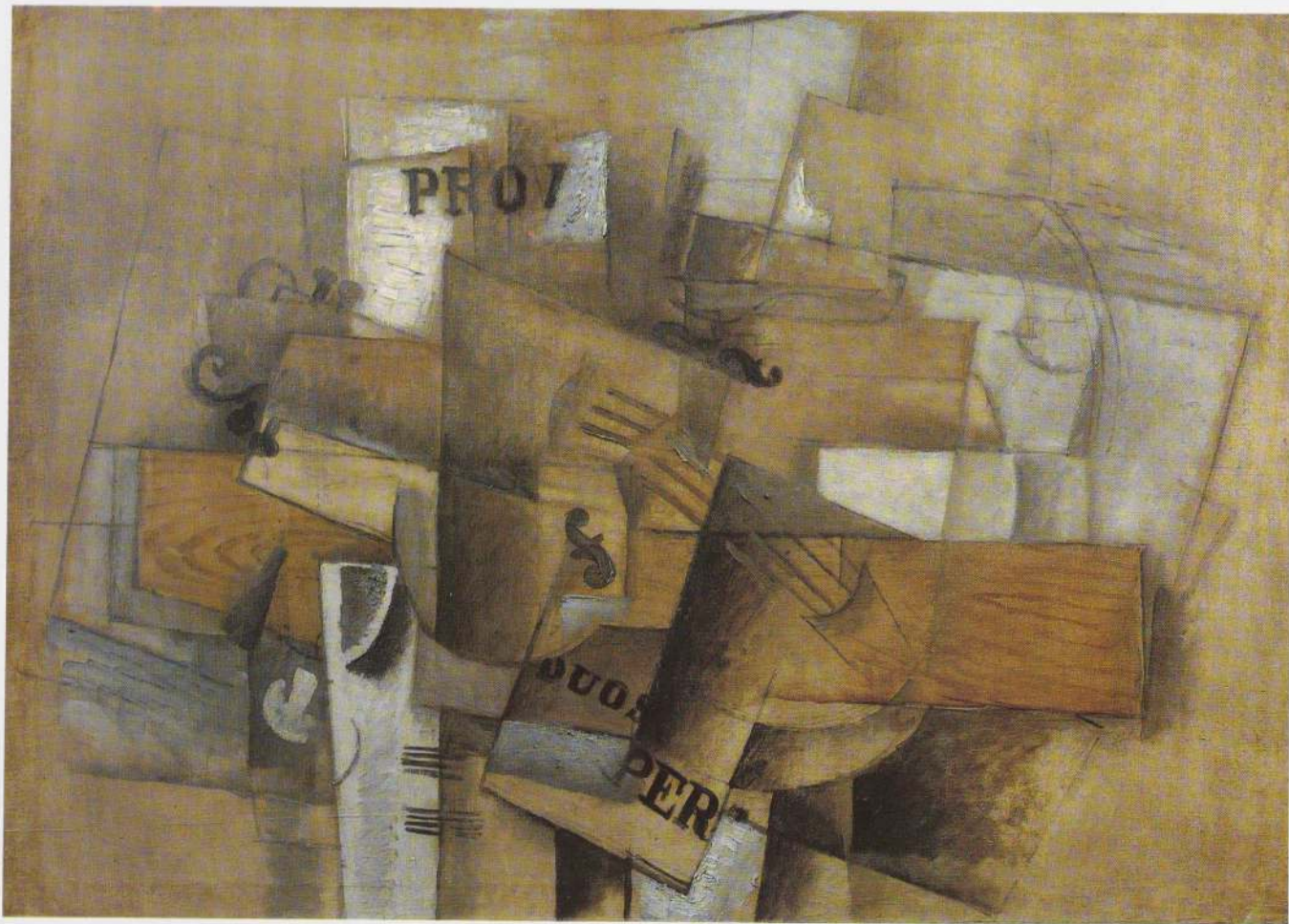
PICASSO, *Guitarrista*
Céret, primavera de 1913
Mina de plomo, 42,5×28,5 cm
Zervos XXVIII, 257. Colección particular



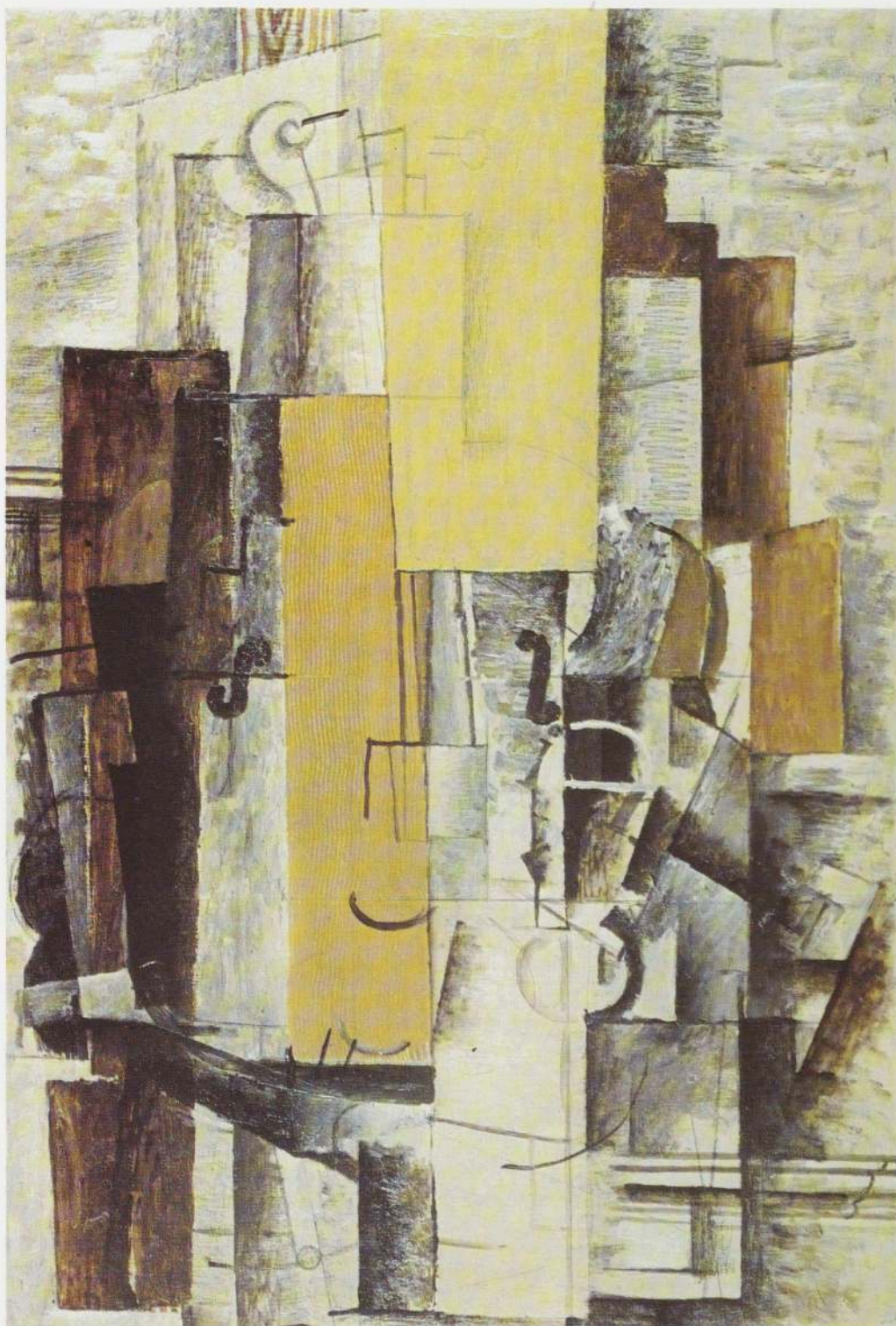
PICASSO, *Guitarrista con partitura*
[Céret, primavera] de 1913
Construcción de papel, 22×10,5 cm
Daix 582. Colección particular, París



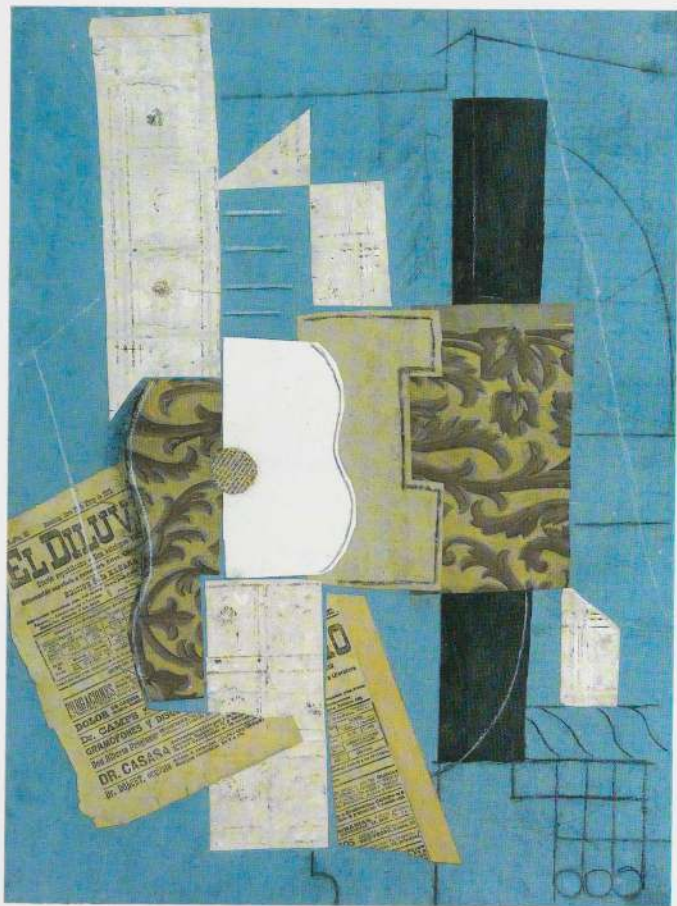
PICASSO, *Hombre con guitarra*
Céret, primavera de 1913
Óleo sobre tela, 130,2×88,9 cm
Daix 616. The Museum of Modern Art, Nueva York,
legado André Meyer



BRAQUE, *Violín y vaso*
[Sorgues, primavera-verano] de 1913
Óleo sobre tela, 65×92 cm
Romilly 202. Colección Mr. y Mrs. Klaus Perls, Nueva York



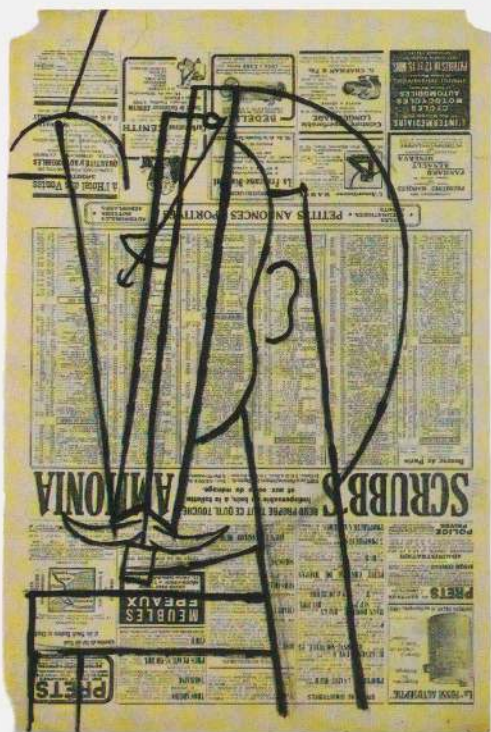
BRAQUE, *Violín y vaso*
[París, primavera de 1913]
Óleo, carboncillo y mina de plomo sobre tela, 81×60 cm
Romilly 172. Colección particular



PICASSO, *Guitarra*
 Céret, después del 31 marzo de 1913
Papier collé, carboncillo, tinta y tiza,
 66,4×49,6 cm
 Daix 608. The Museum of Modern Art, Nueva York,
 legado Nelson A. Rockefeller



PICASSO, *Guitarra en un velador*
 Céret, primavera de 1913
 Tiza, papel pegado y sujeto con alfileres,
 61,5×39,5 cm
 Daix 601. Colección particular



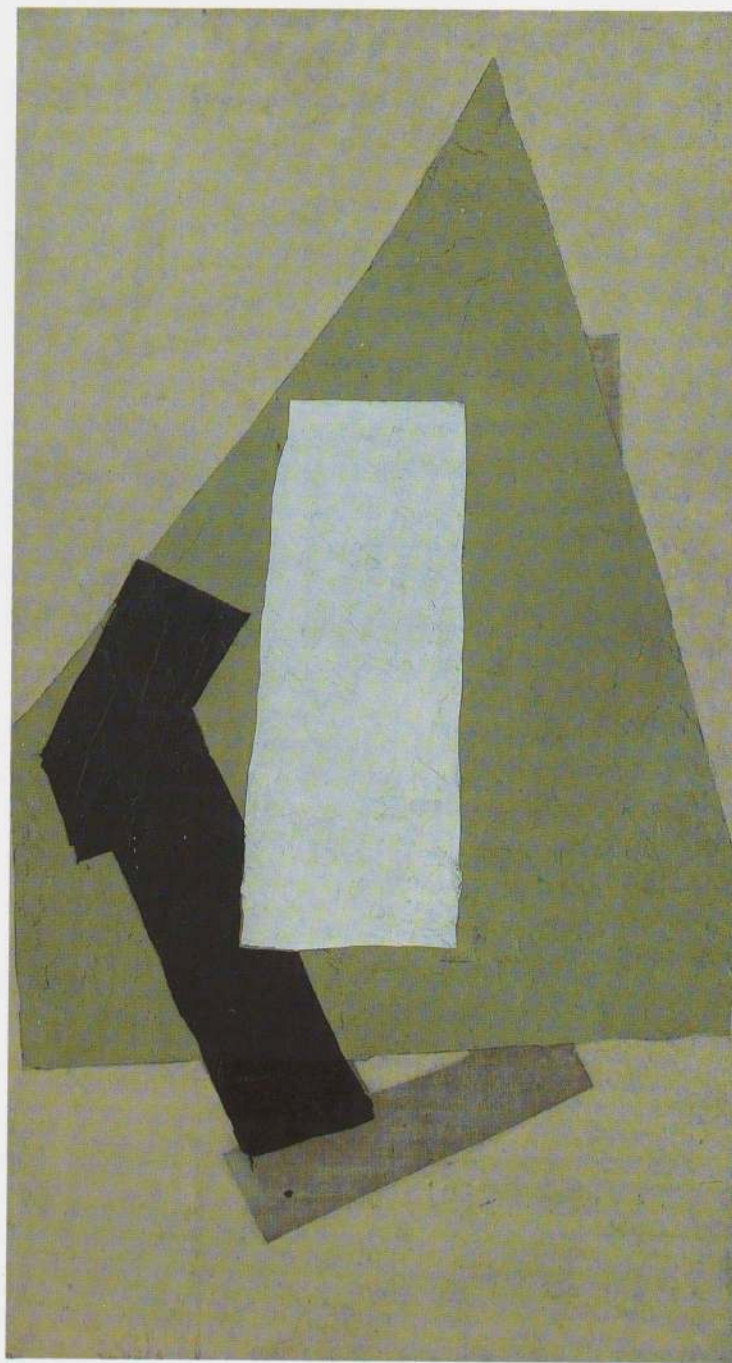
PICASSO, *Cabeza de hombre bigotudo*
[Céret], después del 6 mayo de 1913
Carboncillo sobre periódico, 55,5×37,4 cm
Colección particular



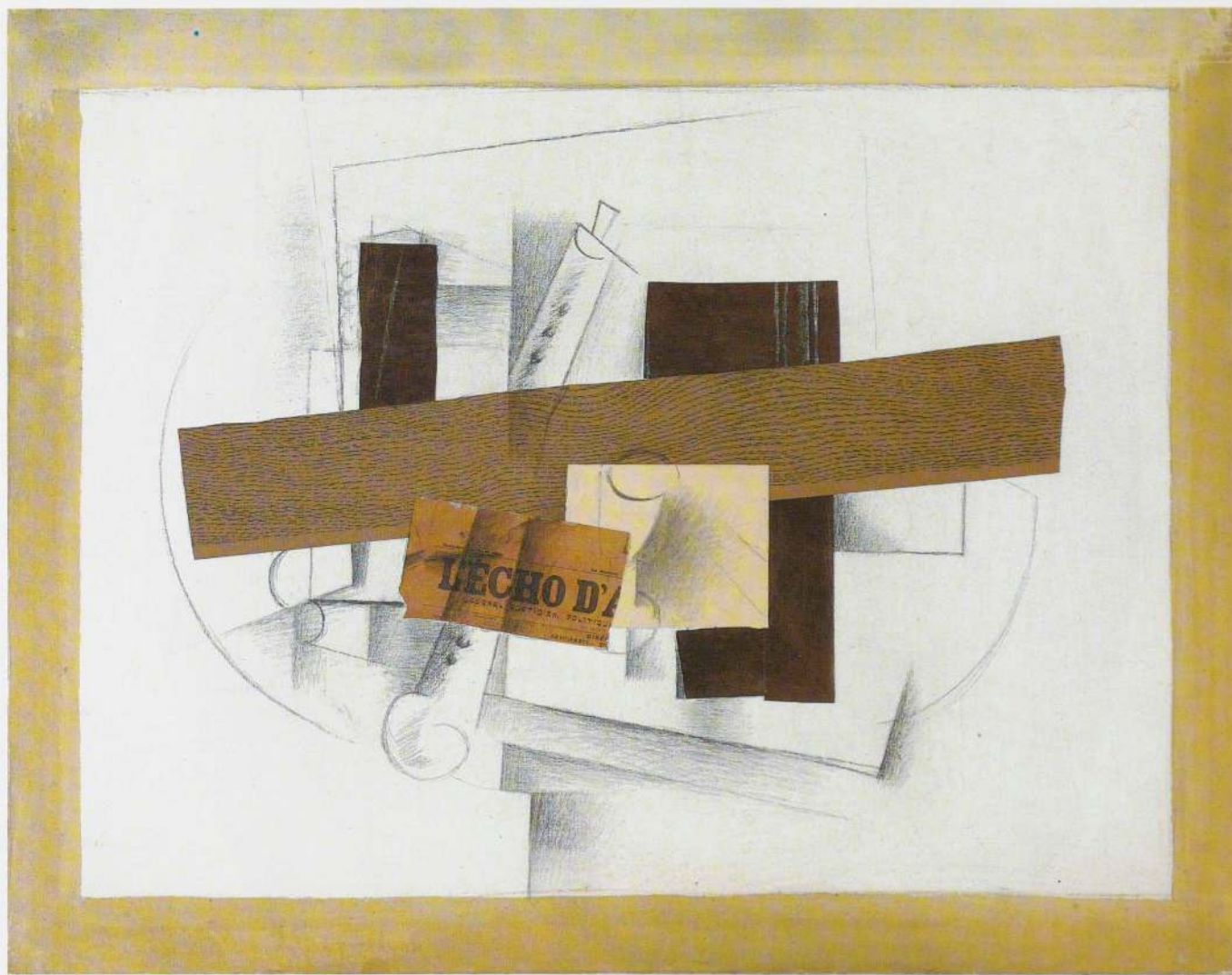
PICASSO, *Cabeza*
[Céret, mayo-junio] de 1913
Papier collé, carboncillo y mina de plomo sobre cartón,
43,5×33 cm
Daix 595. Colección particular, Gran Bretaña



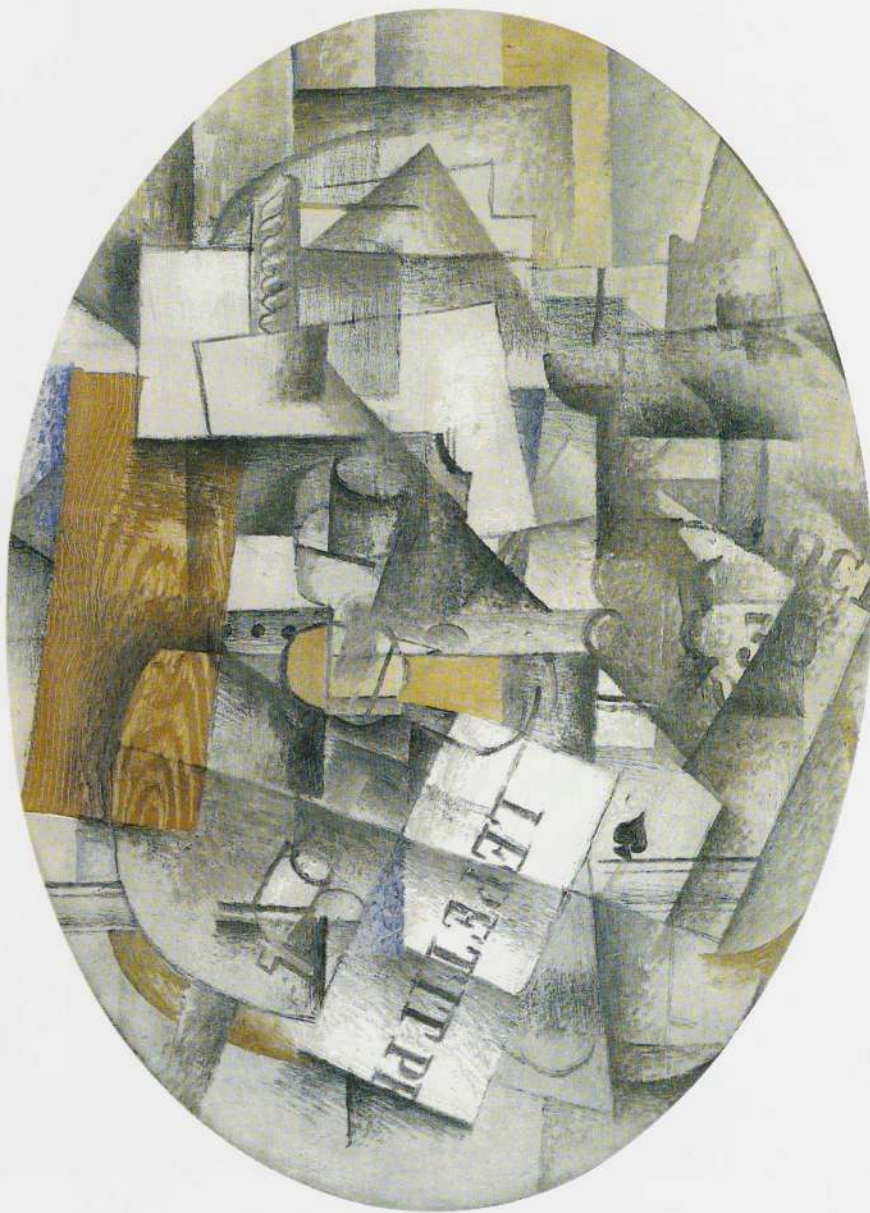
PICASSO, *Guitarra, periódico, vaso y botella*
Céret, primavera de 1913
Papier collé y tinta, 46,7×62,5 cm
Daix 604. The Tate Gallery, Londres



PICASSO, *Guitarra (Cabeza)*
[Céret, primavera] de 1913
Óleo sobre tela pegada sobre tabla, 87×47,5 cm
Daix 597. Musée Picasso, París



BRAQUE, *Clarinete*
[Sorgues, verano de 1913]
Papier collé, óleo, carboncillo, mina de plomo
y tiza sobre tela, 95,2×120,3 cm
M.-F. 29. The Museum of Modern Art, Nueva York,
legado Nelson A. Rockefeller



BRAQUE, *El velador* (*Le Petit Provençal*)
Sorgues, [verano de 1913]
Óleo sobre tela, 73×54 cm
Romilly 184. Colección particular



BRAQUE, *El velador*
Sorgues, [otoño] de 1913
Óleo sobre tela, 91×71 cm
Romilly 182. Colección Heinz Berggruen, Ginebra



PICASSO, *Mandolina y clarinete*

[París, otoño de 1913]

Construcción: madera parcialmente pintada y provista de trazos de lápiz, 58×36×23 cm

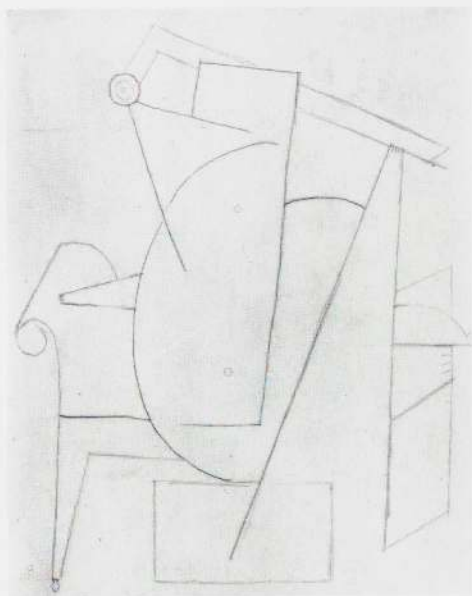
Daix 632. Musée Picasso, París



PICASSO, *Mujer de pie*
[París, otoño de 1913]
Acuarela y mina de plomo, 37,5×23 cm
Zervos VI, 1317. Colección Maya Ruiz-Picasso



PICASSO, *Hombre con guitarra y mujer*
[París, otoño de 1913]
Acuarela y mina de plomo, 37,2×38,5 cm
Zervos VI, 1168. Colección Artcurial, París



PICASSO, *Mujer en un diván*
[París, otoño de 1913]
Mina de plomo, 23×19 cm
Zervos VI, 1241. Colección Maya Ruiz-Picasso



PICASSO, *Mujer desnuda sentada en un sillón*
[París, otoño de 1913]
Acuarela y mina de plomo, 22,3×19,9 cm
Daix 882. Musée Picasso, París



PICASSO, *Estudio para «Mujer en camisa en un sillón»*
[París, otoño de 1913]
Aguafuerte, 7,8×6,9 cm
Geiser 41. Colección Marina Picasso;
Galerie Jan Krugier, Ginebra



PICASSO, *Estudio para «Mujer en camisa en un sillón»*
[París, otoño de 1913]
Acuarela y lápiz Conté, 24,2×19,3 cm
Daix 639. Colección Mr. y Mrs. Rafael
López-Cambil, Nueva York



PICASSO, *Estudio para «Mujer en camisa en un sillón»*
[París, otoño de 1913]
Acuarela y lápiz graso, 27×19 cm
Daix 640. Colección Ludwig, Aquisgrán



PICASSO, *Estudio para «Mujer en camisa en un sillón»*
[París, otoño de 1913]
Acuarela y lápiz Conté, 28,6×27,8 cm
Daix 636. Colección particular

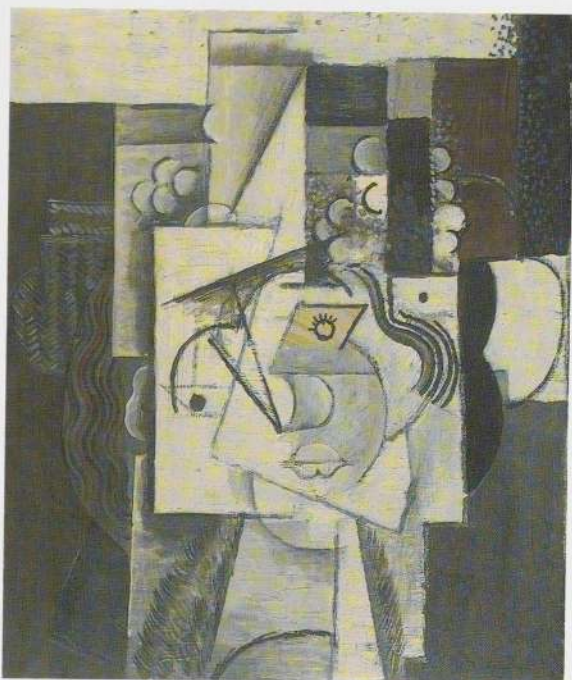


PICASSO, *Mujer en camisa en un sillón*

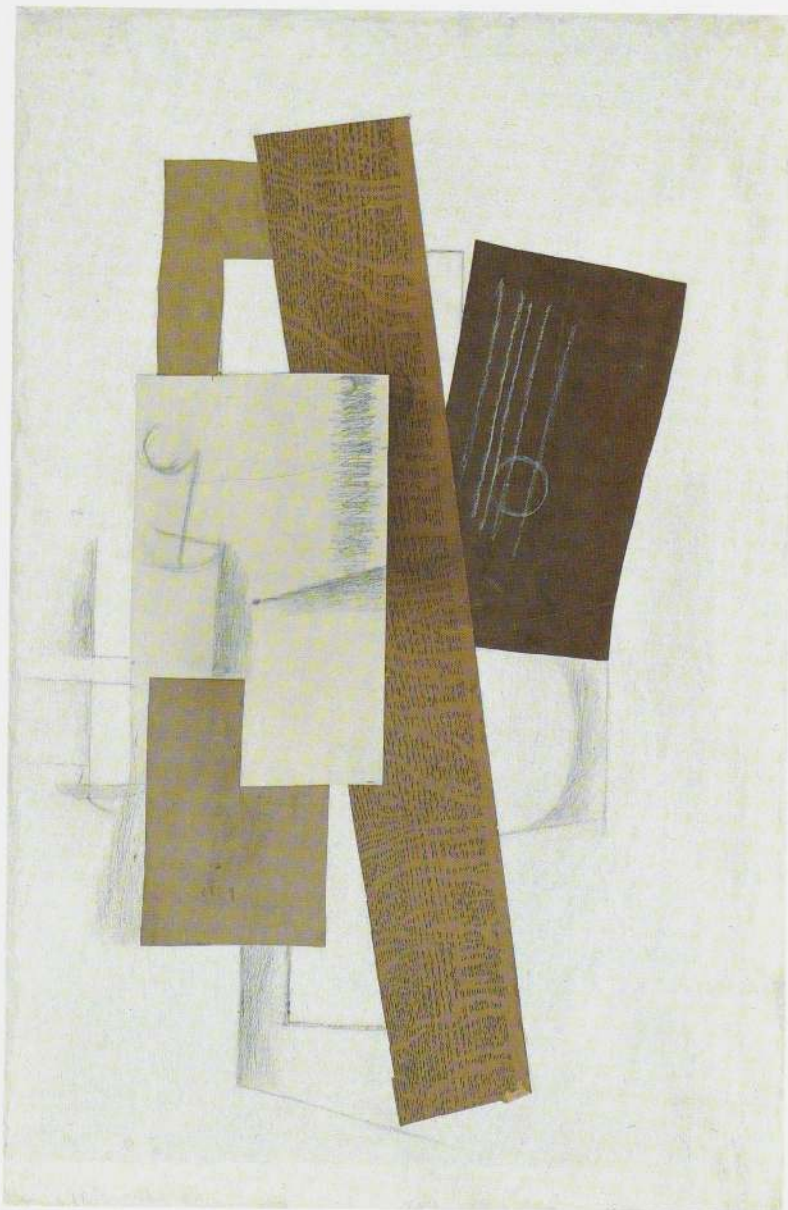
[París, otoño de 1913]

Óleo sobre tela, 148×99 cm

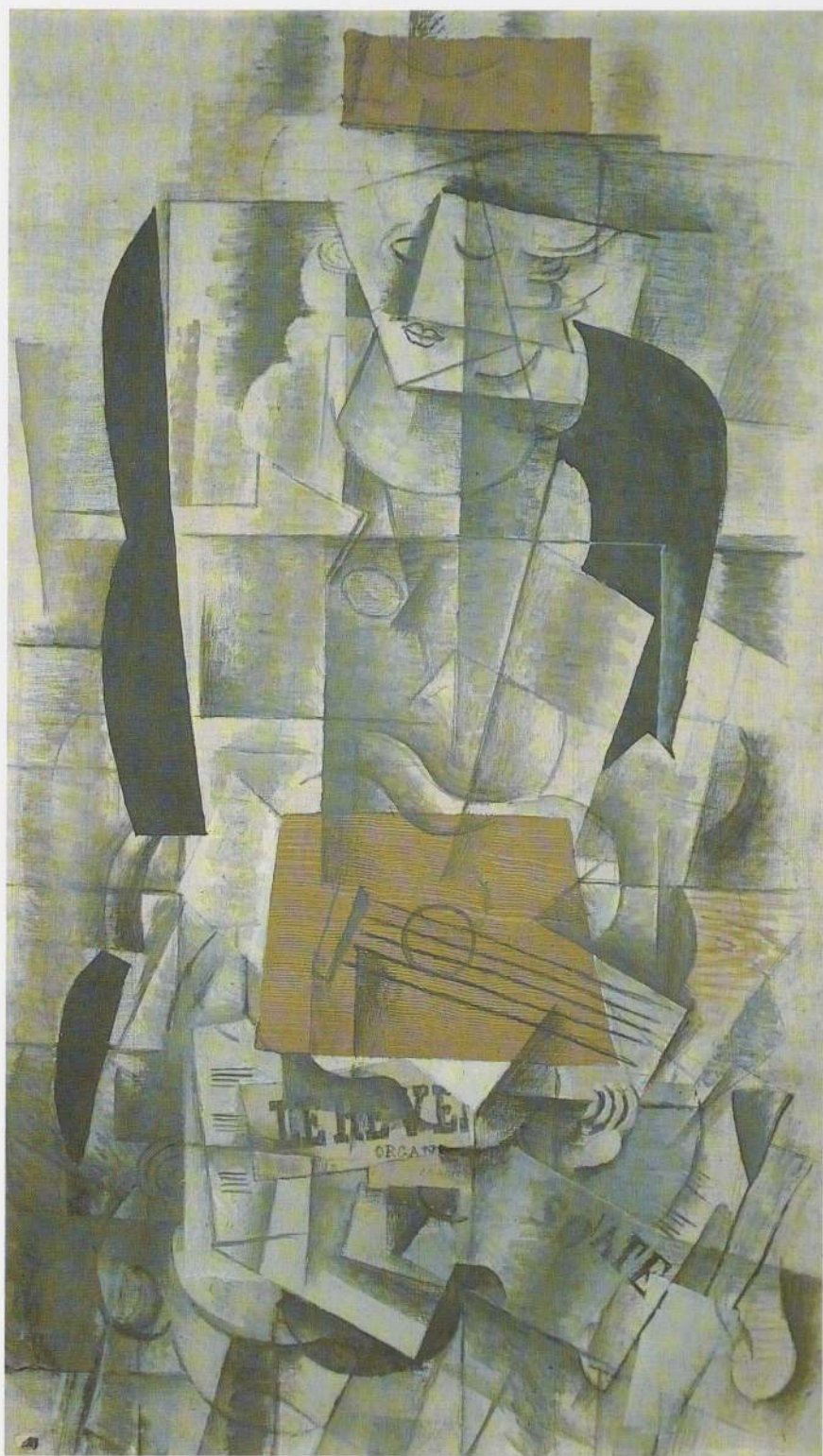
Daix 642. Colección Mrs. Victor W. Ganz, Nueva York



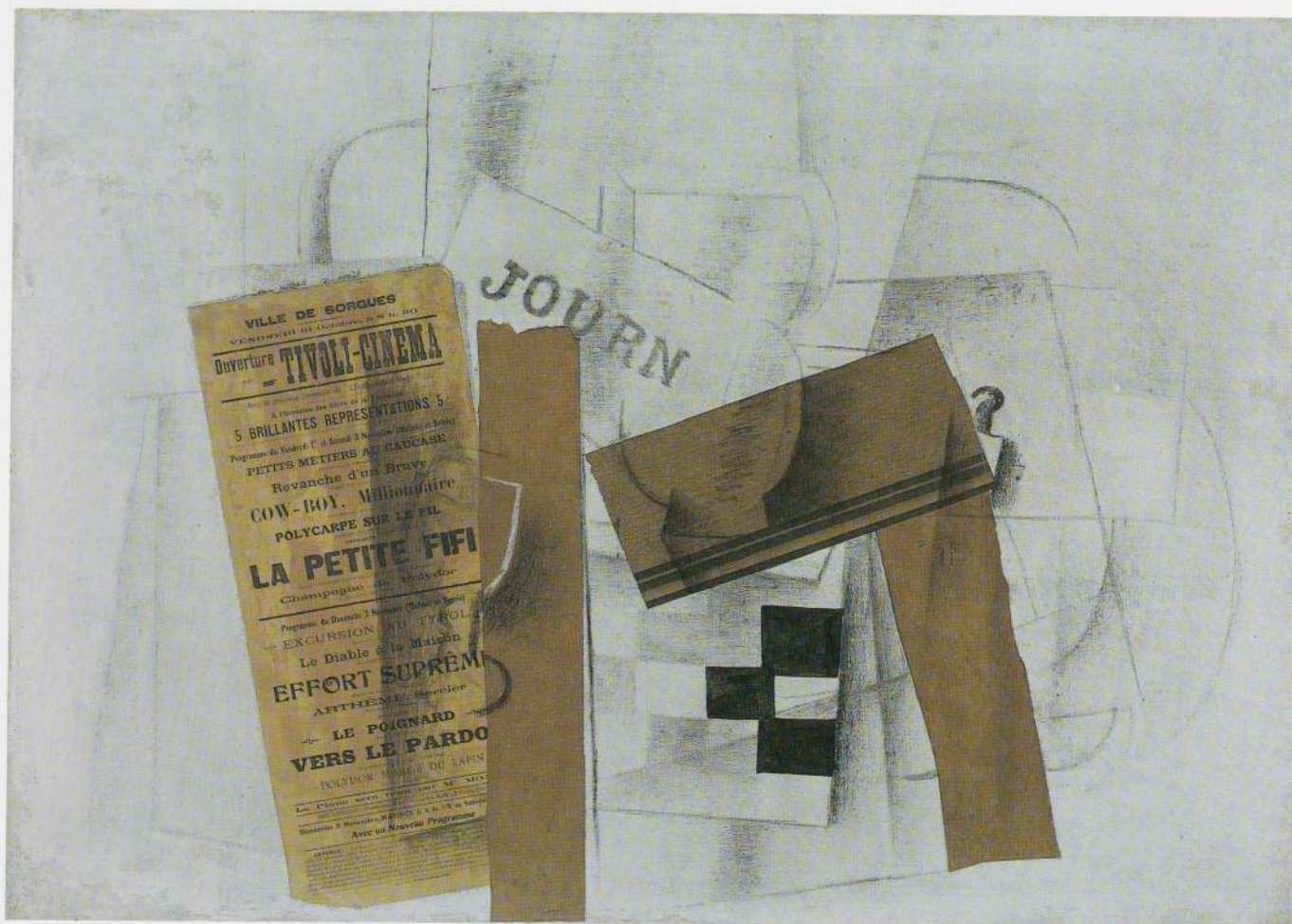
PICASSO, *Cabeza de muchacha con sombrero adornado con uva*
 [París, otoño de 1913]
 Óleo sobre tela, 55×46 cm
 Daix 648. Colección particular, Japón



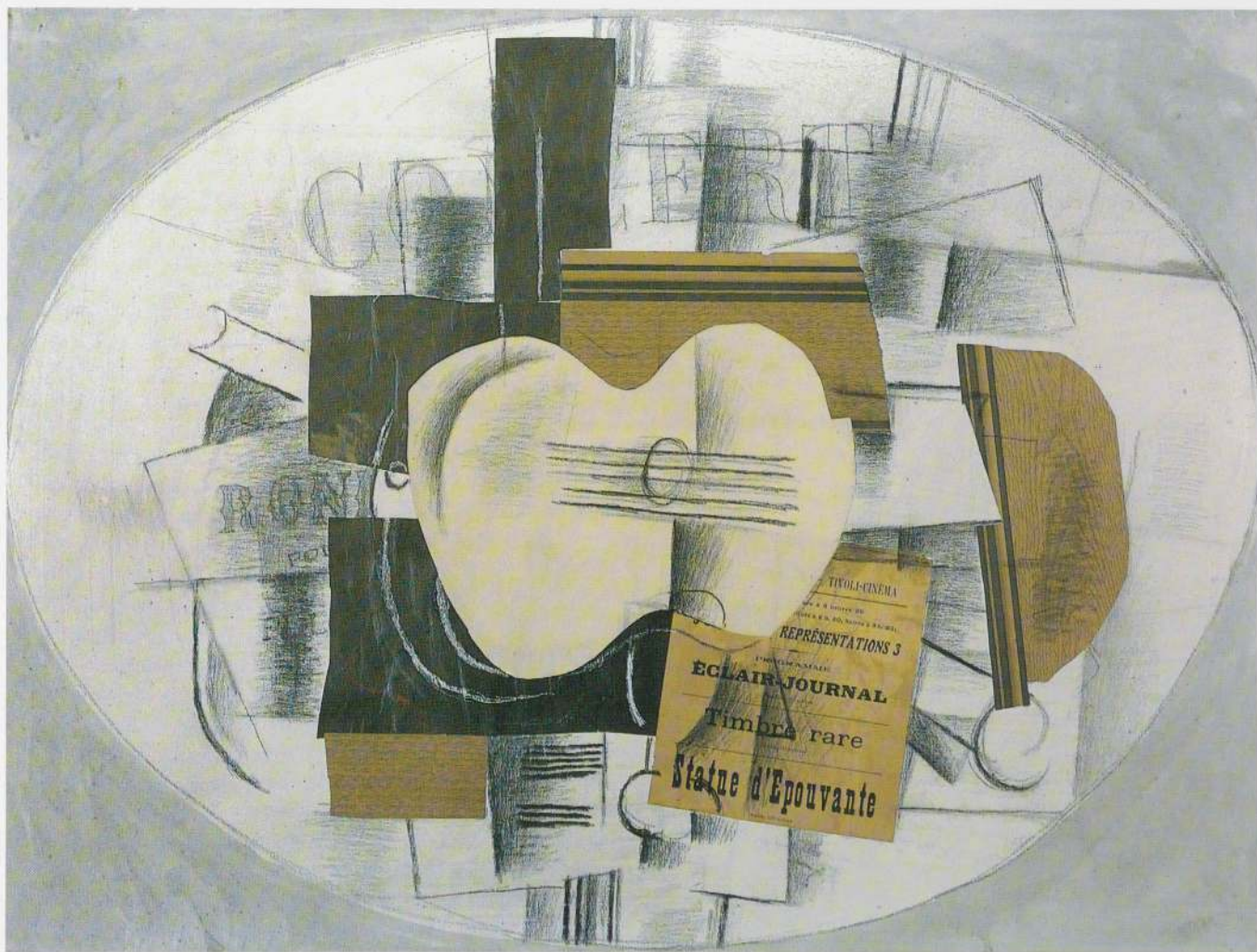
BRAQUE, *Guitarra*
 [Sorgues, otoño de 1913]
 Yeso, *papier collé*, carboncillo,
 mina de plomo y gouache sobre tela, 99,7×65 cm
 M.-F. 28. The Museum of Modern Art, Nueva York,
 adquirido gracias al legado Lillie P. Bliss



BRAQUE, *Mujer con guitarra*
Sorgues, otoño de 1913
Óleo y carboncillo sobre tela, 130×73 cm
Romilly 198. Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París, donación de Raoul La Roche, 1957



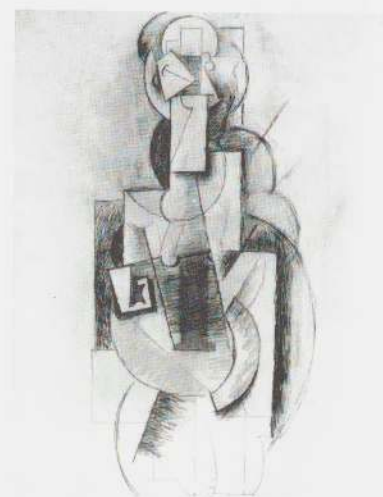
BRAQUE, *El damero*
 Sorgues, después de 31 octubre de 1913
 Yeso, *papier collé*, carboncillo y óleo
 sobre tela, 65,5×92 cm
 M.F. 30. Colección Rosengart, Lucerna



BRAQUE, *Guitarra y programa*
Sorgues, noviembre de 1913
Carboncillo, gouache y *papier collé*, 73×100 cm
M.-F. 32. Colección particular



PICASSO, *Bodegón con violín y vaso de Bass*
 París, [invierno] de 1913-1914
 Óleo sobre tela, 81×75 cm
 Daix 624. Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, París, donación de Raoul La Roche, 1953



PICASSO, *Mujer con guitarra*
 París, [invierno] de 1913-1914
 Mina de plomo, 63×47 cm
 Zervos XXIX, 8. Solomon R. Guggenheim
 Museum, Nueva York



PICASSO, *Jugador de cartas*
París, [invierno] de 1913-1914
Óleo sobre tela, 108×89,5 cm
Daix 650. The Museum of Modern Art, Nueva York,
adquirido gracias al legado Lillie P. Bliss

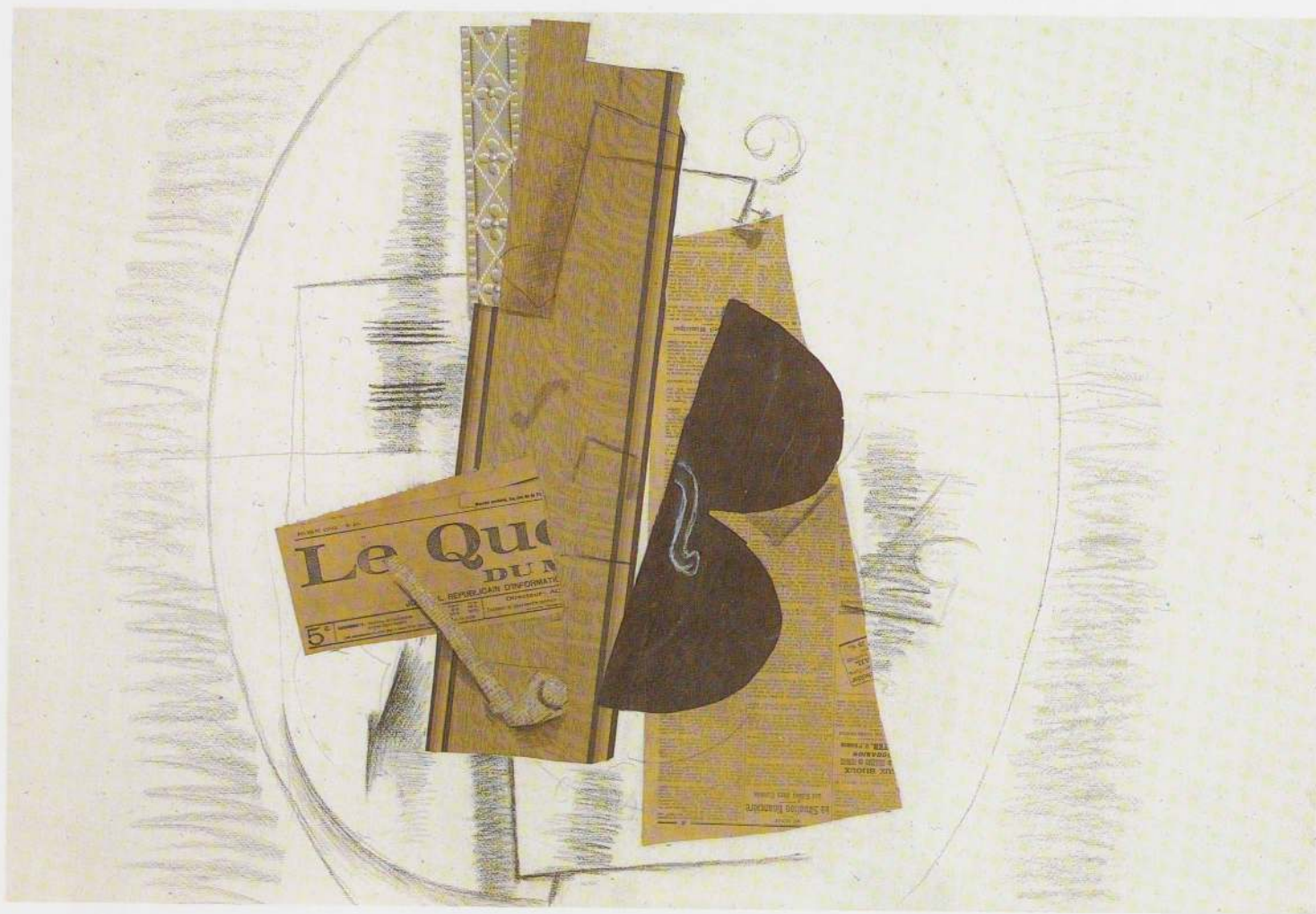


PICASSO, *Estudiante con pipa*
 París, [invierno] de 1913-1914
 Yeso, arena, *papier collé*, óleo y carboncillo sobre tela,
 73×58,7 cm
 Daix 620. The Museum of Modern Art, Nueva York,
 legado Nelson A. Rockefeller

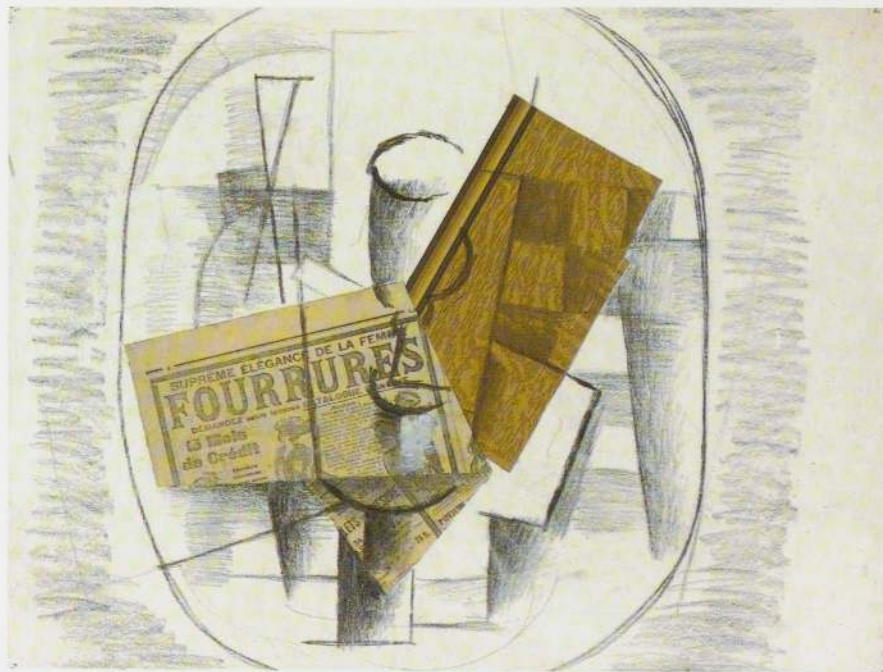
PICASSO, *Estudiante con periódico*
 París, [invierno] de 1913-1914
 Óleo y arena sobre tela, 73×59,5 cm
 Daix 621. Colección particular, Suiza



PICASSO, *Mujer con mandolina*
París, [principios de 1914]
Óleo, arena y carboncillo sobre tela,
115,5×47,5 cm
Daix 646. The Museum of Modern Art,
Nueva York, donación de David Rockefeller



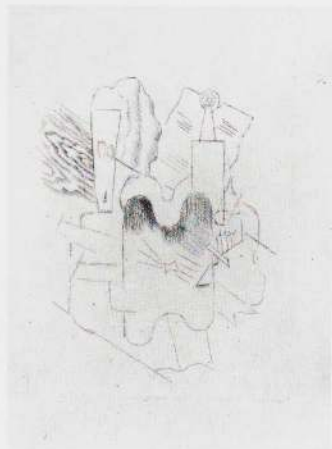
BRAQUE, *Violín y pipa («Le Quotidien»)*
París, después del 20 de diciembre de 1913
Carboncillo, tiza y *papier collé*, 74 × 106 cm
M.-F. 37. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París,
adquirido por los Musées Nationaux



BRAQUE, *Vaso y botella*
 [París, invierno] de 1913-1914
 Carboncillo y *papier collé*, 48×62 cm
 M.-F. 38. Colección particular



BRAQUE, *Bodegón con pipa*
 (o *La botella de aguardiente*)
 [París, principios de 1914]
 Óleo, arena y carboncillo sobre tela, 33×41 cm
 Romilly 235. Colección Heinz Berggruen, Ginebra



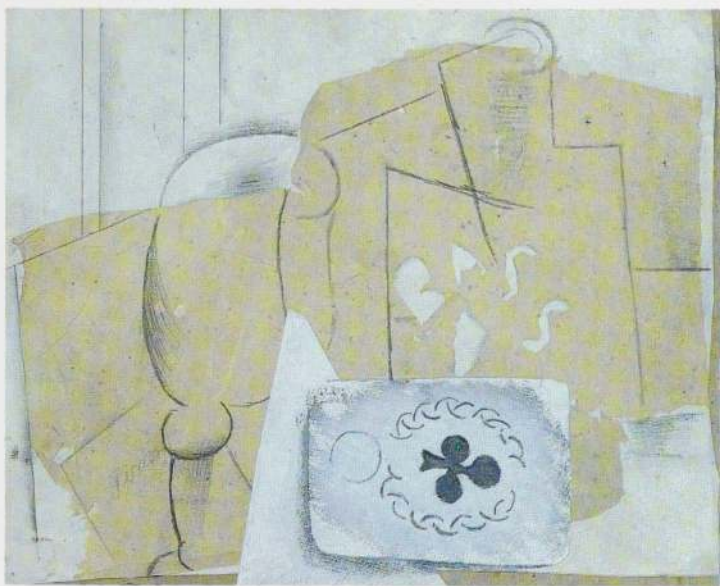
PICASSO, *Bodegón con calavera*, segundo estado
París, [fines] de 1913
Aguafuerte y punta seca, 15,5×11,4 cm
Ilustración para *Le Siège de Jérusalem* de Max Jacob,
publicado por Kahnweiler, París, 1914
Geiser 36. The Museum of Modern Art, Nueva York,
colección Louis E. Stern



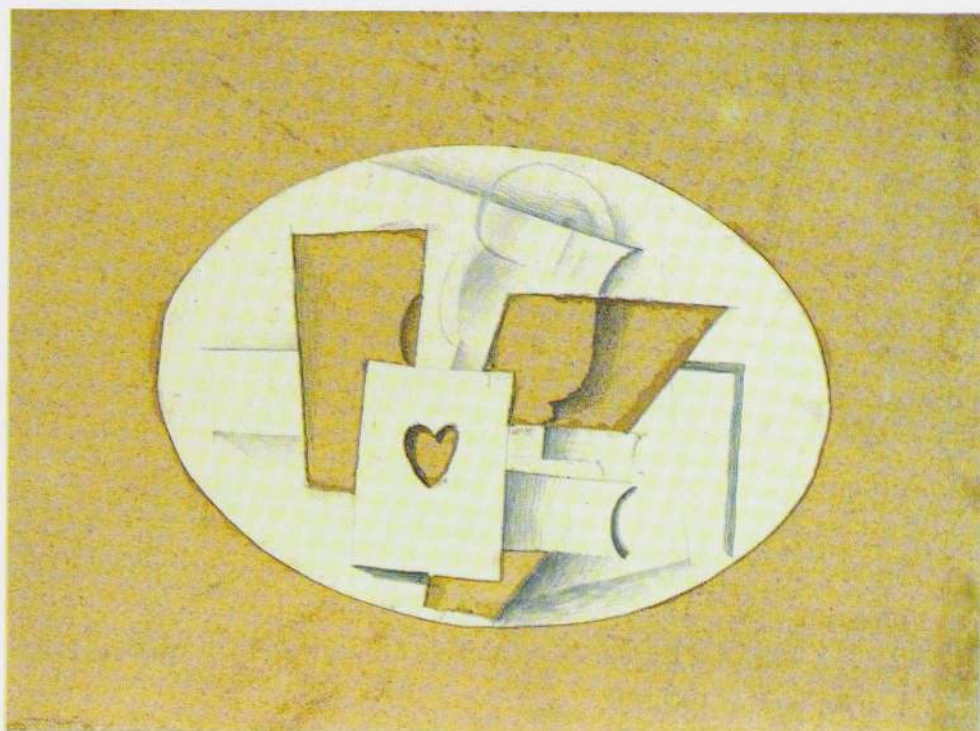
PICASSO, *Guitarra, calavera y periódico*
París, [invierno] de 1913-1914
Óleo sobre tela, 43,5×61 cm
Daix 739. Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq,
donación de Geneviève y Henri Masurel



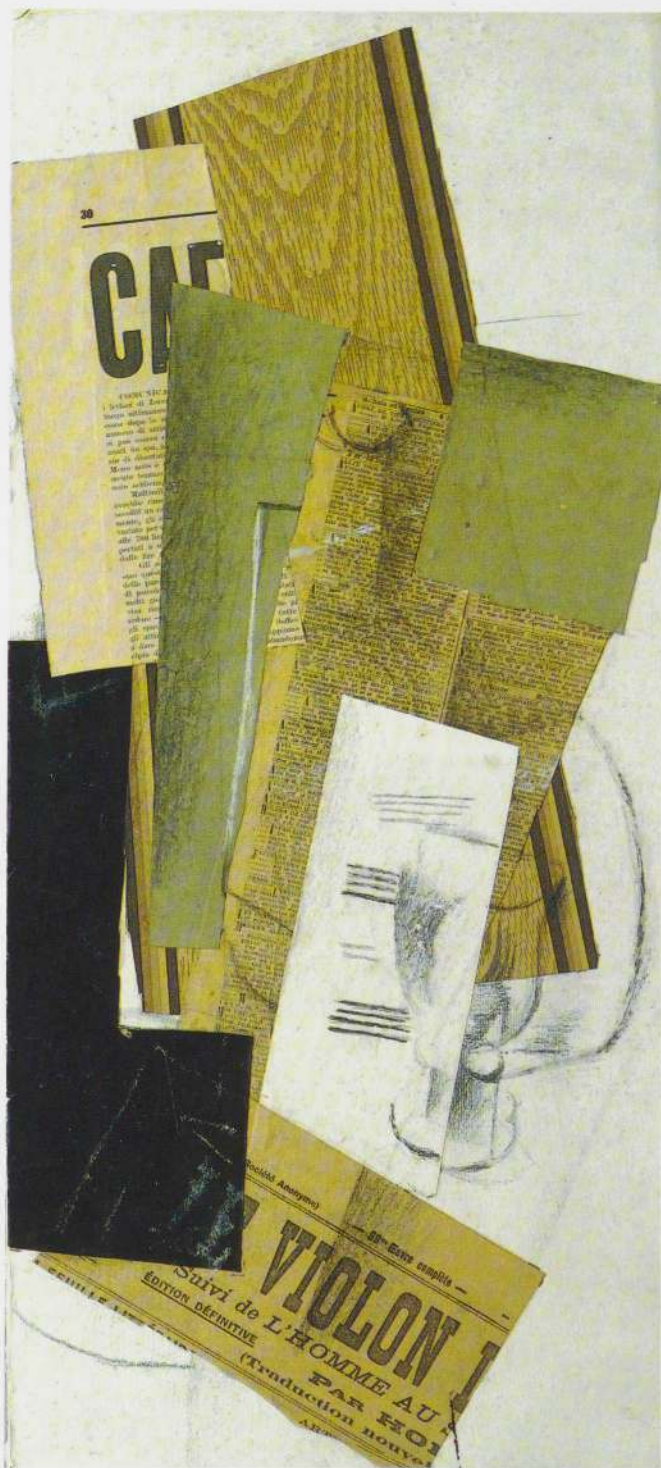
PICASSO, *Mujer con guitarra*
Céret y París, 1911-principios de 1914
Óleo sobre tela, 130×89 cm
Daix 647. Kunstmuseum, Basilea, donación de Raoul La Roche, 1952



PICASSO, *Vaso, botella de Bass y as de trébol*
 París, [principios] de 1914
Papier collé, mina de plomo y blanco de cerusa, 24×29 cm
 Daix 695. Národní Galeri, Praga



BRAQUE, *Composición (El as de corazones)*
 París, [principios] de 1914
 Mina de plomo y *papier collé* sobre cartón,
 30×41 cm
 M.-F. 48. Colección particular



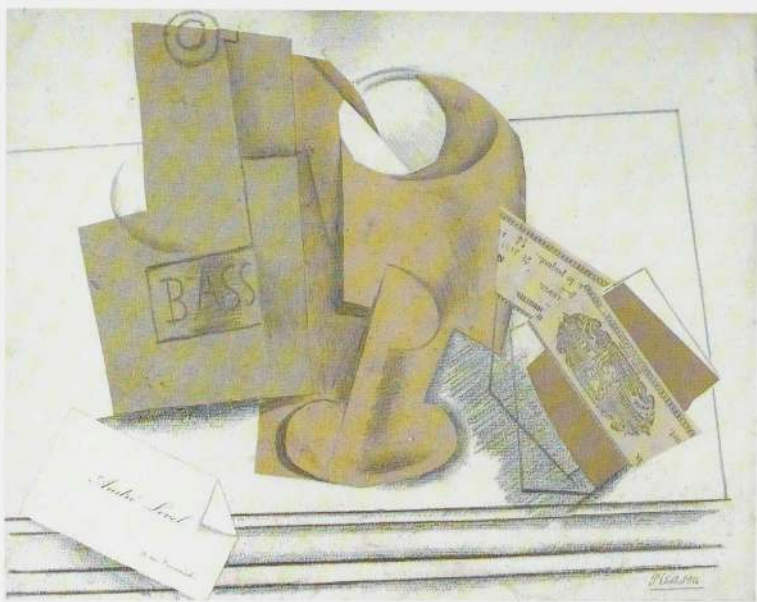
BRAQUE, *Vaso, botella y periódico*
París, después del 15 enero de 1914
Papier collé y carboncillo, 62,5×28,5 cm
M.-F. 45. Colección particular



PICASSO, *Pipa y vaso*
 París, [principios] de 1914
Papier collé y lápiz negro, 18×24 cm
 Daix 665. Colección M. y Mme Eugene V. Thaw



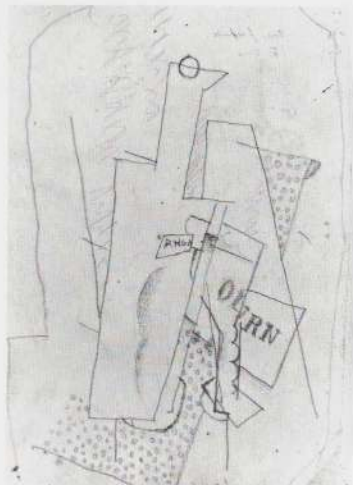
PICASSO, *Pipa y partitura*
 París, [principios] de 1914
Papier collé, óleo y carboncillo, 51,4×66,6 cm
 Daix 683. The Museum of Fine Arts, Houston,
 donación de Mr. y Mrs. Maurice McAshan



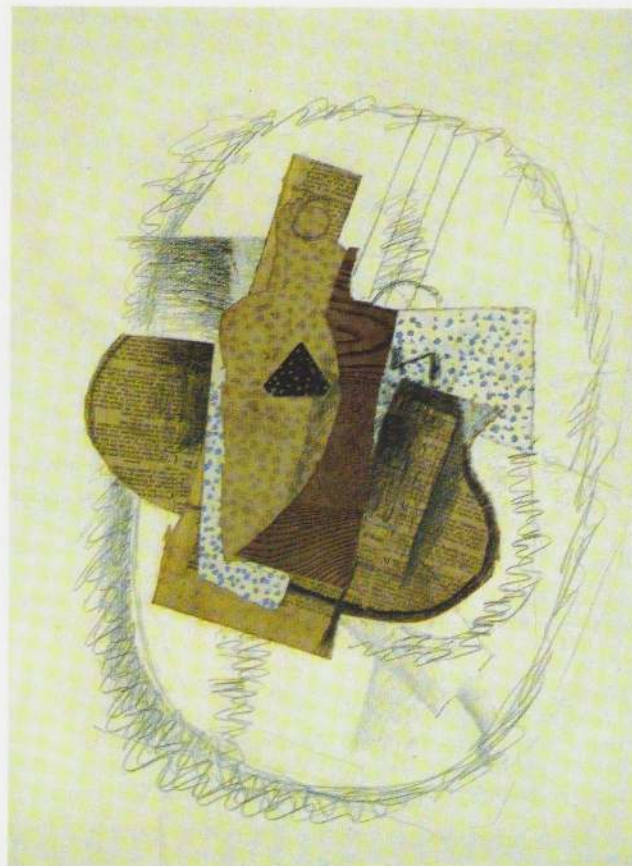
PICASSO, *Botella de Bass y tarjeta de visita*
 París, [principios] de 1914
Papier collé y mina de plomo, 24×30,5 cm
 Daix 660. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París,
 donación Louise y Michel Leiris bajo reserva de usufructo



BRAQUE, *Pipa, vaso y dado*
 París, después del 26 enero de 1914
 Carboncillo y *papier collé*, 50×60 cm
 M.-F. 46. Sprengel-Museum, Hannover



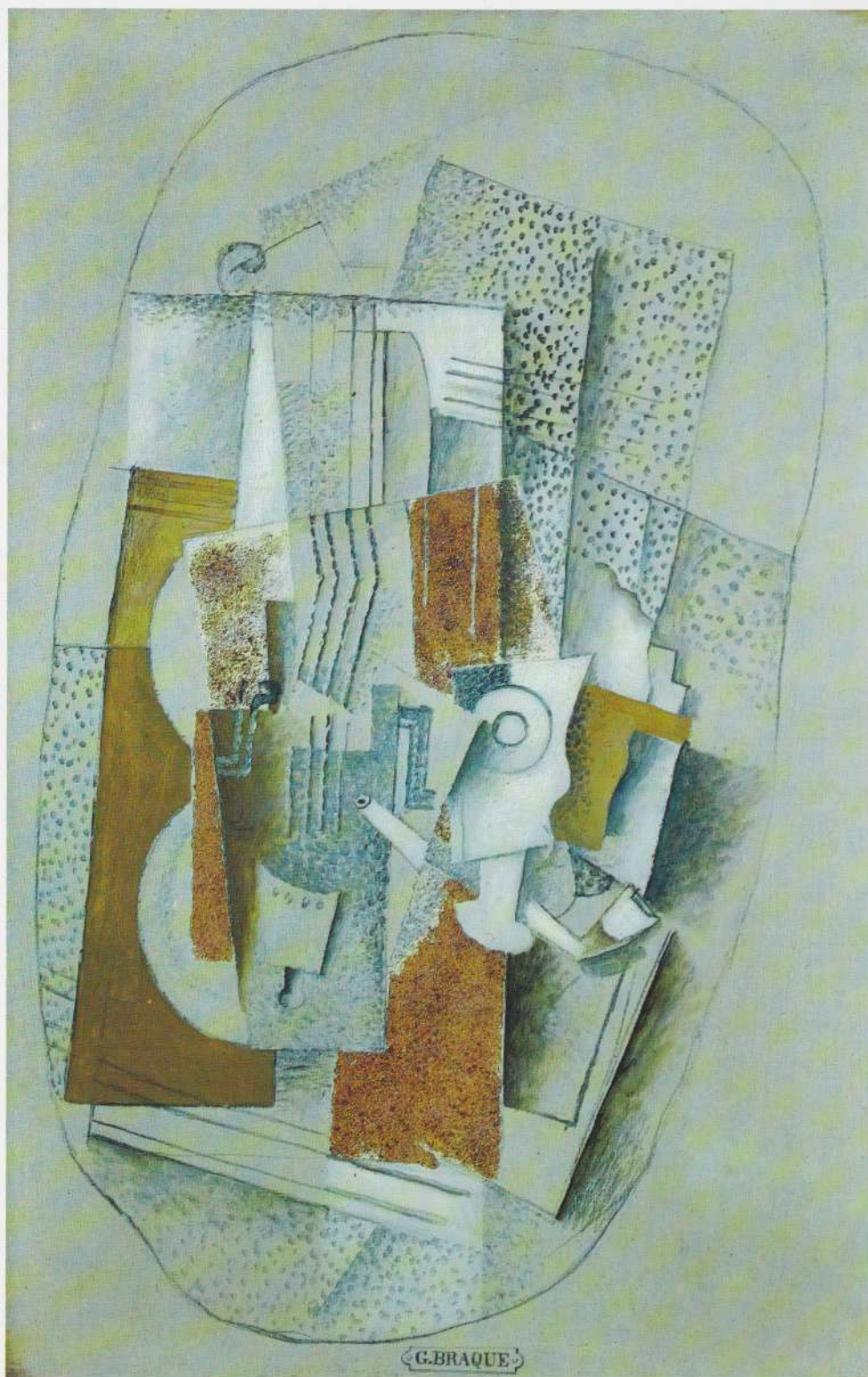
BRAQUE, *Botella de ron*
[París, primavera de 1914]
Mina de plomo, 23,5×17 cm
Leymarie 94. Colección particular



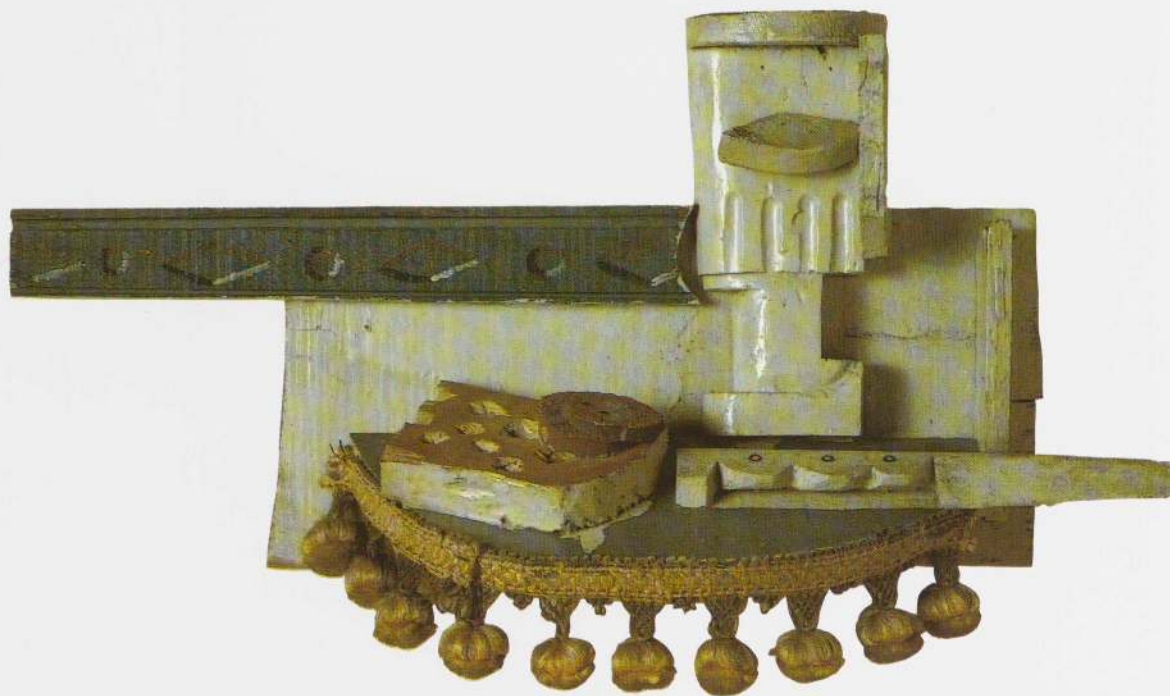
BRAQUE, *Bodegón con botella*
París, después del 10 enero de 1914
Mina de plomo, gouache y *papier collé*, 63×47 cm
M.-F. 51. Colección particular



BRAQUE, *La botella de ron*
[París, primavera de 1914]
Gouache y *papier collé* sobre cartón, 65,5×46,5 cm
Romilly 241. Colección particular



BRAQUE, *El violín*
[París, principios de 1914]
Óleo y arena sobre tela, 92,1×60 cm
Romilly 232. Colección particular



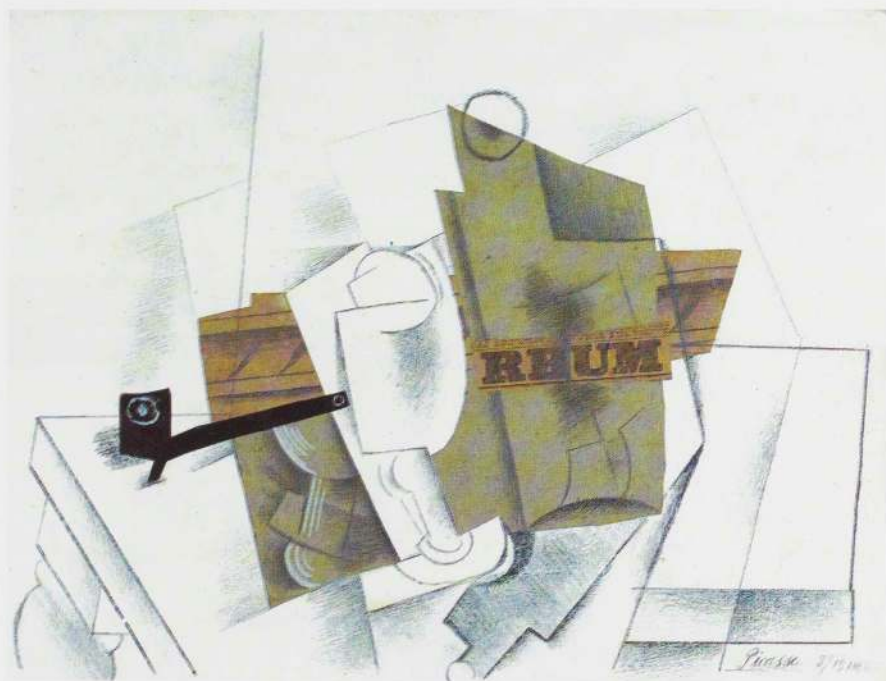
PICASSO, *Bodegón (El pisolabís)*
 París, [principios] de 1914
 Construcción: madera pintada y pasamanería,
 25,4×45,7×9,2 cm
 Daix 746. The Tate Gallery, Londres



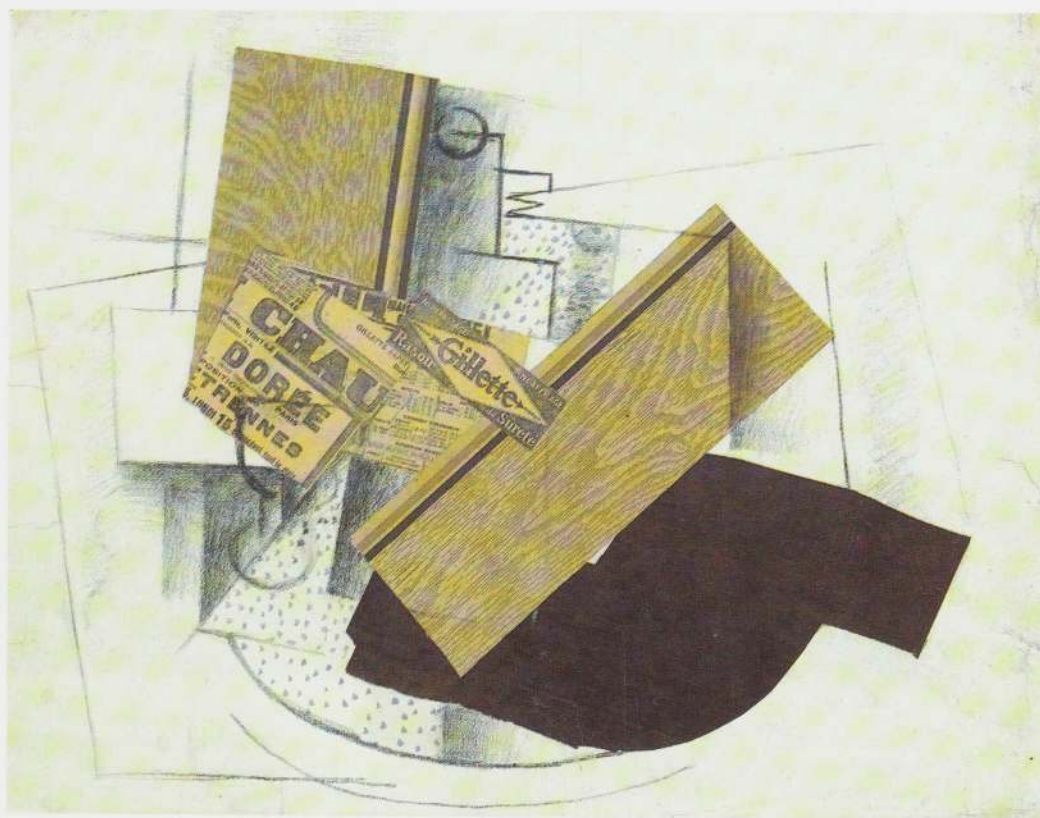
PICASSO, *Vaso y dado*
 París, [principios] de 1914
 Construcción: madera pintada,
 23,5×22×4,8 cm
 Daix 747. Colección particular



Única escultura de papel entre todas las realizadas por Braque de la que existe una prueba documental. (Esta fotografía fue tomada en su taller del Hôtel Roma, Rue Caulaincourt, n.º 101, con posterioridad al 18 de febrero de 1914.) Romilly, p. 41.



PICASSO, *Pipa, vaso y botella de ron*
 París, marzo de 1914
 Yeso, *papier collé*, mina de plomo
 y gouache sobre cartón, 40×52,7 cm
 Daix 663.
 The Museum of Modern Art, Nueva York,
 donación de Mr. y Mrs. Daniel Saidenberg



BRAQUE, *Bodegón en una mesa (Gillette)*
 [París, principios de 1914]
 Carboncillo, *papier collé* y gouache,
 48×62 cm
 M.-F. 44. Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, París



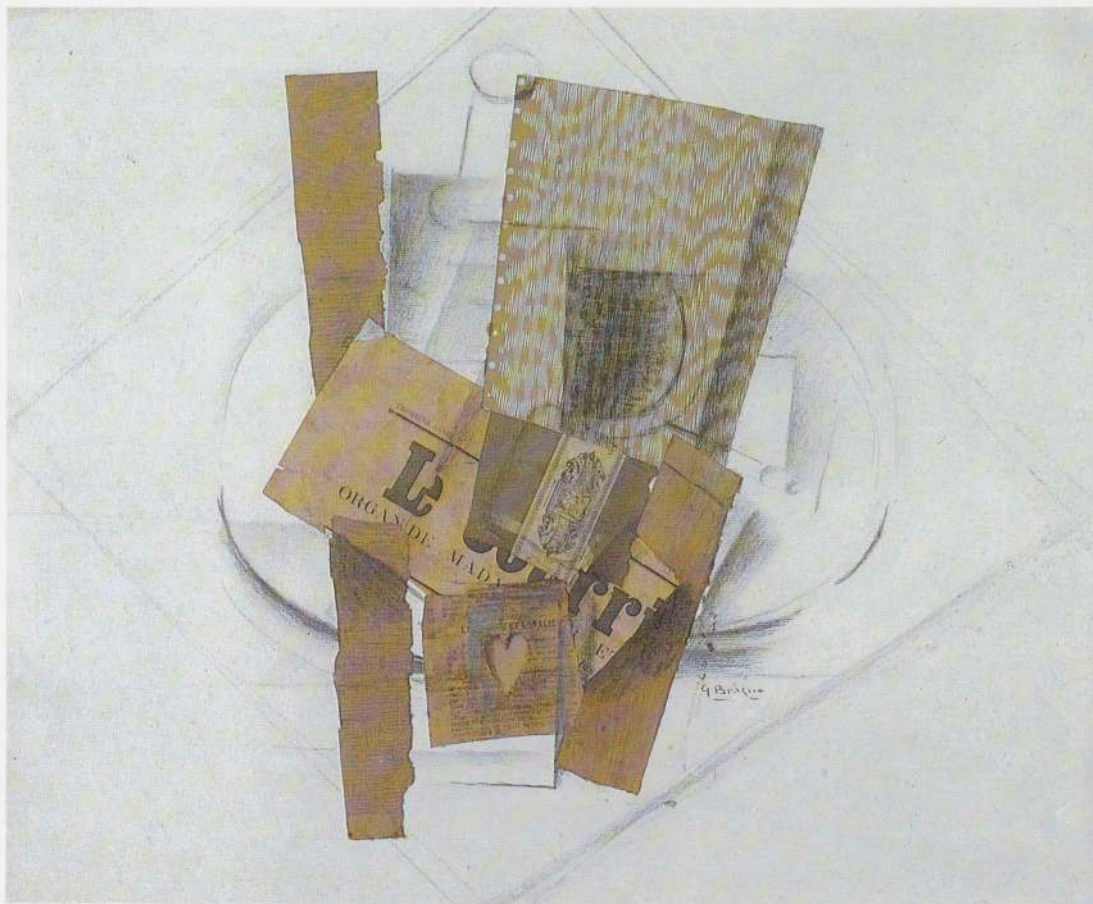
PICASSO, *Guitarra y botella de Vieux Marc* («Lacerba»)
París, después del 1 enero de 1914
Papier collé, óleo y tiza sobre tela, 73,2×59,4 cm
Daix 701. Colección Peggy Guggenheim, Venecia,
fundación Solomon R. Guggenheim, Nueva York



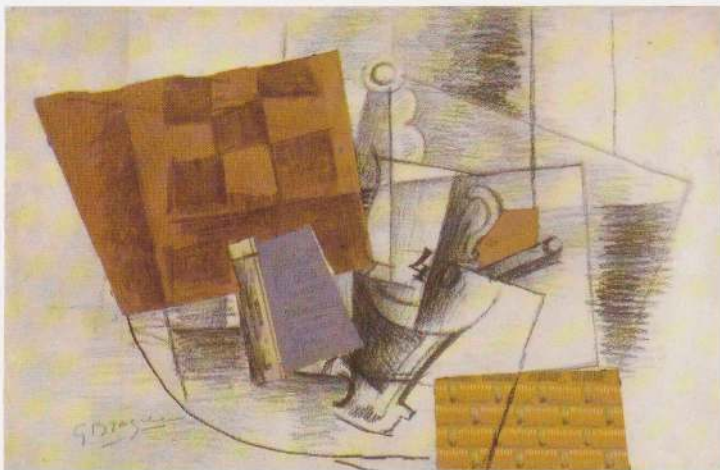
BRAQUE, *Botella, vaso y pipa*
 París, [primavera] de 1914
 Carboncillo, tiza y *papier collé* sobre cartón, 47,9×63 cm
 M.-F. 41. Colección particular



BRAQUE, *El paquete de cigarrillos*
 París, [primavera] de 1914
 Mina de plomo, carboncillo, gouache, tiza y *papier collé* sobre cartón, 35×27,7 cm
 M.-F. 50. The Art Institute of Chicago, donación de Mrs. Gilbert W. Chapman



BRAQUE, *Periódico, botella y paquete de tabaco*
 París, [primavera] de 1914
 Carboncillo, gouache, mina de plomo, tinta y *papier collé* sobre cartón, 52,4×58,6 cm
 M.-F. 40. Philadelphia Museum of Art, colección A.E. Gallatin



BRAQUE, *El damero (Damero, taza y paquete de cigarrillos)*
 París, [primavera] de 1914
 Carboncillo y *papier collé*, 28×44 cm
 M.-F. 39. Colección Mrs. Marcia Riklis Hirschfeld, Nueva York



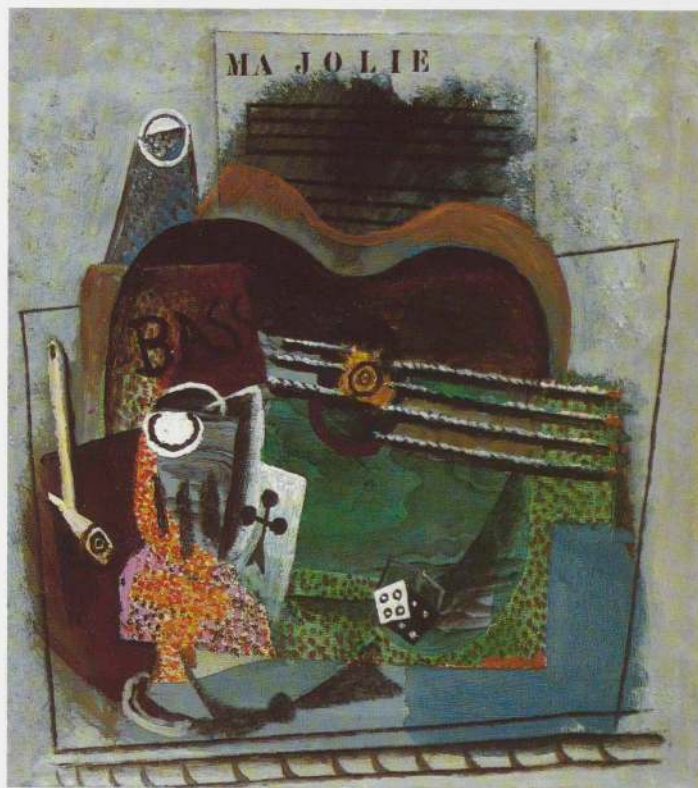
BRAQUE, *Bodegón con pipa*
 París, [primavera] de 1914
 Óleo sobre tela, 38×46 cm
 Romilly 239. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
 legado Maurice Girardin



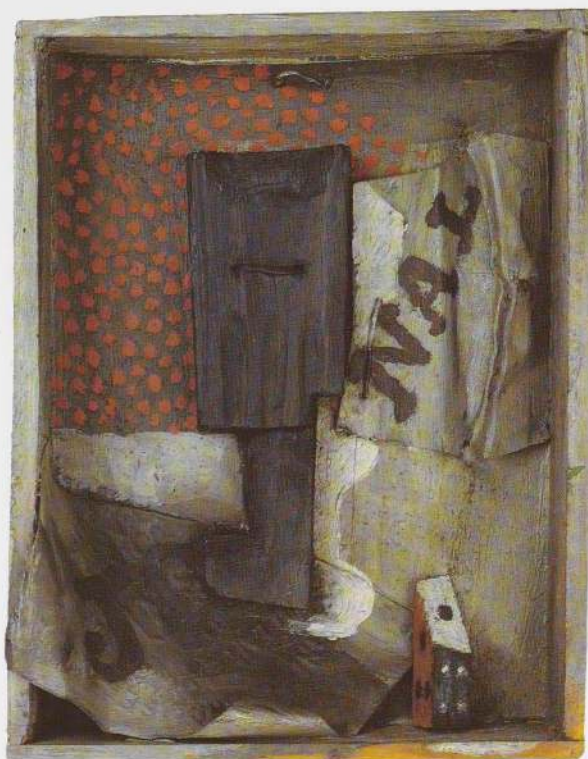
BRAQUE, *El violín (Melodía)*
 [París, primavera de 1914]
 Óleo sobre tela, 55,4×38,3 cm
 Romilly 238. Colección particular



BRAQUE, *La mandolina*
 [París, primavera de 1914]
 Carboncillo, gouache, *papier collé* y cartón,
 48,3×31,8 cm
 M.-F. 47. Ulmer Museum, Ulm,
 depósito del «Land» Baden-Württemberg



PICASSO, *Ma Jolie*
 [París, primavera] de 1914
 Óleo sobre tela, 45×40 cm
 Daix 742. Colección Heinz Berggruen, Ginebra



PICASSO, *Vaso, periódico y dado*
París, [primavera] de 1914
Construcción: madera y hojalata pintadas,
17,4×13,5×3 cm
Daix 749. Musée Picasso, París



PICASSO, *Vaso*
París, [primavera] de 1914
Construcción: hojalata pintada, 15×23×10 cm
Daix 752. Musée Picasso, París



PICASSO, *Vaso, periódico y dado*
París, [primavera] de 1914
Construcción: madera y hojalata pintadas, 20,6×19×9,5 cm
Daix 750. Musée Picasso, París



PICASSO, *Botella de Bas, vaso y periódico*
París, [primavera] de 1914
Construcción: hojalata pintada, 20,7×13,5×8 cm
Daix 751. Musée Picasso, París



PICASSO, *El vaso de absenta*

París, primavera de 1914

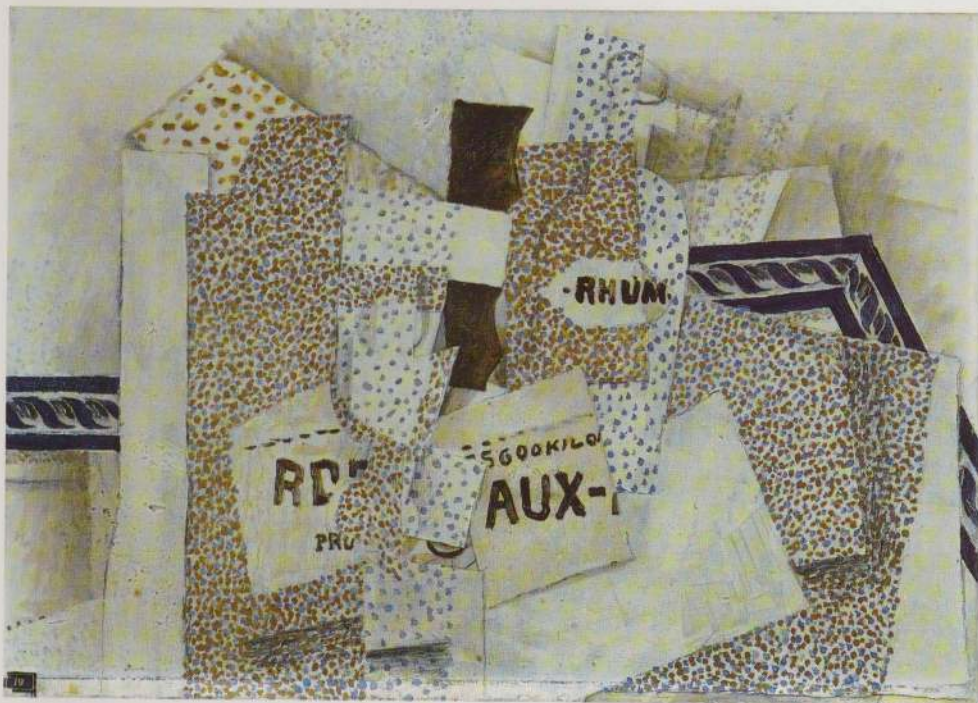
Bronce pintado y cucharilla de absenta, 21,5×16,5×8,5 cm
Daix 756. The Museum of Modern Art, Nueva York,
donación de Mrs. Bertram Smith



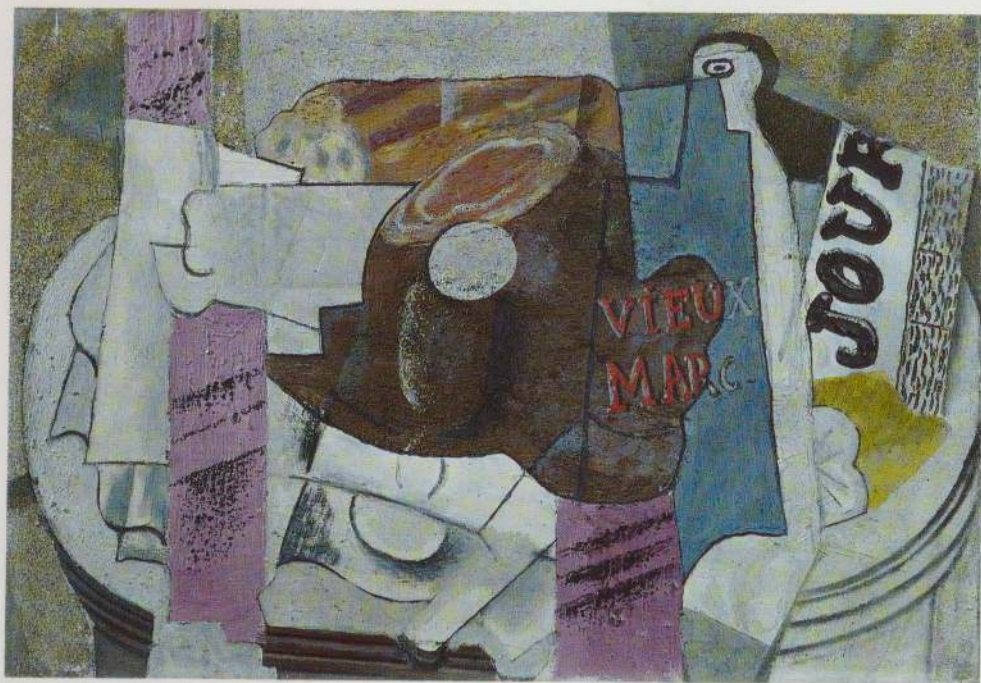
PICASSO, *El vaso de absenta*

París, primavera de 1914

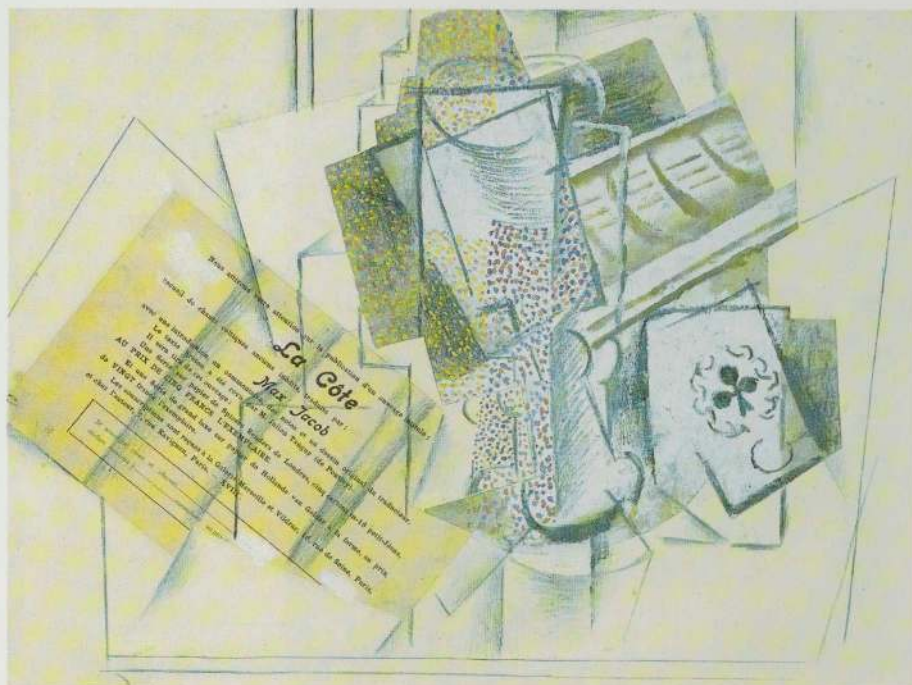
Bronce pintado y enarenado y cucharilla de absenta,
21,5×16,5×8,5 cm
Daix 753. Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
donación Louise y Michel Leiris bajo reserva de usufructo



BRAQUE, *Botella de ron*
 París, [primavera] de 1914
 Óleo sobre tela, 46×55 cm
 Romilly 228. Colección particular



PICASSO, *El Vieux Marc*
 [París, primavera] de 1914
 Óleo y arena sobre tela,
 38,5×55,5 cm
 Daix 705. Musée d'Art Moderne
 de la Ville de Paris,
 legado Maurice Girardin



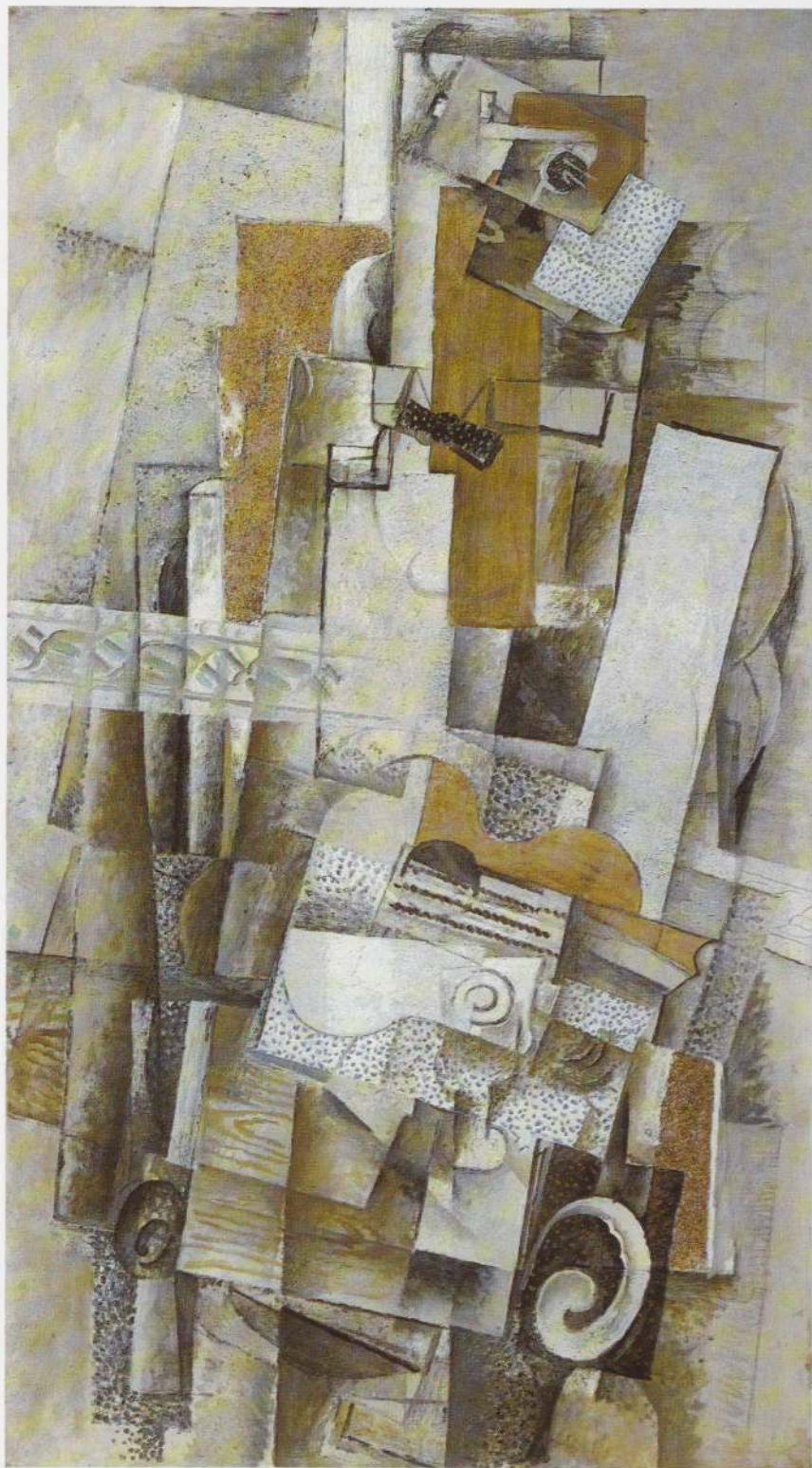
PICASSO, *Vaso y as de trébol*
 (Homenaje a Max Jacob)
 [París, primavera] de 1914
 Papier collé, gouache y carboncillo
 sobre cartón, 36×46 cm
 Daix 696. Colección Heinz Berggruen, Ginebra



PICASSO, *Pipa, violín y botella de Bass*
 [París, primavera] de 1914
 Óleo sobre tela, 55,2×46 cm
 Daix 714. Philadelphia Museum of Art,
 colección A.E. Gallatin



PICASSO, *Hombre con pipa*
[París, primavera] de 1914
Óleo y tejido sobre tela, 138×66,5 cm
Daix 760. Musée Picasso, París



BRAQUE, *Hombre con guitarra*
[París, primavera] de 1914
Óleo y serrín sobre tela, 130×72,5 cm
Romilly 230. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París,
adquirido por el museo gracias a un crédito especial
del Estado y la colaboración de la fundación Scaler



PICASSO, *Bodegón verde*
[Aviñón, verano] de 1914
Óleo sobre tela, 59,7×79,4 cm
Daix 778. The Museum of Modern Art, Nueva York,
colección Lillie P. Bliss



PICASSO, *El velador*

Empezado en Céret, primavera de 1913, y terminado [en Aviñón, verano] de 1914

Óleo sobre tela, 130×89 cm

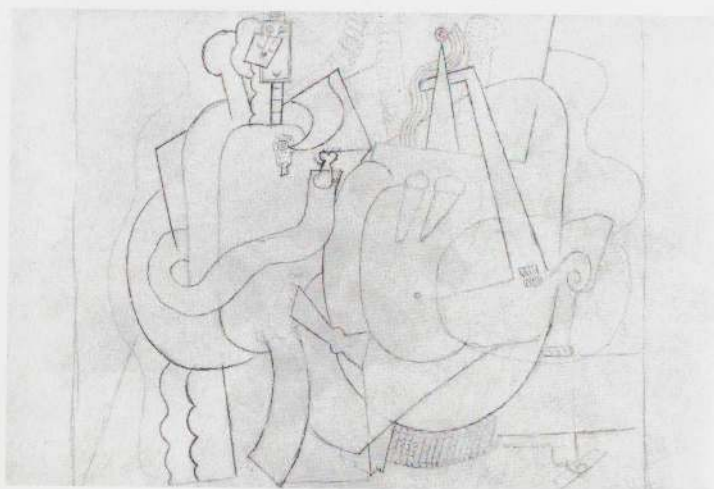
Daix 764. Kunstmuseum, Basilea, donación de Raoul La Roche, 1952



PICASSO, *Dos personajes sentados a una mesa*
 Aviñón, verano de 1914
 Mina de plomo, 29,8×19,7 cm
 Spies 98. The Metropolitan Museum of Art,
 Nueva York. Donación de The Morse G. Dial Foundation,
 en memoria de Morse G. y Ethelwyn Dial, 1984



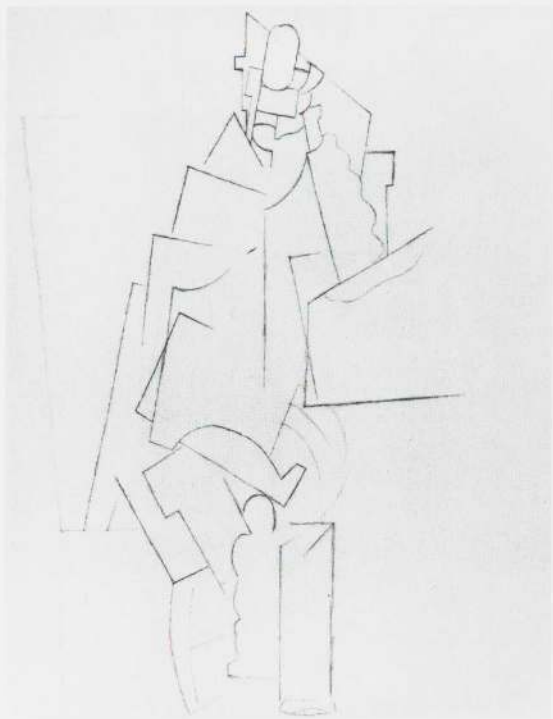
PICASSO, *Hombre sentado a una mesa*
 [Aviñón, verano] de 1914
 Mina de plomo, 30,8×24 cm
 Zervos VI, 1206. Colección Maya Ruiz-Picasso



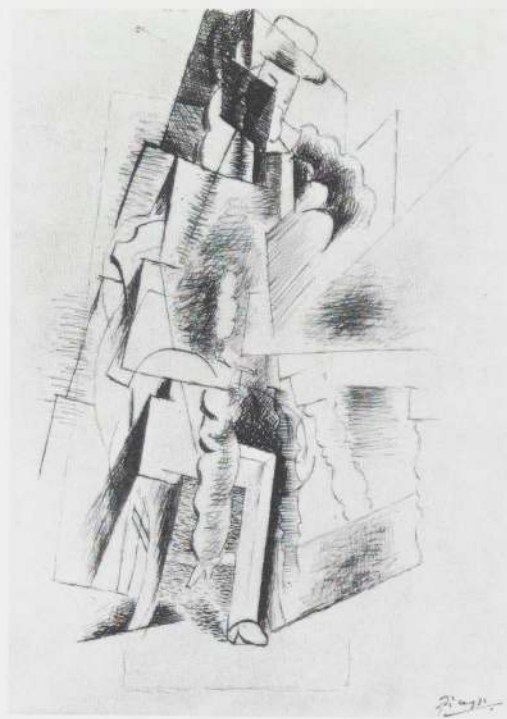
PICASSO, *Hombre sosteniendo un vaso
 y mujer sentada en un sillón*
 Aviñón, verano de 1914
 Mina de plomo, 20×29,8 cm
 Richet 355. Musée Picasso, París



PICASSO, *Hombre sentado sosteniendo unas cartas*
 Aviñón, verano de 1914
 Mina de plomo, 31,5×23,3 cm
 Zervos II**, 507. Colección particular



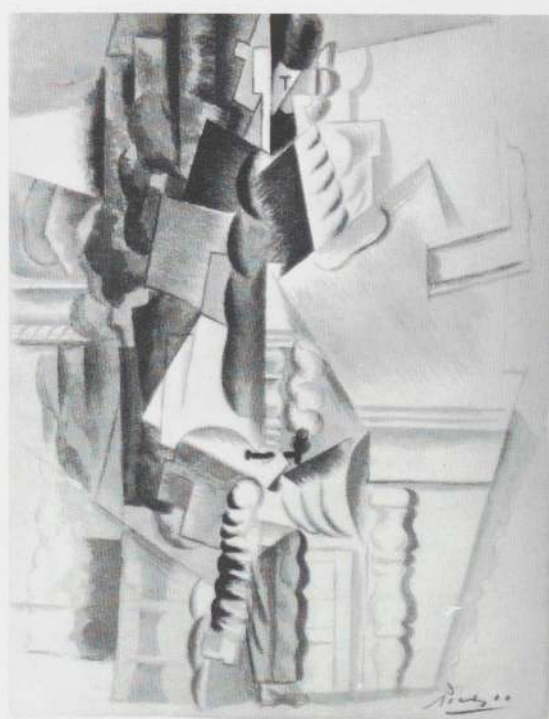
PICASSO, *Hombre acodado en una mesa*
 Aviñón, verano de 1914
 Mina de plomo, 31,3×23,8 cm
 Zervos VI, 1191. Colección Marina Picasso;
 Galerie Jan Krugier, Ginebra



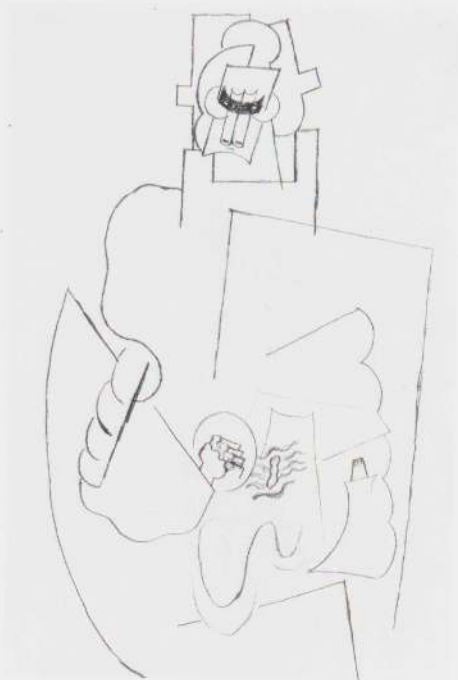
PICASSO, *Hombre sentado a una mesa*
 Aviñón, verano de 1914
 Tinta, 32,2×24,5 cm
 Zervos VI, 1243.
 Colección Gustavo Cisneros



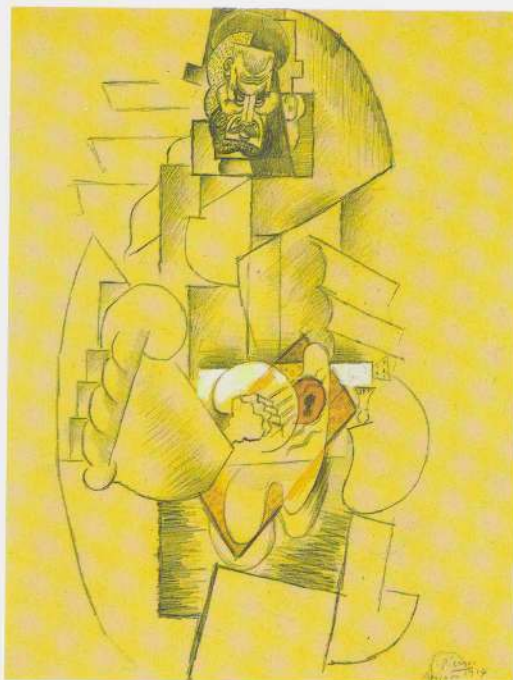
PICASSO, *Hombre acodado en una mesa*
 Aviñón, verano de 1914
 Lápiz graso, 32,2×24,4 cm
 Zervos VI, 1214. Colección Maya Ruiz-Picasso



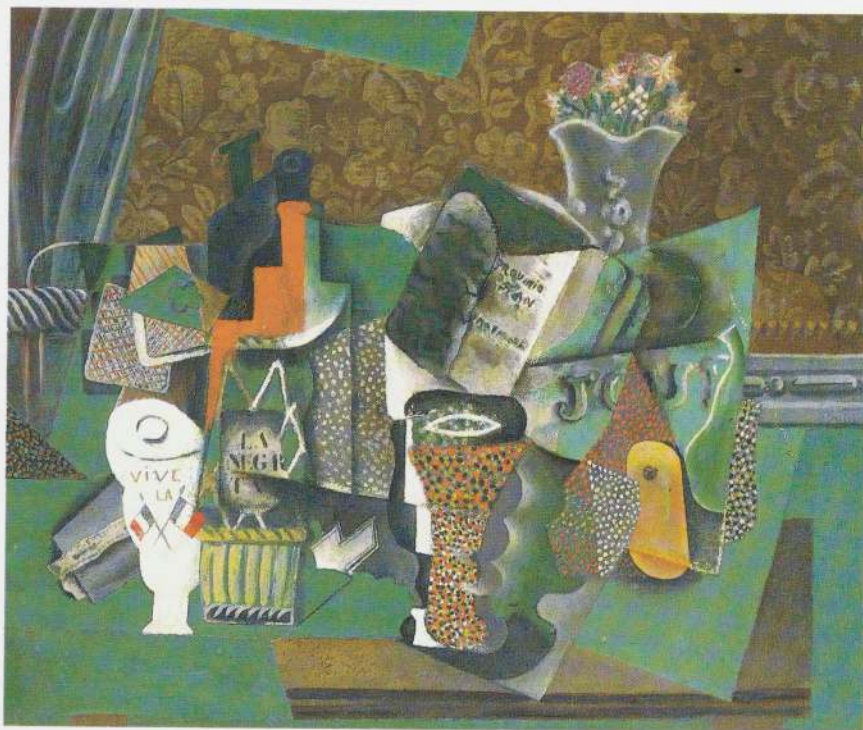
PICASSO, *Hombre acodado en una mesa*
 Aviñón, verano de 1914
 Acuarela y tinta, 33×24 cm
 Daix 840. Colección Gustavo Cisneros



PICASSO, *Hombre con máscara tocando la guitarra*
[Aviñón, verano] de 1914
Mina de plomo, 30×20 cm
Daix, p. 166. Colección Marina Picasso;
Galerie Jan Krugier, Ginebra



PICASSO, *Hombre con sombrero tocando la guitarra*
Aviñón, verano de 1914
Mina de plomo y gouache, 49,7×38 cm
Daix 761. Colección particular



PICASSO, *Naipes, vasos y botella de ron*
(*Vive la France*)
Aviñón, verano de 1914,
parcialmente retocado, París, 1915
Óleo y arena sobre tela, 54,2×65,4 cm
Daix 782. Colección particular



PICASSO, *Retrato de una muchacha*
Aviñón, verano de 1914
Óleo sobre tela, 130×97 cm
Daix 784. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París,
legado Georges Salles

Lugares y fechas de ejecución modificados

En la lista que sigue se detallan los lugares y las fechas de ejecución que han sido modificados. Como en el resto del libro, los corchetes indican que subsiste una duda al respecto.

- P. 70. La Ciotat [empezado en 1906; acabado en 1907]
 P. 82. (Abajo). [París, invierno de 1907-1908]
 P. 83. L'Estaque, fines verano de 1908
 P. 88. [La Rue-des-Bois, agosto, o París, septiembre] de 1908
 P. 89. [París, fines de 1908]
 P. 93. (Abajo), [París, julio] de 1908
 P. 94. [París, invierno de 1908-1909]
 P. 96. L'Estaque [principios verano] de 1908
 P. 99. [París y L'Estaque, primavera-principios verano de 1908]
 P. 102. [París, fines] de 1908
 P. 106. [París, fines de 1908]
 P. 112. París, [invierno de 1908-]1909
 P. 113. París, [principios] de 1909
 P. 115. París, [invierno de 1908-]1909
 P. 117. París, principios de la primavera de 1909
 P. 118. París, principios de la primavera de 1909
 P. 119. París, principios de la primavera de 1909
 P. 121. París, principios de la primavera de 1909
 P. 122. [París, principios de la primavera] de 1909
 P. 124. Horta de Ebro, principios de verano de 1909
 P. 132. Horta de Ebro, agosto de 1909
 P. 138. París, [principios de 1910]
 P. 139. París, [fines de 1909]
 P. 140. [Abajo, a la izquierda]. París, [primavera de 1910]
 P. 145. París, [fines de 1909]
 P. 150. (Abajo, a la derecha). París, fines de la primavera de 1910
 P. 151. París, fines de la primavera de 1910
 P. 152. (Arriba). París, fines de la primavera de 1910
 P. 152. (Abajo). París, fines de la primavera de 1910
 P. 153. [L'Estaque, principios de otoño de 1910]
 P. 165. (Abajo). [París, primavera de 1910]
 P. 166. [Arriba]. [París, fines de la primavera de 1910]
 P. 166. (Abajo). [París, primavera de 1910]
 P. 168. (Abajo). [París, invierno de 1910-1911]
 P. 170. (Arriba). [París, principios de verano de 1910]
 P. 176. (Arriba). [París, principios de 1911]
 P. 177. [París, primavera de 1911]
 P. 178. (Abajo). [L'Estaque, otoño de 1910]
 P. 180. (Arriba). [París, principios de 1911]
 P. 185. [Empezado en Céret, verano de 1911; terminado en París, principios de 1912]
 P. 187. (Arriba). [París, primavera de 1912]
 P. 187. (Abajo). [París, primavera de 1912]
 P. 189. Céret [agosto-diciembre] de 1911
 P. 190. (Arriba). [París, primavera] de 1911
 P. 194. (Arriba, a la izquierda). [París, otoño de 1911]
 P. 207. [Céret, agosto-diciembre de 1911]
 P. 208. (Arriba, a la izquierda) [París, verano de 1911]
 P. 209. (Arriba). [Céret, otoño de 1911]
 P. 222. [Empezado en Céret, otoño de 1911; terminado en París, principios de 1912]
 P. 226. (Arriba). [París, principios de 1912]
 P. 231. (Arriba). [París, principios de otoño] de 1912
 P. 240. (Arriba). [Sorgues, principios de verano] de 1912
 P. 240. (Abajo). [Sorgues, verano] de 1912
 P. 241. (Abajo). [París, otoño] de 1912
 P. 253. (Arriba). [París, invierno de 1912-1913]
 P. 253. (Abajo). [París, invierno de 1912-1913]
 P. 254. (Abajo). [París, invierno de 1912-1913]
 P. 275. (Abajo). [Céret, invierno-primavera de 1913]
 P. 286. [París, principios de 1914]
 P. 287. (Arriba, a la izquierda). [París, invierno de 1913-1914]
 P. 287. (Arriba, a la derecha). [París, invierno de 1913-1914]
 P. 287. (Abajo, a la izquierda). [París, invierno de 1913-1914]
 P. 287. (Abajo, a la derecha). [París, invierno de 1913-1914]
 P. 288. (Arriba, a la izquierda). [París, invierno de 1913-1914]
 P. 288. (Arriba, a la derecha). [París, invierno de 1913-1914]
 P. 288. (Abajo, a la izquierda). [París, invierno de 1913-1914]
 P. 288. (Abajo, a la derecha). [París, invierno de 1913-1914]
 P. 289. [París, empezada a fines de 1913; acabada en la primavera de 1914]

Referencias bibliográficas

Los libros enumerados aquí aparecen también, en forma abreviada, en las leyendas de las reproducciones. Si, además, se citan en el texto aportan referencias de obras no reproducidas.

ARENSBERG: *Twentieth-Century Art from the Louise and Walter Arensberg Collection*. The Art Institute of Chicago, Chicago, 1949.

COOPER: Douglas Cooper y Margaret Potter, *Juan Gris: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 2 tomos. Berggruen, París, 1977.

DAIX: Pierre Daix y Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'œuvre peint 1907-1916*. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1979.

D./B.: Pierre Daix y Georges Boudaille, con la colaboración de Joan Rosselet, *Picasso 1900-1906. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Ides et Calendes, Neuchâtel, 1966.

D./R.: Henri Dorra y John Rewald, *Seurat, l'œuvre peint. Biographie et catalogue critique*. Les Beaux-Arts, París, 1959.

ELDERFIELD: John Elderfield, *The Wild Beasts: Fauvism and its Affinities*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1976.

FLAM: Jack D. Flam, *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*. Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1986.

GEISER: Bernhard Geiser, *Picasso, peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié, 1899-1931*, 2 tomos.

Tomo I publicado por el autor, en Berna, el año 1933. Tomo II publicado por Kornfeld & Klipstein, en Berna, el año 1968.

KOSINSKI: Doroty M. Kosinski, *Douglas Cooper and the Masters of Cubism*. Kunstmuseum Basel, Basilea, y The Tate Gallery, Londres, 1987.

LEYMARIE: *Georges Braque*, bajo la dirección de Jean Leymarie. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1988.

L./R.: Carolyn Lanchner y William Rubin, *Henri Rousseau*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1985. (Edición francesa bajo la dirección de Michel Hoog: *Le Douanier Rousseau*. Réunion des Musées Nationaux, París, 1984.)

M.-F.: *Georges Braque, les papiers collés*, bajo la dirección de Isabelle Monod-Fontaine. Centre Georges Pompidou, París, 1982.

MOSER: Joann Moser, *Jean Metzinger in Retrospect*. The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, 1985.

POUILLON: Nadine Pouillon, con la colaboración de Isabelle Monod-Fontaine, *Braque. Œuvres de Georges Braque (1882-1963) dans les collections du Musée National d'Art Moderne*. Centre Georges Pompidou, París, 1982.

RICHARDSON: John Richardson, *Picasso: An American Tribute*. Public Education Association, Nueva York, 1962.

RICHET: Michèle Richet, *Musée Picasso, catalogue sommaire des collections, II. Dessins, aquarelles, gouaches, pastels*. Réunion des Musées Nationaux, París, 1987.

ROMILLY: Nicole Worms de Romilly y Jean Laude, *Braque. Le Cubisme*. Maeght, París, 1982.

ROSENBLUM: Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*. Abrams, Nueva York, 1968.

SCHIFF: Gert Schiff, *Picasso at Home, at Work: Selections from the Marina Picasso Collection with Additions from the Los Angeles County Museum of Art and The Museum of Modern Art, New York*. Center for the Fine Arts, Miami, 1985.

SPIES: Werner Spies, *Pablo Picasso. Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag - Werke aus der Sammlung Marina Picasso*. Prestel-Verlag, Munich, 1981.

VALLIER: Dora Vallier, *Braque, l'œuvre gravé. Catalogue raisonné*. Flammarion, París, 1982.

WEISNER: Ulrich Weisner, *Zeichnungen und Collagen des Kubismus. Picasso, Braque, Gris*. Kunsthalle, Bielefeld, 1979.

WILLIAMS: *Second Williams College Alumni Loan Exhibition*. Williams College Museum of Art, Williamstown; Hirschl & Adler Gallery, Nueva York, 1976.

ZERVOS: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 33 vols. Éditions des Cahiers d'Art, París, 1932-1978.

Cronología documental

Judith Cousins

con la colaboración de Pierre Daix

La cronología, centrada en los años 1907-1914, no pretende ser un relato exhaustivo de este segmento de las vidas de Picasso y Braque. En realidad es una síntesis de referencias que inciden directamente en el diálogo entre los dos artistas; en su elaboración se han tomado como base los documentos recopilados con vistas a la exposición del Museum of Modern Art.

Las fuentes utilizadas comprenden la correspondencia de los dos artistas o de personas allegadas a ellos, así como cuadernos, memorias, catálogos, reseñas de exposiciones y pasajes extraídos de archivos. (En las notas el lector encontrará las referencias bibliográficas.) Se citan asimismo datos que permiten seguir los desplazamientos de los dos artistas e identificar los lugares en los que éstos realizaron sus obras. Para una mayor comodidad, toda esta información es presentada en forma de cuadro conjunto dividido en años (pp. 331-333).

Como norma básica, cada una de las obras es designada con el título que figura en los documentos citados (el título adoptado por nosotros viene dado entre paréntesis cuando es diferente), seguido del número de la página en la que está reproducida;

cuando la obra no está reproducida, el número remite a otra publicación, por lo general el catálogo razonado correspondiente. Las referencias bibliográficas se encuentran en la página 329. Cuando se trata de obras que no hemos podido identificar o que han desaparecido, se indica su número (si lo tienen) en el catálogo en cuestión.

Siempre que es posible, y cuando se trata de localidades distintas de París, se hace constar el lugar en el que fue escrita cada carta y/o donde fue recibida. En alguna ocasión se hace constar una dirección postal, dentro de París, porque indica un cambio de domicilio. En general, las fechas de las cartas son las que sus autores les pusieron. Cuando las cartas no llevan fecha damos, siempre que es posible, la fecha del matasellos de salida, con un asterisco (*) o de llegada, con un tope negro (•).

Si existen dudas acerca de un dato, sea éste una fecha, un título o un lugar, se coloca entre corchetes. Pero hay que tener en cuenta que los corchetes se utilizan también para delimitar interpolaciones y adiciones en citas textuales.

Debido a limitaciones en el derecho de utilización de ciertos documentos, éstos aparecen en forma de resúmenes o paráfrasis.

Referencias cronológicas

Braque	1907	Picasso
L'Estaque, desde octubre 1906	ENERO	París
L'Estaque, después regresa a París	FEBRERO	París
París	MARZO	París
París	ABRIL	París
Parte para El Havre. Regresa a París (?). Parte para La Ciotat a fines de mes	MAYO	París
La Ciotat	JUNIO	París
La Ciotat	JULIO	París
La Ciotat	AGOSTO	París
La Ciotat, parte para L'Estaque antes del 28	SEPTIEMBRE	París
L'Estaque. Regresa a París (?) antes del 22. Vuelve a L'Estaque	OCTUBRE	París
L'Estaque. Regresa a París antes del 16	NOVIEMBRE	París
París	DICIEMBRE	París
Braque	1908	Picasso
París	ENERO	París
París	FEBRERO	París
París	MARZO	París
París	ABRIL	París
París. Parte para El Havre después del 2	MAYO	París
L'Estaque	JUNIO	París
L'Estaque	JULIO	París

L'Estaque	AGOSTO	París. Parte para La Rue-des-Bois antes del 14.
L'Estaque. Regresa a París a principios de mes	SEPTIEMBRE	La Rue-des-Bois. Regresa a principios de mes
París	OCTUBRE	París
París. En El Havre el 22. Regresa a París	NOVIEMBRE	París
París	DICIEMBRE	París

Braque	1909	Picasso
París	ENERO	París
París	FEBRERO	París
París	MARZO	París
París	ABRIL	París
París. Parte para El Havre (?) después del 2	MAYO	París. Parte para Barcelona hacia principios de mes, llega el 11
Parte para La Roche-Guyon	JUNIO	Barcelona. Parte para Horta de Ebro antes del 5, llega antes del 10
La Roche-Guyon	JULIO	Horta de Ebro
La Roche-Guyon. El 27 en París. El 29 se dirige a El Havre	AGOSTO	Horta de Ebro
Desde el 6 en El Havre	SEPTIEMBRE	Horta de Ebro. Antes del 8 en Barcelona. Regresa a París, llega antes del 13
El Havre. Parte para Carrières-Saint-Denis después del 6. Regresa a París	OCTUBRE	París
París	NOVIEMBRE	París
París	DICIEMBRE	París

Braque	1910	Picasso
París	ENERO	París
París	FEBRERO	París
París	MARZO	París
París	ABRIL	París
El 17 en Falaise	MAYO	París
En El Havre (?)	JUNIO	París. El 26 parte para Cadaqués
El 27 en Saint-Aquilin-de-Pacy	JULIO	Cadaqués
Antes del 16 en París. Antes de fin de mes en L'Estaque	AGOSTO	Cadaqués. El 6 parte para Barcelona. El 12 regresa a Cadaqués. El 26 parte para París
A principios de mes llega a L'Estaque	SEPTIEMBRE	París
L'Estaque	OCTUBRE	París
París. El 3 en Marsella. El 20 en L'Estaque. El 26 en El Havre	NOVIEMBRE	París
El 1, con toda certeza, en París	DICIEMBRE	París

Braque	1911	Picasso
París	ENERO	París
París. El 7 en El Havre. Regresa a París	FEBRERO	París
París. El 27 en Ruán. El 29 parte para Saint-Mars-la-Brière	MARZO	París
El 1 ó el 2 en París. Regresa a Saint-Mars-la-Brière. El 12 en París	ABRIL	París
París	MAYO	París
París	JUNIO	París
París	JULIO	París. Antes del 16 parte para Céret
Camino de Céret: el 15 en Orléans, el 16 y el 17 en Guéret y Limoges. El 17 llega a Céret.	AGOSTO	Céret
Céret. En Figueras y después, en el curso del mes, en Collioure. Regresa a Céret	SEPTIEMBRE	Céret. El 4 parte para París
Céret	OCTUBRE	París
Céret. El 15 en Perpiñán. Regresa a Céret	NOVIEMBRE	París
Céret	DICIEMBRE	París

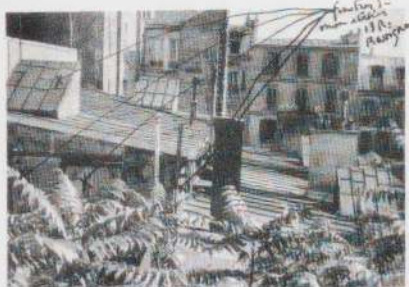
Braque	1912	Picasso
Céret. El 19 parte para París. El 26 en El Havre. Regresa a París	ENERO	París
París	FEBRERO	París
París	MARZO	París
París. El 26 en El Havre. El 28 regresa a París	ABRIL	París. El 26 en El Havre. El 28 regresa a París
París	MAYO	París. Después del 18 de mayo parte para Céret. El 20 en Céret
París. El 2 en El Havre El 6 regresa a París	JUNIO	Céret. El 21 parte para Perpiñán. El 23 en Aviñón. El 25 en Sorgues.
París. A fines de julio o principios de agosto parte para Sorgues	JULIO	Sorgues. El 7 de julio en Nimes. Antes del 9 regresa a Sorgues
Sorgues. El 9 en Marsella. Antes del 11 regresa a Sorgues	AGOSTO	Sorgues. El 9 en Marsella. Antes del 11 regresa a Sorgues
Sorgues. Entre el 3 y el 13 en Aviñón. El 29 en Nimes. Regresa a Sorgues	SEPTIEMBRE	A principios de mes viaja a París. El 17 en Sorgues. El 23 regresa a París
Sorgues	OCTUBRE	París
Sorgues. El 15 en París (?). Del 25 al 29 en El Havre. El 29 en París	NOVIEMBRE	París. El 4 en Ruán. Regresa a París
París	DICIEMBRE	París. Antes del 23 en Céret. Antes del 26 parte para Barcelona

Braque	1913	Picasso
París. El 22 y el 25 en El Havre. Regresa a París	ENERO	Barcelona. Hacia el 21 parte para París
París	FEBRERO	París
París	MARZO	París. Hacia el 10 parte para Céret, llega antes del 12. Antes del 29 viaja a Barcelona
París	ABRIL	Céret
París	MAYO	Céret. El 3 en Barcelona. El 9 regresa a Céret. Hacia el 14 en Perpiñán
París. Antes del 15 parte para Sorgues. El 18 en Aviñón. El 19 regresa a Sorgues	JUNIO	Céret. El 11 y el 12 en Figueras, el 14 en Gerona. Regresa a Céret. El 20 parte para París

Sorgues. El 6 parte para Arles; después para Martigues y Marsella. Hacia el 10 regresa a Sorgues	JULIO	París	París	MARZO	París
			París	ABRIL	París
			París	MAYO	París
Sorgues	AGOSTO	París. Antes del 9 parte para Céret. Regresa hacia el 19.	París. Va al Midi en bicicleta: El 28 en Sens, el 29 en Avallon, el 30 en Dijon	JUNIO	El 17 parte para Aviñón, después para Tarascon. Antes del 23 regresa a Aviñón
Sorgues	SEPTIEMBRE	París	El 2 en Mâcon y Lyon, el 3 en Loriol, el 4 y el 5 en Courthézon, el 5, probablemente, en Sorgues	JULIO	Aviñón
Sorgues. El 5 parte para Arles, después para Marsella. Un poco más tarde en Nimes	OCTUBRE	París			
Sorgues	NOVIEMBRE	París	Es movilizado: abandona Aviñón el 2. El 3 en Lyon, el 24 en El Havre	AGOSTO	Aviñón
Sorgues. En la semana del 8 regresa a París	DICIEMBRE	París			
			Presta servicio militar en El Havre	SEPTIEMBRE	Aviñón
			Continúa prestando servicio en El Havre. A fines de mes en Lyon	OCTUBRE	Aviñón
			Hacia el 10 es enviado al frente	NOVIEMBRE	Aviñón. El 17 parte para París
			El 17 participa en una ofensiva en Maricourt	DICIEMBRE	París
Braque	1914	Picasso			
París	ENERO	París			
París	FEBRERO	París			

CRONOLOGÍA

1905



El Bateau-Lavoir, hacia 1904. En la foto, escrito por Picasso: «fenêtres de mon atelier 13 rue Ravignan» (ventanas de mi estudio, Rue Ravignan, 13).

BRAQUE: verano

Braque ha abandonado su estudio (Rue d'Orsel, n.º 48, París) y pasa una temporada en Honfleur y El Havre con el escultor Manolo (Manuel Martínez Hugué) y el crítico de arte Maurice Raynal, ambos de la «banda de Picasso».¹

PICASSO: junio-julio

Picasso ha abandonado París y ha viajado a Holanda, donde va a permanecer un mes; luego regresa a su estudio del Bateau-Lavoir, Rue Ravignan, n.º 13.

PICASSO: septiembre

Fernande Olivier se va a vivir con Picasso en el estudio de éste en el Bateau-Lavoir.¹

PICASSO: otoño

Sin duda termina la versión definitiva de *La familia de saltimbanquis*² (D./B. XII, 35).

BRAQUE: 18 octubre-25 noviembre

Tercer Salón de Otoño. La sala de los «fauves» le impresiona. Uno de sus amigos de El Havre, Othon Friesz, expone en el Salón, pero no con los «fauves».

PICASSO: 18 octubre-25 noviembre

Las retrospectivas de Ingres y Manet en el Salón de Otoño le producen una fuerte impresión, en especial *El baño turco* de Ingres (Rosenblum 48). Su amigo Ramón Pitxot expone con los «fauves».

Leo Stein descubre el gouache *Familia de acróbatas con un mono* (D./B. XII, 7) en la galería del marchante Clovis Sagot; lo compra y decide ir a ver a Picasso. Acude en compañía de su hermana Gertrude al estudio del artista en el Bateau-Lavoir. Los dos adquieren cuadros por valor de 900 francos. Gertrude empieza la serie de 80 a 90 sesiones de pose para su retrato. Los Stein, que acaban de adquirir *La mujer con sombrero* (Flam 132) de Henri Matisse, aconsejan a los dos artistas que se conozcan.³

BRAQUE: invierno

Vive alternativamente en París y El Havre, donde pinta del natural al menos tres de los cuadros que presentará en el próximo Salón de los Independientes.

1906

PICASSO: marzo

Probablemente conoce a Matisse, ya sea durante la exposición de éste en la galería Druet (*vernissage*, el 19 de marzo), donde Picasso presta especial atención a las litografías, o en el Salón de los Independientes, donde Matisse presenta *Le Bonheur de vivre* (Flam 143).⁴ En el Louvre ve una exposición de esculturas ibéricas procedentes de las excavaciones de Osuna y del Cerro de los Santos, que le da a conocer el arte primitivo de su país.

BRAQUE: primavera

En El Havre se crea el Cercle de l'Art Moderne. El padre de Braque es uno de los nueve miembros fundadores. El Comité de pintura está integrado por Friesz, Dufy y Georges Braque.

PICASSO: primavera

No satisfecho con el retrato de Gertrude Stein que está realizando, deja de trabajar en él.⁵ Conoce a Derain por mediación de Alice Princet.⁶

BRAQUE: 20 marzo-30 abril

XXII Salon de la Société des Artistes Indépendants. Braque participa con siete obras: *El ayuntamiento de El Havre* (n.º 628 del catálogo), *La costa (El Havre)* (n.º 629), *La escollera de Honfleur* (n.º 630), *Interior* (n.º 631), *Plato y naranjas* (n.º 632), *Manzanas y uva* (n.º 633) y *Desnudo* (n.º 634). Las obras son destruidas posteriormente.²

En este mismo Salón, Henri Matisse, André Derain, Albert Marquet y Charles Camoin, así como sus amigos Dufy y Friesz, exponen obras «fauves».

PICASSO: mayo

El marchante Ambroise Vollard adquiere veinte pinturas por la suma de 2.000 francos. Esto permite a Picasso y Fernande viajar a España; primero, a Barcelona y, luego, a Gósol.⁷

Elabora su estilo «ibérico». Pinta *El harén* (D./B. XV, 40), que anuncia los estudios de prostíbulos que desembocarán en *Les Demoiselles d'Avignon*.

BRAQUE: 26 mayo-30 junio

Primera exposición organizada por el Cercle de l'Art Moderne en El Havre. Braque presenta dos obras: *Barco de tres mástiles en el muelle* e *Interior*. El prefacio del catálogo, titulado «El ojo y el color», es redactado por el crítico Maurice Le Sieutre (autor, asimismo, del prefacio del catálogo de la exposición inaugurada el 20 de octubre de 1904 en la galería Berthe Weill, donde figuraron Picasso y Dufy).

BRAQUE: verano

Acompañado por Friesz, abandona El Havre y se dirige a Amberes (donde su compañero de viaje había pintado ya en 1905). Permanece en Amberes del 12 de junio al 12 de julio y, después, del 11 de agosto al 11 de septiembre.³

PICASSO: principios o mediados de agosto

En la aldea de Gósol se declara una epidemia de fiebre tifoidea, y Picasso regresa inmediatamente a París con Fernande.

PICASSO: 17 de agosto

En el reverso de una carta de Picasso a Leo Stein, en Italia, Fernande escribe a Gertrude: *Estoy verdaderamente desolada, Miss Gertrude, por no haber recibido en Gósol Little Jimmy, pero tiene que saber usted que en España nunca se recibe lo que parece útil o puede gustar a las autoridades postales, pues en este caso lo confiscan todo en beneficio propio.* (Fernande comparte la afición de Picasso a leer *The Katzenjammer Kids* y *Little Jimmy*, cómics americanos que Leo y Gertrude les envían regularmente.⁸)

PICASSO: antes del fin de agosto

De regreso en París, termina de memoria el retrato de Gertrude Stein (D./B. XVI, 10), reduciendo el rostro a una máscara inspirada en la simplicidad ibérica. Los Stein regresan a París tras una estancia en Italia. (Matisse ha vuelto de Collioure y Derain de L'Estaque; cada uno de ellos ha adquirido ya su primera máscara africana.)

BRAQUE: otoño

Tras una estancia en Durtal, Maine-et-Loire, donde el pintor Alexis Axilette le recibe con Friesz, regresa a París y pinta un conjunto de telas que representan el canal Saint-Martin (Elderfield, p. 89).⁴

PICASSO: octubre

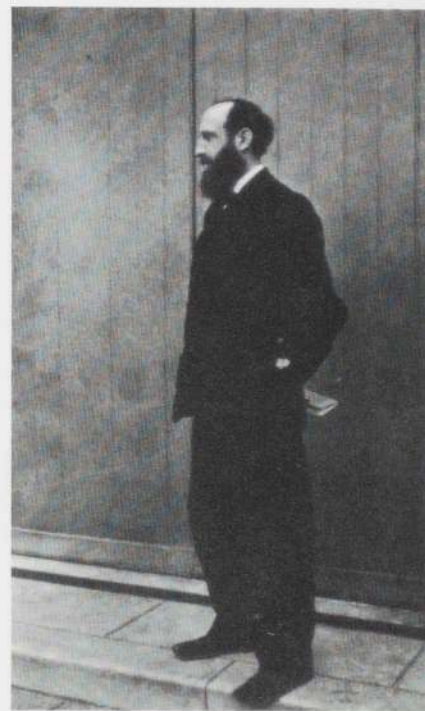
Le impresiona vivamente la gran retrospectiva de Gauguin en el Salón de Otoño.

BRAQUE: 6 de octubre-15 de noviembre

Salón de Otoño: en él se pueden ver diez pinturas de Cézanne, que muere el 23 de octubre. En el curso del mes de octubre, Braque se traslada a L'Estaque, donde permanece hasta febrero.⁵ Años después, Jacques Lassaigne le preguntará: «Cuando fue a L'Estaque, ¿fue usted



Fernande Olivier, Picasso y Ramón Reventós, fotografiados por Juan Vidal y Ventosa en su estudio, Barcelona, 1906.



Leo Stein en el patio de la residencia de los Stein, Rue de Fleurus, 27. 1906.



Hombre atacado por un león. Escultura ibérica de Osuna, fines del siglo VI-III a. C. Piedra (detalle de un bajorrelieve), altura 41 cm. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Tarjeta de visita de Wilhelm Uhde. En el dorso presenta un mensaje dirigido a Braque, en el que Uhde le propone la compra de *El olivo* [1906], pintura expuesta en el XXIII Salón de los Independientes de 1907.



Amiens, je viens de voir vos œuvres aux
Jus, pendant et j'ai offert au décorateur
cent vingt francs pour acquérir N° 722
(l'olive). Je serais reconnaissant pour
une réponse vite; car en cas de refus
de votre part je pourrais des jours
entièrement de mes moyens assez li-
mités. Agrée, mon sieur, l'assurance
de mes sentiments les plus distingués.

a causa de Cézanne?» Y él contestará: *Sí, y con una idea ya consolidada. Puedo decir que mis primeros cuadros de L'Estaque estaban concebidos ya antes de mi partida. No obstante, aún trabajé en someterlos a las influencias de la luz, de la atmósfera, al efecto de la lluvia que reavivaba los colores.*⁶

PICASSO: fines de año

Primera aparición en su obra de una composición con varios personajes sobre el tema del prostíbulo, que va a desembocar en *Les Demoiselles d'Avignon*.⁹

1907

PICASSO: 4 febrero

Envía una postal a Gertrude Stein, que vive en el n.º 27 de la Rue de Fleurus, y le comunica que Vollard le va a comprar todo lo que tiene en el taller por 2.500 francos: *Vollard vino esta mañana, la operación está hecha.*¹⁰

BRAQUE: febrero

Regresa a París

PICASSO: marzo

Concentra su atención en la estatuaria ibérica del Louvre. Sus estimulantes efectos se dejarán sentir especialmente en el primer estado —estado «ibérico»— de *Les Demoiselles d'Avignon*. Compra dos cabezas ibéricas de piedra a Géry Pieret. Guillaume Apollinaire desempeña un papel decisivo en la adquisición de estas dos esculturas, que, como Picasso averiguará en agosto de 1911, han sido robadas del Louvre.¹¹

En los Independientes descubre el *Desnudo azul (Recuerdo de Biskra)* de Matisse (Flam 188) y las grandes *Bañistas* de Derain (Elderfiel, p. 116). A buen seguro que tiene conocimiento de los envíos de Braque al Salón, pues en un cuaderno de la época anota (en español): «Escribir a Braque» y «Braque, viernes».¹² Esto parece indicar que los dos artistas ya se conocen y se han citado. Con anterioridad, cuando aún no se conocían personalmente, ambos tenían amistad con Uhde, Manolo, Derain, Raynal, Apollinaire (que conocía a Braque al menos desde su participación en el Salón de los Independientes) y, con toda seguridad, Matisse.

BRAQUE: 20 de marzo-30 de abril

Expone seis pinturas en el XXIII Salón de los Independientes.⁷ El coleccionista alemán Wilhelm Uhde compra cinco de ellas. La sexta, *Pequeño valle* (n.º 724 del catálogo),⁸ será adquirida, con toda probabilidad, por Daniel-Henry Kahnweiler durante el verano.

BRAQUE: [marzo o abril]

Un día, cuya fecha exacta se desconoce (tal vez durante el período del Salón de los Independientes), Braque deja su tarjeta de visita en el estudio de Picasso, tras escribir en ella: «Saludos anticipados».⁹

BRAQUE: Abril

Uhde deja en el estudio de Braque su tarjeta de visita en la que le dice que acaba de ofrecer 120 francos por *El olivo* (n.º 722) a la secretaria del Salón de los Independientes.

BRAQUE: 10 de abril

Por una carta de la Société des Artistes Indépendants se entera de que Uhde ha ofrecido 200 francos por *Barcas* (n.º 725) y *Los grandes árboles* (n.º 721).

BRAQUE: 24 de abril

La Société des Artistes Indépendants le comunica asimismo, a través de otra carta, que Uhde ha entregado 505 francos por los n.ºs 721, 725, 722, 723 y 726 del XXIII Salón. Veinte años después, Uhde confundirá el Salón de los Independientes con el Salón de Otoño, pero recordará: *Al primer golpe de vista, quedé prendado de las telas de este último [Braque]. Di los pocos cientos de francos que poseía en el aquel momento por los cuadros que él había expuesto por primera vez en el Salón de otoño, en París.*¹⁰

Aunque la tradición sostiene que conoció a Kahnweiler antes que a Picasso, el propio Braque dirá más tarde: «Primero conocí a Picasso, después a Kahnweiler».¹¹ En 1955, Kahnweiler recordó que «en abril de 1907», en la época del Salón de los Independientes, se disponía «a abrir la pequeña galería que acababa de alquilar en el n.º 28 de la Rue Vignon, no lejos de la Madeleine».¹² Años después (en 1961), Kahnweiler recordará haber adquirido primeramente pinturas de Derain y Vlaminck en los Independientes de 1907 e inmediatamente después obras de Van Dongen y Braque. «Por lo tanto, sigue diciendo, en aquellos momentos yo tenía estos cuatro pintores y colgué sus cuadros».¹³ No se sabe exactamente cuándo empezó a adquirir obras de Braque, pues dice asimismo: «Me puse a comprar cuadros de Braque en el verano de 1907. Después Braque marchó al Midi y, al volver, trajo esta serie de cuadros [...], la serie de L'Estaque que mostré en noviembre de 1908».¹⁴ Aquí, Kahnweiler confunde el tercer viaje de Braque a L'Estaque (verano de 1908) con su segunda estancia en La Ciotat y L'Estaque (verano-otoño de 1907).¹⁵

PICASSO: primavera

Ejecuta estudios con vistas a la pintura hoy conocida con el nombre de *Les Demoiselles d'Avignon*.

Con excepción de André Salmon, la mayoría de los amigos de Picasso han abandonado París: los Stein se han ido a Fiesole, Derain a Cassis y Matisse a Italia.

BRAQUE: primavera

Después del Salón de los Independientes, Braque marcha, con toda seguridad, a El Havre, para participar en la segunda exposición organizada por el Cercle de l'Art Moderne, que se va a inaugurar a principios de junio.¹⁶ Aquí presenta dos obras: *Desnudo* (n.º 3 del catálogo) y *Paisaje de L'Estaque* (n.º 4). Fernand Fleuret escribe el prefacio del catálogo de la exposición, en la que participan asimismo Friesz, Dufy, Matisse, Manguin, Marquet y Vlaminck (cada uno de ellos con dos pinturas), lo que indica unos lazos más estrechos con los «fauves».

Braque y Friesz marchan al Midi, con toda probabilidad desde El Havre. Es posible que se detengan en París para ver la exposición de setenta y nueve acuarelas de Cézanne, que se inaugura el 17 de junio en la galería Bernheim-Jeune, aunque tradicionalmente se sitúa en mayo su llegada a La Ciotat (donde van a permanecer hasta septiembre). Desde Cassis, Derain escribe a Vlaminck y le dice acerca de Braque y Friesz:

*Su idea es joven y a ellos les parece nueva. Ya les pasará; lo que hay que hacer es otra cosa.*¹⁷

PICASSO: junio

Empieza a trabajar en la gran tela *Les Demoiselles d'Avignon* (p. 67) y termina su primera versión, llamada versión «ibérica».

Visita el Museo de Etnografía en el Trocadero e introduce cambios en tres de las cinco figuras de *Les Demoiselles d'Avignon*. (La pintura, en su estado actual, queda terminada, casi con toda certeza, en julio.) Picasso pide a Uhde que vaya a ver el cuadro y éste habla de él a Kahnweiler. Más tarde, Kahnweiler recordará haber visto «este cuadro en su estado actual [...] a principios del verano de 1907».¹³

PICASSO: 8 de agosto

Fernande escribe a Gertrude Stein, en Fiesole:

*En este momento, Salmon está con nosotros, así como otro amigo.*¹⁴

Salmon, visitante habitual del estudio de Picasso, evocará *Les Demoiselles d'Avignon*, cinco años más tarde, en *La Jeune Peinture française*, donde la define como «le b. philosophique».

PICASSO: 24 de agosto

Fernande escribe a Gertrude Stein, en Fiesole, para comunicarle que Picasso y ella se van a separar el mes próximo:

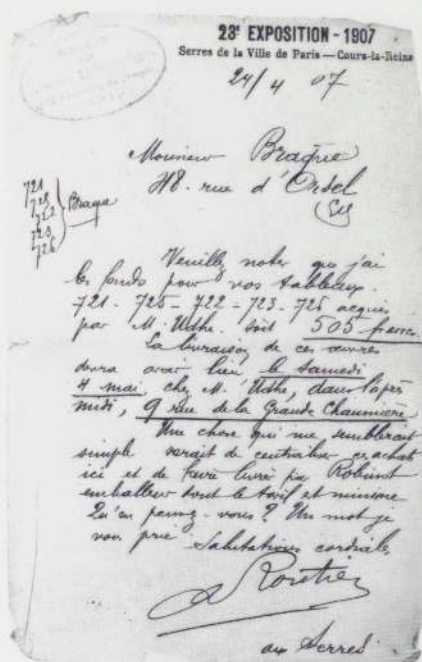
*Él espera dinero que Vollard le debe para darme el suficiente con el que poder vivir [...].*¹⁵

Y, efectivamente, Vollard le compró por segunda vez todo lo que tenía en su estudio¹⁶ por 2.500 francos, importe que va a permitir a Picasso y Fernande vivir separados.¹⁷

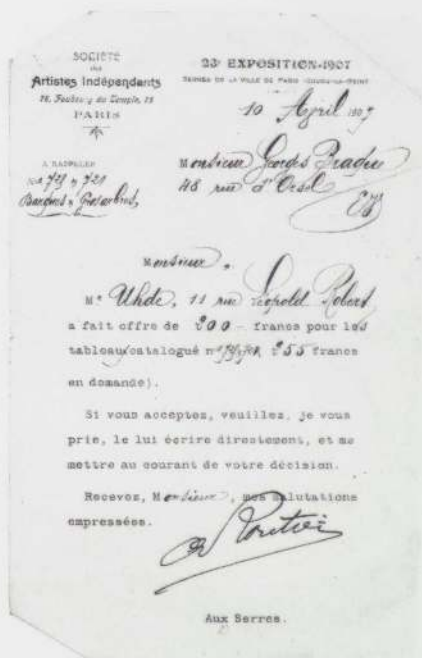
BRAQUE: verano

Matisse, que está en Collioure, al menos, desde el 13 de junio, parte el 14 de julio para Italia, pasando por Cassis para ver a Derain y Girieud, y por La Ciotat para ver a Friesz y Braque.¹⁸ Tras la visita de Matisse, Derain escribe a Vlaminck:

Primavera-verano de 1907



Dos cartas de la secretaria de la Société des Artistes Indépendants, dirigidas a Braque el 10 y el 24 de abril de 1907, a propósito de la venta de pinturas a Wilhelm Uhde.



*He visto a Matisse por segunda vez. Pasó por aquí con su mujer, camino de Italia. Me mostró las fotos de sus telas; son en verdad sorprendentes. Creo que [Matisse] ha franqueado la puerta del séptimo jardín, el de la felicidad. Braque y Friesz están en un lugar cerca de aquí. Ellos buscan otra manera de afirmar su personalidad, la perfección neutra.*¹⁹

BRAQUE: fin del verano

Desde La Ciotat envía una postal a Picasso (10 de agosto o 10 de septiembre; el matasellos de correos no es muy legible) en la que le dice: *Saludos a usted y a los amigos.*²⁰

PICASSO: septiembre

Alice Toklas llega a París (el 7 o el 8), cena por primera vez con Gertrude y Leo Stein (el 28).¹⁸ Poco después, Gertrude Stein explica a Alice Toklas por qué debe tomar clases de francés con Fernande:

*Porque, sencillamente porque Pablo y ella han decidido separarse definitivamente. [...] Mire, Pablo dice que si se quiere a una mujer se le da dinero. Esto significa que si uno quiere dejar a una mujer tiene que procurar tener bastante dinero para dárselo. Vollard acaba de comprarle todo lo que tiene en el estudio, y así ahora él puede separarse de ella y darle la mitad. Ella quiere instalarse por su cuenta y dar clases de francés, y aquí es donde usted debe intervenir.*¹⁹

PICASSO: 19 de septiembre

Fernande escribe a Gertrude Stein:

*Desde hace dos días duermo en mi habitación y estoy maravillada de no sentirme extraña.*²⁰

PICASSO: [otoño]

Tal vez en esta época es cuando Apollinaire acude a ver *Les Femmes d'Alger*, acompañado del crítico Félix Fénéon. A Apollinaire el cuadro le resulta incomprensible; Fénéon aconseja a Picasso que se dedique a la caricatura.²¹

BRAQUE: antes del 28 de septiembre

Va a L'Estaque, donde permanece hasta fines de octubre o principios de noviembre.

BRAQUE: 28 de septiembre

Desde L'Estaque, Friesz escribe una postal a Kahnweiler: ignora si ha sido aceptado su envío para el próximo Salón de Otoño (Braque, que está con él, parece encontrarse en la misma situación). Con toda seguridad, éste encarga a Kahnweiler que se cuide de enviar sus cuadros, pues así se evitará tener que ir a París.²¹

PICASSO: fines de septiembre

Ejecuta pequeños croquis curvilíneos para su pintura *Tres mujeres*. Probablemente empieza a trabajar en el primer estado —estado africano— del gran cuadro.

BRAQUE: 1-22 de octubre

Salón de Otoño. Braque expone probablemente en él una obra, *Las rocas rojas*.

PICASSO: 1-22 de octubre

Salón de Otoño. Como Fernande habla del Salón unos dos meses antes del *vernissage* (en una carta del 8 de agosto a Gertrude Stein),²² se puede pensar que este tema era abordado con cierta frecuencia en el estudio de Picasso. En el Salón se presentó una retrospectiva de Cézanne.

PICASSO: 8 octubre

Fernande escribe a Gertrude Stein:

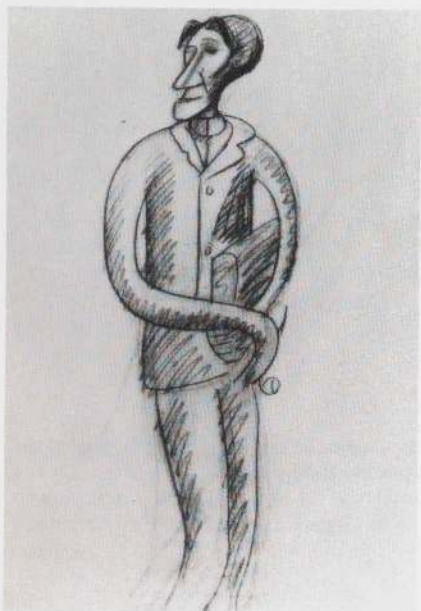
Le veo [a Pablo] muy poco y no tengo en absoluto ganas de verle, pues luego me pongo más triste.

PICASSO: [9 y 10 de octubre]

Alice Toklas acude por primera vez al Bateau-Lavoir. Gertrude Stein cuenta:

*Contra la pared había un enorme cuadro, un extraño cuadro de colores claros y oscuros, no puedo decir más, que representaba un grupo, un enorme grupo, y, justamente al lado, otro cuadro como marrón-rojo, que representaba tres mujeres rechonchas, en posturas afectadas, todo ello decididamente horroroso.*²³

La descripción corresponde a fotografías de la época que muestran *Les Femmes d'Alger*,



Picasso, *Retrato de André Salmon*, [París], 1907. Carboncillo, 60×40 cm. Colección particular, Francia.

más o menos tapadas con una tela, al lado del cuadro *Tres mujeres* en uno de sus primeros estados «primitivistas».

BRAQUE: 12 de octubre

Apollinaire publica en *Je dis tout* un artículo sobre el Salón de Otoño en el que ataca con dureza al presidente, Frantz Jourdain, que «de manera deliberada» ha dado a Cézanne una representación insuficiente y ha empleado un procedimiento desleal con Matisse.²²

BRAQUE: 16 de octubre

El padre de Braque escribe desde El Havre a su cuñado y le dice que no puede retrasar su viaje a París, pues el Salón de Otoño cierra sus puertas el 22 de octubre:

*Tengo que mantener la promesa que hice a Georges de ir a ver su exposición.*²³

BRAQUE: 19 de octubre

Apollinaire escribe en *Je dis tout* a propósito de Braque:

Ha sido rechazada la casi totalidad de su envío. Aquí sólo hay un cuadro suyo, Las rocas rojas.²⁴ Pero él se consuela de reveses exhibicionistas en el sur de Francia. El desván de la casa en la que se aloja contiene gran número de libros, y Georges Braque lee en este momento las buenas obras de los polígrafos del XVI.²⁵

Esto parece indicar que los dos se han visto y han estado hablando.²⁶ Si Braque no ha ido a París para llevar su envío al Salón, probablemente ha ido a recoger las obras rechazadas y ha visitado la exposición (que incluye una retrospectiva de Cézanne) antes de regresar a L'Estaque.

BRAQUE: octubre-noviembre

Sin duda alguna viaja a París para ver la exposición de Friesz en la galería Druet (4-16 de noviembre), para la que Fernand Fleuret ha escrito el prefacio del catálogo.

Entre principios de octubre, momento en el que marcha a L'Estaque después de haber visto la retrospectiva de Cézanne en el Salón de Otoño, y mediados de noviembre, fecha de su regreso a París, Braque pinta su primera versión del *Viaducto de L'Estaque* (p. 73), ejecutada en octubre, y *La terraza del Hotel Mistral* (p. 72), que fue empezada a fines de octubre y respecto de la cual se sabe que Braque la terminó en su estudio de París hacia el fin del otoño o el principio del invierno. Estos dos cuadros forman parte de un conjunto de al menos cuatro paisajes, empezados con algunas semanas de separación, que ilustran el paso de Braque desde el fauvismo hasta un estilo cezanniano o protocubista.²⁷ Con su motivo y sus procedimientos pictóricos, perfectamente reconocibles, *El viaducto de L'Estaque* pone de manifiesto el nuevo cezannismo de Braque.²⁸ *La terraza del Hotel Mistral* refleja claramente una evolución de la paleta hacia colores más apagados, lo opuesto al fauvismo, y contornos oscuros a la manera de Gauguin. La obra presenta un paisaje en la línea de Cézanne, caracterizado por un primer plano abrupto y un más alto grado de abstracción, debido con toda seguridad a la vuelta de Braque a París, donde «por primera vez no trabaja del natural».²⁹

PICASSO: noviembre

En las páginas del catálogo de la exposición de Friesz en la galería Druet realiza dibujos relacionados con el primer estado de *Tres mujeres*.²⁴

Mantiene estrechas relaciones con Braque y sus amigos de El Havre.

PICASSO: fines de noviembre

Fernande vuelve al Bateau-Lavoir y reanuda la vida con Picasso. Éste envía una postal a Gertrude Stein (matasellos de correos del 20 de noviembre):

Estamos muy contentos de ir a su casa el domingo y almorzar con usted. Saludos de nosotros dos a usted y a Leo.

PICASSO: noviembre-diciembre

Matisse y Derain ven sin duda *Les Demoiselles d'Avignon* en el Bateau-Lavoir. Seguramente, los Stein han dicho a Matisse que debe ir al estudio, tras la agitación del Salón de Otoño. (Leo ya ha calificado *Les Demoiselles* de «amasijo espantoso».)

En 1912 André Salmon escribirá:

*Pintores amigos [de Picasso] se apartaban de él [...]. Un tanto desamparado, Picasso se encontró de nuevo a sí mismo en la sociedad de los augures africanos [...] y realizó varios desnudos temibles, gesticulantes y absolutamente dignos de ser execrados.*²⁵



Fernande Olivier y Picasso en Montmartre, hacia 1908.

A fines de año, Picasso tiene en su estudio *Les Demoiselles d'Avignon* (p. 67), así como versiones «primitivistas» del *Desnudo con toalla* (Daix 99), de *Tres mujeres* (p. 105) y posiblemente de *La amistad* (p. 79).²⁶ La reacción negativa de los amigos de Picasso (salvo Salmon y Soffici) ante *Les Demoiselles* es confirmada en 1961 por Kahnweiler:

*El cuadro que había pintado les parecía a todos algo disparatado o monstruoso. [...] Derain me ha dicho, a mí mismo, que un día encontrarían a Picasso colgado detrás de su gran cuadro.*²⁷

Matisse y Picasso intercambian pinturas: Picasso entrega su bodegón del verano de 1907 *Cántaro, tazón y limón* (p. 68),²⁸ y Matisse su *Retrato de Marguerite* (Flam 220). En el estudio de Picasso, las discusiones no giran exclusivamente en torno sus obras, pues también Braque aporta las suyas.²⁹

BRAQUE: fines de noviembre-principios de diciembre

Apollinaire acompaña a Braque en su visita al estudio de Picasso. Ésta es probablemente la primera vez que Braque va a verle, aunque es posible que en primavera, en la época del Salón de los Independientes, cada uno de ellos haya estado en el estudio del otro. Braque ha pasado poco tiempo en París desde principios de mayo.

Durante su ausencia, Picasso ha pintado *Les Demoiselles d'Avignon* y ha empezado *Tres mujeres*, que ahora Braque puede ver. Según Fernande, Braque reaccionó así ante *Les Demoiselles*: «Tu pintura es como si quisieras hacernos beber petróleo». (Asimismo, Kahnweiler recuerda haber oído decir a Braque: «Es como si alguien bebiera petróleo para vomitar fuego».³⁰) Parece más que probable que esta visita tuvo lugar después del regreso de Fernande al Bateau-Lavoir, a fines de noviembre, puesto que ella ha dejado un testimonio escrito del hecho.

BRAQUE: diciembre

Trabaja en composiciones con personajes, que podemos relacionar con su reciente visita al estudio de Picasso, donde ha debido de ver *Les Demoiselles*, así como el estado «primitivista» de *Tres mujeres*.

Picasso acude con seguridad al estudio de Braque en la Rue d'Orsel (a pocos minutos del Bateau-Lavoir) y ve sus obras que señalan la transición del fauvismo a un primer cubismo influido fuertemente por Cézanne.³¹

En esta fecha,³² Braque ejecuta un dibujo (hoy desaparecido) para la pintura (también desaparecida) a la que llama *La mujer*, respuesta cezanniana a la versión primitivista de *Tres mujeres*.³³ Empieza *La mujer* (el mismo personaje en tres posiciones diferentes),³⁴ así como una interpretación cezanniana del viaducto de L'Estaque (p. 75). Ejecuta un aguafuerte de un *Desnudo de pie* (p. 74), aunque la verdad es que hasta ahora ha realizado pocas figuras.³⁵

PICASSO: 15 de diciembre

En un artículo sobre Matisse, publicado en *La Phalange*, Apollinaire hace un comentario que con toda seguridad alude a Picasso:

*No estamos en presencia de una tentativa desmesurada; lo propio del arte de Matisse es ser razonable.*³⁰

PICASSO: 21 de diciembre*

Envía una postal a Gertrude Stein con «Saludos de Fernande».

1908

BRAQUE: principios del año

Continúa su trabajo en *La mujer*, que termina a mediados de marzo, justamente antes del «vernissage» del Salón de las Independientes.

PICASSO: principios de enero

Abre sus puertas la «Academia Matisse» en un antiguo convento (Couvent des Oiseaux) situado en el n.º 56 de la Rue de Sèvres.³¹ De acuerdo con el testimonio posterior de Gertrude Stein, ahora se inicia un periodo de tensión creciente entre Picasso y Matisse:

Derain y Braque se unieron a Picasso [...]. Los sentimientos entre los picassianos y los matissianos se han agriado. [...] A Matisse le irritaba la creciente amistad entre Picasso y

Gertrude Stein. *A Mademoiselle Gertrude, decía él, le gustan el color local y las tonalidades teatrales.*³²

PICASSO: enero

Elabora los bocetos preparatorios para el *Desnudo de pie* (Daix 116).³³

Una carta escrita por André Level el 24 de enero permite situar en esta época la compra de *La familia de saltimbanquis* (D./B. XII, 35) por la asociación La Peur de l'ours.

BRAQUE: 16 de febrero*

Una postal dirigida a Braque, firmada por LM,³⁶ confirma una cita con una modelo (sorda) el martes, a las 13.30 horas. El recurso a una modelo, que hace pensar en una recuperación del interés por la figura humana, se debe posiblemente a composiciones con personajes como *La mujer*³⁷ y el *Gran desnudo* (p. 81), ambas, a buen seguro, en fase de ejecución ahora.³⁸

Hacia la misma época termina la segunda versión, protocubista, del viaducto de l'Estaque (p. 75), pintada de memoria.³⁹

PICASSO: marzo

Gertrude Stein asiste al *vernissage* del Salón de los Independientes. Años después, cuando hable de este acontecimiento, subrayará la influencia de Picasso (que no expuso en el Salón). Entonces, a través de una conversación entre Alice Toklas (que le sirve para expresar sus ideas), ella misma y una amiga en la exposición, dirá:

*Usted ha elegido un asiento admirable, dice ella [Gertrude Stein]. Pero, por qué, preguntamos. Porque todo tiene lugar ahí, delante de nosotras. Hemos mirado, pero no hemos visto otra cosa que dos grandes cuadros de aspecto parecido pero no idénticos. Uno es un Braque y el otro un Derain, ha explicado Gertrude Stein. Eran cuadros extraños con personajes de curiosa factura y un tanto xilográficos; uno de ellos, lo recuerdo perfectamente, era una especie de hombre y varias mujeres, el otro tres mujeres. [...] Mi amiga y yo estábamos sentadas sin imaginarle detrás de los dos cuadros, que revelaban públicamente que Derain y Braque se habían hecho picassianos y decididamente no eran matissianos.*³⁴

La descripción del primer cuadro dada por Gertrude Stein no puede aplicarse al *Gran desnudo* de Braque (p. 81), pero la del segundo corresponde claramente a *El aseo* de Derain (hoy desaparecido), que representaba tres mujeres, como lo demuestran una litografía y la lista de obras del catálogo del Salón.

Más tarde Fernande comentará que Picasso «se sintió un tanto indignado» ante el cambio de orientación de Braque en esta época y la apropiación de su arte por parte de éste en «una gran tela de factura cubista» expuesta en los Independientes y «realizada, al parecer, en secreto», sin decírselo a nadie, ni siquiera a «su inspirador, Picasso».³⁵ Gertrude Stein, en un escrito de la misma época que el de Fernande, expresará una opinión similar:

*La primera vez, puede decirse, que [Picasso] participó en una exposición pública fue cuando Derain y Braque, totalmente influidos por su obra reciente, expusieron las suyas.*³⁶

BRAQUE: mediados de marzo

Termina *La mujer*.

PICASSO: primavera

En uno de sus cuadernos estudia la geometrización de un brazo para el personaje central de *Tres mujeres* (p. 105), lo que hace pensar que vuelve a trabajar en esta pintura. El mismo cuaderno contiene estudios para *La Driada* (p. 97) y *Mujer sosteniendo un abanico* (p. 85).³⁷

BRAQUE: 20 de marzo-2 de mayo

XXIV Salón de los Independientes. En el catálogo figuran cuatro obras de Braque: *Ensenada* (n.º 917), *Pequeño valle* (n.º 918, «que pertenecen a M. Rahnweiler [sic], Rue Vignon, 28», un dibujo (n.º 919) y un *Paisaje* (n.º 920). Se sabe que Braque expone al menos un desnudo no recogido en el catálogo, seguramente *La mujer* terminada poco antes del *vernissage*. Esta triple representación de una mujer desnuda concordaría con el plural («desnudos») utilizado en la reseña de *L'Intransigent*. En un principio, algunos autores supusieron que se trataba del *Gran desnudo*, cosa de todo punto imposible, pues hoy se sabe que esta última obra permaneció en el estudio de Braque durante el Salón.



Braque, *La Femme* («La mujer»), [París, principios de 1908]. Tinta. Colección actual desconocida; anteriormente en la colección de Gelett Burgess.



Catálogo del XXIV Salón de los Independientes, 20 de marzo-2 de mayo de 1908.

Apollinaire escribe en *La Revue des lettres et des arts* del 1 de mayo:

*La gran composición de Georges Braque me parece que es el esfuerzo más novedoso de este Salón. Ciertamente, el camino recorrido por el artista desde Pequeño valle, lleno de ternura, hasta su nueva composición [La mujer] es considerable. Y, no obstante, estos cuadros han sido pintados con seis meses de separación. No es necesario detenerse en la expresión sucinta de esta composición, pero hay que reconocer que Braque ha plasmado, sin un desfallecimiento, su voluntad de construir.*⁴⁰

La exactitud de la alusión a un intervalo de seis meses, que corresponde precisamente a la estancia de Braque en L'Estaque, hace pensar que Apollinaire sigue de cerca el trabajo de Braque. A juzgar por sus escritos posteriores, «los primeros cuadros cubistas que se han visto en una exposición eran obra de Georges Braque» y «Georges Braque [es] quien expuso, en 1908, un cuadro cubista en el Salón de los Independientes». Sin embargo, no da los títulos de estos «cuadros cubistas».⁴¹

El 27 de abril (cinco días antes de la clausura del Salón), el escritor norteamericano Gelett Burgess e Inez Haynes Irwin acuden al estudio de Braque. Aquí ven el *Gran desnudo*, como lo revela claramente la descripción que Inez Irwin hace de él en su diario:

*Una habitación vacía. Un cuadro horrible de una mujer que exhibe los músculos de su pierna, un vientre como un globo hinchable que hubiera empezado a reblandecerse, un pecho en forma de botijo, un pezón abajo, en un ángulo, el otro arriba, cerca del hombro, los hombros cuadrados [...] Él habla mucho de dar volumen y relieve a las cosas.*⁴²

Burgess hace una descripción análoga (publicada en 1910):

*[...] el monstruo [está] puesto en su caballete, una mujer con el vientre como un globo.*⁴³

L'Intransigeant (20 de marzo) dice acerca del Salón:

*De las nuevas tendencias, las más características están representadas por Othon Friez [sic], Braque, Derain, Van Dongen y Vlaminck. Aunque tal vez discutibles, atraen la atención. [...] A Braque le impresiona sobre todo la amplitud del paisaje. Es el pintor del espacio; mientras que sus desnudos le muestran preocupado por volúmenes y masas. [...] Max Jacob, en sus paisajes, es de una ingenuidad cautivadora. [...] En resumen, el Salón de los artistas independientes parece algo menos invadido por los farsantes.*⁴⁴

Louis Vauxcelles escribe en *Gil Blas* (20 de marzo):

*Con Braque [...] pierdo definitivamente el control. Es un arte resueltamente canaco, agresivamente ininteligible.*⁴⁵

Evidentemente, con ello alude a *La mujer*.

Reseña del 21 de marzo en *L'Action*:

*Abundan los desnudos, y hay algunos deliciosos [...] y también las Luchadoras (Chaumeil 64), donde Van Dongen (cuya exposición individual en el n.º 28 de la Rue Vignon yo señalaría) despliega sus excelentes dotes de colorista. Derain se pierde, y el carácter egipcio que da a ciertas figuras suyas no basta para salvarle del ridículo. [...] El pintor Braque, ¿no se burla un poco de nosotros?*⁴⁶

Étienne Charles escribe un artículo en dos partes, que es publicado en *La Liberté*. En la primera de ellas, aparecida el 20 de marzo, elogia tibiamente las obras de Braque y sus viejos amigos de El Havre:

*En esta primera galería se encontrarán [...] fragmentos más acabados, como los esbozos de Othon Friesz, Georges Braque y Dufy, donde se puede ver un sentimiento real de la decoración.*⁴⁷

Pero en la segunda parte, publicada el 24 de marzo, Étienne Charles dice, sin mencionar a Braque o a Derain:

*Aquí se observa una clara posición en favor de la deformación, la desnaturalización y el afeamiento de la mujer. La galantería no está de moda entre los representantes de las más nuevas escuelas [...].*⁴⁸

Comentario sobre el Salón de los Independientes en *Le Rire* (11 de abril):

*Es Ubu rey en pintura. Les recomiendo el cuadro El hambre, la sed, la voluptuosidad, donde una mujer —si se la pueda llamar así— se come su pierna derecha, se bebe su sangre y con su mano izquierda... No, nunca podría decirnos dónde a ido a parar su mano izquierda, en recuerdo de Tiziano, sin duda.*⁴⁹

En su crónica del 16 de abril en el *Mercure de France*, Charles Morice lanza un aviso a los jóvenes pintores:

[...] que escuchen más dócilmente a la naturaleza, y rápidamente se recuperarán y se renovararán. Espero que no sea demasiado tarde para dar el mismo consejo a Derain, Metzinger y Braque, cuyas simplificaciones desconciertan.⁵⁰

PICASSO: abril

Gelett Burgess acaba de ver a Picasso. Prepara un artículo sobre el arte de París y visita varios estudios, entre ellos los de Matisse, Braque y Derain. Terminado en 1908, el artículo será finalmente publicado el año 1910, bajo el título de «The Wild Men of Paris», en *The Architectural Record*.

BRAQUE: 18 de abril

Expone cinco de sus obras anteriores en el primer Salón del Toisón de Oro en Moscú: *Ensenada* (n.º 6 del catálogo), *Ensenada tiempo gris* (n.º 7), *El puerto* (n.º 8), *Mástil en el puerto de Amberes* (n.º 9) y *La ventana* (n.º 10).

PICASSO: 29 de abril

Inez Haynes Irwin, amiga de Gelett Burgess, hace su primera visita a Picasso. En su diario íntimo, comenta la presencia de «dos inmensos cuadros» (*Les Demoiselles d'Avignon* y *Tres mujeres*) y añade:

[Picasso] nos muestra una máscara del Congo y unas cosas horribles con aspecto de tótems hechas por él.³⁸

BRAQUE: después del 2 mayo

Recupera sus pinturas tras la clausura del Salón de los Independientes. Después se traslada a El Havre para ayudar a montar la próxima exposición del Cercle de l'Art Moderne, que se inaugura en junio. Según Maximilien Gauthier, ésta es la más importante de todas sus exposiciones hasta la fecha.⁵¹ Sin embargo, Braque sólo presenta en ella dos obras tempranas, *Barcas* y *Pinos*. Guillaume Apollinaire escribe el prefacio del catálogo, «Las tres virtudes plásticas», que será utilizado de nuevo, cuatro años más tarde, en su libro *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*. Entre los artistas que exponen están Derain, Dufy, Friesz, Marquet, Matisse, Van Dongen y Vlaminck.

BRAQUE: 12 de mayo*

Desde El Havre escribe una postal a Picasso:

[...] para la exposición [...] lleve usted sus telas a Friesz el 15, el 16 ó el 17.⁵²

Se trata sin duda de la exposición organizada por el Cercle de l'Art Moderne (Picasso, que no figura en el catálogo, probablemente no participa en ella).⁵³

PICASSO: 26 de mayo*

Escribe a los Stein, en Fiesole, y les dice que el «gran cuadro [*Tres mujeres*] avanza». ³⁹

En su obra, los elementos «africanos» pierden importancia en beneficio de efectos de relieve influidos por Cézanne, sin duda relacionados con las simplificaciones cezannianas implantadas por el cubismo de *La mujer*.

PICASSO: antes del 29 de mayo

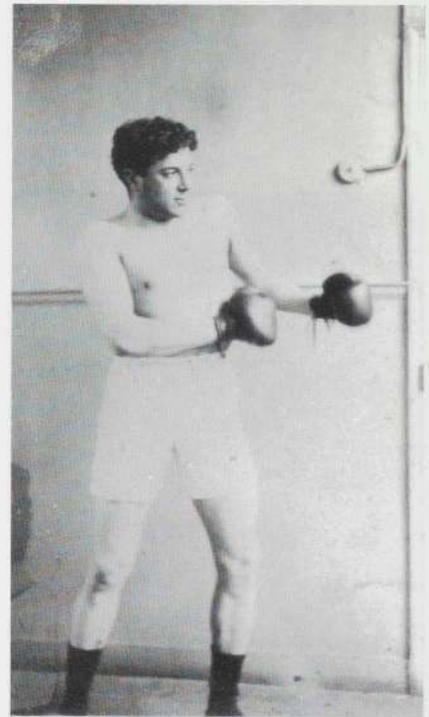
Gelett Burgess le hace otra visita:

[...] Le fotografié de nuevo, a pesar de que había perdido la alegría. Fue una suerte que yo escribiera el artículo sobre mis primeras impresiones, pues no descubrí el mínimo sentido del humor y me costó mucho poder hablar con él. [...] El alemán Wieghels estaba allí.⁴⁰

PICASSO: después del 29 de mayo

El pintor alemán Wieghels se suicida en el Bateau-Lavoir.⁴¹ Fernande evoca así las circunstancias de su muerte:

*Volvimos a consumir opio de vez en cuando, hasta el drama que se desarrolló ante nuestros ojos, el suicidio de nuestro vecino, el pintor alemán Wieghels. Después de una velada movida en la que había tomado sucesivamente éter, hachís y opio, no se recuperó, no recobró el sentido y, en su locura, se colgó unos días después, a pesar de los cuidados que le dedicamos. Esto nos sirvió de lección y, enfermos de los nervios, decidimos no volver a tocar la droga jamás.*⁴²



Braque, hacia 1904-1905.



Alice Toklas y Gertrude Stein en Venecia, verano de 1908.

La Composición con calavera (p. 84), pintada a fines de la primavera, podría evocar la muerte de Wiegels.⁴³

BRAQUE: antes del 1 de junio

Viaja a L'Estaque, donde permanece hasta principios de septiembre. Desde allí escribe a Kahnweiler (matasellos de llegada a París, 1 de junio):

*He llegado a buen puerto tras una travesía bastante buena y he podido empezar a trabajar en seguida.*⁵⁴

Posiblemente, Braque no espera al «vernissage» de la exposición organizada por el Cercle de l'Art Moderne en El Havre, sino que abandona antes la ciudad para reanudar su trabajo.

PICASSO: 14 de junio*

Escribe a los Stein, en Fiesole:

Todos los días les quiero escribir y no me lo tengan en cuenta si no lo hago. Trabajo mucho desde hace algún tiempo. El gran cuadro [Tres mujeres] avanza, pero con qué esfuerzos, y junto a él hago otras cosas. [...] El pequeño Wiegels, el pequeño alemán que vivía en mi casa, se ha matado, y he estado muy fastidiado a causa de ello, a causa de Fernande, que ha quedado muy impresionada por esta muerte. Todos esos pintores independientes han marchado al Midi y nosotros estamos solos, Fernande y yo. Sólo vemos pintores del Campo de Marte [es decir, pintores académicos, en oposición a los «independientes», como él llama a Braque y Derain].

BRAQUE: junio

El *Gran desnudo* (p. 81) lleva en el dorso la fecha de junio de 1908, como se indica en el catálogo de la tercera venta Kahnweiler, el 4 de julio de 1922 (n.º 39, *Bañista*). Esta precisión, muy rara en Braque, unida al hecho de que tuvo que ser escrita antes del embargo de los bienes de Kahnweiler en 1914, hace pensar que el artista pudo llevarse la pintura a L'Estaque para retocarla.

BRAQUE: verano

Dufy se une a él en L'Estaque. Tal vez va a ver a Derain, que pasa el verano en Martigues,⁵⁵ a veinte kilómetros de L'Estaque. Derain dirige dos postales al n.º 48 de la Rue d'Orsel, desde donde son remitidas al Hôtel Maurin, en el que se aloja Braque.⁵⁶

Más tarde el artista dirá acerca de la influencia de Cézanne en este período:

*Fue más que una influencia, fue una iniciación. Cézanne fue el primero que rompió con la perspectiva sabia, mecanizada [...]»*⁵⁷

En L'Estaque ejecuta un conjunto de paisajes plenamente cubistas, entre ellos *Casa de L'Estaque* (p. 95).

PICASSO: 28 de julio

Desde Londres, Burgess escribe a Inez Haynes Irwin y le dice que ha hecho otra visita al Bateau-Lavoir:

*Picasso fue encantador, aún más que de costumbre [...] Picasso trabajaba en un cuadro más horrible que ningún otro [tal vez uno de los estados intermedios de Tres mujeres], y te mostraré una foto de él.*⁴⁴

PICASSO: agosto

Parte para La Rue-des-Bois, donde permanece hasta principios de septiembre. Fernande recordará más tarde:

*Picasso, fatigado, decidió aquel año pasar sus vacaciones en Francia. Alquiló una casita en la granja de un caserío situado a siete kilómetros de Creil. La «Rue-des-Bois», en el borde del bosque de Hallatte, es una pequeña aldea muy pintoresca y muy apartada. Allí Picasso trató de curarse una especie de neurastenia contraída tras el suicidio de Wiegels. [...] Derain fue allí, después Max Jacob y Apollinaire [...].*⁴⁵

Se desconocen las fechas exactas de la estancia. La carta de Burgess, escrita el 28 de julio, indica que Picasso estaba aún en París a fines de julio.

PICASSO: 14 de agosto

Escribe a Leo Stein, en Fiesole, y le da como dirección La Rue-des-Bois, par Creil-Verneuil, Oise: *Estoy en el campo, he estado enfermo, muy nervioso, y el médico me ha dicho que me venga*

a pasar una temporada aquí. Había trabajado mucho este invierno, en París, y el verano en el estudio, con este calor, y todo mi trabajo ha terminado por ponerme enfermo. Llevo aquí unos días y estoy mucho mejor.

BRAQUE: principios de septiembre

Regresa con toda seguridad a París, pues los envíos al Salón de Otoño deben efectuarse entre el 7 y el 9 de septiembre, y Braque se propone presentar un máximo de obras, haciendo que todo gire en torno a los nuevos cuadros pintados en L'Estaque. Muestra su trabajo a Picasso, en especial las pinturas que quiere someter al jurado, y le mantiene al corriente de los acontecimientos. Matisse recuerda haber visto por entonces una de estas pinturas (sin duda *Casa de L'Estaque*, p. 95) en el estudio de Picasso, donde éste «hablaba de ella con unos amigos».⁵⁸

Braque envía seis o siete telas al Salón. El jurado, del que forman parte Matisse, Marquet y Rouault, las rechaza por mayoría de votos, entre ellos el de Matisse.⁵⁹ Louis Vauxcelles referirá luego que Matisse le dijo en 1908:

«Braque acaba de enviar aquí un cuadro hecho de pequeños cubos.» Y a fin de hacerse comprender mejor (pues yo estaba desconcertado, después hemos visto a otros...), [Matisse] coge un trozo de papel y dibuja en tres segundos dos líneas ascendentes y convergentes entre las cuales se encontraban los pequeños cubos mencionados, que representaban un Estaque de Georges Braque, el cual, por lo demás, lo retiró del Grand Palais la víspera del «vernissage».⁶⁰

La tesis según la cual Matisse fue el primero en hablar de «cubos» o de «cubismo», al ver las pinturas enviadas por Braque al Salón de Otoño de 1908, tiene su origen en la pluma de Apollinaire, que la expone de acuerdo con diferentes versiones. Luego, a partir de 1912,⁶¹ esta tesis se convierte en la explicación clásica de la procedencia de la palabra «cubismo».⁶²

PICASSO: principios de septiembre

Regresa a París.

PICASSO: septiembre

Matisse lleva al coleccionista ruso Serguei Schuskin al estudio de Picasso en el Bateau-Lavoir. De acuerdo con Gertrude Stein, el visitante exclamó al ver *Les Femmes d'Alger*: «¡Qué pérdida para el arte francés!»⁴⁶ No obstante, adquiere dos telas de 1908, *Mujer con abanico* (p. 85) y *Mujer desnuda, sentada* (Daix 169).⁴⁷ Esta iniciativa de Matisse hace suponer que, a pesar de su hostilidad hacia el estilo llamado pronto cubista, los dos artistas, que se veían regularmente en casa de los Stein, siguen manteniendo en todo momento unas relaciones amistosas. Más tarde, en una carta a Kahnweiler de junio de 1912,⁴⁸ Picasso dará cuenta de otra visita de Matisse realizada también en esta época:

Me dice usted que le gusta mucho el cuadro tipo Schuskin.⁴⁹ Recuerdo que un día, cuando lo estaba haciendo, vinieron Matisse y Stein y se pusieron a bromear abiertamente delante de mí. Stein me dijo (yo le comentaba algo para tratar de explicárselo) que aquello era la cuarta dimensión, y en el mismo momento se echó a reír.

BRAQUE: otoño

Evocando este período, Matisse escribe años después:

Por lo que recuerdo, Braque es quien hizo el primer cuadro cubista. Trajo del Midi un paisaje mediterráneo que representaba una aldea junto al mar, vista desde lo alto. Para dar más importancia a los tejados, que eran poco numerosos (como es normal en una aldea), para hacer que se destacaran del conjunto del paisaje y al mismo tiempo para desarrollar la idea de humanidad, a la que sustituían, había continuado el dibujo de los signos que representaban los tejados hasta el mismo cielo y los había pintado de un extremo a otro del cielo. Este cuadro constituye realmente el origen del cubismo; nosotros lo considerábamos como algo absolutamente nuevo y hubo muchas discusiones acerca de él. Por la misma época, en el estudio de Braque en la Rue d'Orsel vi una tela de grandes dimensiones que había sido empezada de acuerdo con el mismo espíritu y que representaba a una muchacha sentada.⁶³

El año 1951, en el curso de una conversación con Tériade sobre el mismo tema, Matisse precisó:

Braque había vuelto del Midi con un paisaje que representaba una aldea junto al mar, vista



Picasso delante de unas esculturas de Nueva Caledonia en su estudio del Bateau-Lavoir, hacia 1908. Fotografía publicada para ilustrar el artículo de Gelett Burgess, «The Wild Men of Paris», *The Architectural Record*, mayo de 1910.

desde arriba. Tenía, pues, un vasto fondo de mar y cielo en el que había continuado los tejados de la aldea, dándoles los colores del cielo y del agua. Vi el cuadro en el estudio de Picasso, que discutía con sus amigos. De regreso a París, Braque hizo un retrato de una mujer en un diván, en el que el dibujo y los colores estaban descompuestos.⁶⁴

BRAQUE: antes del 19 de octubre

Kahnweiler y Braque deciden organizar una exposición de obras recientes del artista.⁶⁵

BRAQUE: 19 de octubre

Apollinaire escribe a Braque:

*Monsieur Kahnweiler me ha vuelto a hablar del prefacio para el catálogo de la exposición de usted. Yo siempre estoy dispuesto a escribir si usted se encuentra en esta disposición de espíritu.*⁶⁶

PICASSO: 25 de octubre

El pintor americano Max Weber escribe para confirmar que próximamente visitará a Picasso y recogerá un pequeño bodegón que el artista le reserva desde hace tres semanas. Promete tener el dinero antes de que termine la semana y, al final de la carta, añade:

*Ayer vi sus paisajes y su bodegón en casa de Leo Stein. Son realmente soberbios.*⁵⁰

Los paisajes de los que habla Weber son sin duda los números 186, 191 (p. 102) y 192 de Daix, o dos de estas pinturas. En cuanto al bodegón, es uno de los cuatro que los Stein poseían entonces: Daix 67, 203 (p. 98), 206 y 207.

BRAQUE: 3 de noviembre

El biplano de los hermanos Wright es expuesto en el Salón de la Aeronáutica instalado en el Grand Palais. Este acontecimiento, unido al artículo «La conquista del aire —En Le Mans, Wilbur Wright gana el premio de altura» que se publica exactamente debajo de la crónica de Louis Vauxcelles sobre la exposición de Braque en *Gil Blas* del 14 de noviembre (ver p. 27), posiblemente llevará a Picasso a llamar «Wilbourg» a su amigo, por más que el uso de este sobrenombre no está documentado hasta 1912.

BRAQUE: 9-28 de noviembre

Exposición en la galería Kahnweiler; comprende veintisiete obras, entre ellas muchos paisajes de L'Estaque, y los primeros bodegones cubistas de Braque, que representan instrumentos de música. En su prefacio del catálogo, Apollinaire no habla únicamente de Braque sino de todos los innovadores:

*Ahora hay sitio para un arte más noble, más medido, mejor ordenado, más cultivado. El futuro dirá qué influencia han tenido en esta evolución ejemplos magníficos como el de un Cézanne, la labor solitaria y encarnizada de un Picasso, la presencia inesperada de un Matisse y un Derain, precedida por la de un Derain y un Vlaminck. El éxito ya ha recompensado a los Picasso, los Matisse, los Derain, los Vlaminck, los Friesz, los Marquet, los Van Dongen. Será necesario que honre igualmente los trabajos de una Marie Laurencin y de un Georges Braque [...].*⁶⁷

BRAQUE: 14 de noviembre

Louis Vauxcelles dedica un comentario a Braque en *Gil Blas*, donde dice:

*Construye figuras humanas metálicas y deformes [...] desdeña la forma, lo reduce todo, lugares y figuras y casas, a esquemas geométricos, a cubos.*⁶⁸

BRAQUE: antes del 22 de noviembre

Se traslada a El Havre, desde donde escribe a Kahnweiler el 22 de noviembre. A esta carta le siguen otras tres, sin fecha, en las que habla de la compra de *Senderos del bosque* (n.º 12 de la exposición en la galería Kahnweiler) por un coleccionista de El Havre.

BRAQUE: 28 de noviembre

Roger Dutilleul adquiere el n.º 13 de la exposición, *Casa de L'Estaque* (p. 93).⁶⁹

BRAQUE: fines de noviembre-principios de diciembre

Regresa a París y asiste al banquete en honor del Douanier Rousseau, en el Bateau-Lavoir.



Braque, hacia 1908. Fotografía publicada para ilustrar el artículo de Gelett Burgess, «The Wild Men of Paris», *The Architectural Record*, mayo de 1910.

Orville Wright contempla a su hermano Wilbur, que comprueba la dirección del viento. Pau, 1909.



PICASSO: fin de noviembre-principios de diciembre

Tras comprar por 5 francos el gran *Retrato de mujer* (L./R. 12) del Douanier Rousseau al «père» Soulier, chamarilero de Montmartre, organiza un banquete en honor del pintor, en el Bateau-Lavoir, para celebrar el acontecimiento.⁵¹ Al banquete, cuya fecha exacta se desconoce,⁵² asisten Braque, Apollinaire, Marie Laurencin, Salmon, Ramón Pitxot, Germaine Pitxot, Jacques Vaillant, Maurice Raynal, los Agero y los Stein.

PICASSO: otoño-invierno

Termina *Tres mujeres* (p. 105). Zervos, sin duda asesorado por Picasso, sitúa el cuadro en el otoño de 1908. En los archivos fotográficos de Kahnweiler viene fechado en el invierno de 1908.

BRAQUE: 14 de diciembre

«Vernissage» de una exposición de 107 obras de Georges Seurat en la galería Bernheim-Jeune. En ella se pueden ver entre otras obras *Baño en Asnières*, *Domingo de verano en la Grande-Jatte*, *Las presumidas*, *La presentación del circo* y *Circo* (D./R. 98, 139, 178, 181, 211). Más tarde Salmon evoca la «revelación de Seurat» y la «filiación innegable» que une la obra de este artista con la de los primeros cubistas:

[...] los primeros talleres cubistas estaban adornados con fotografías de obras de Ingres y de Seurat, especialmente ese Chahut [D./R. 199], uno de los grandes iconos de la nueva devoción [...] Incluso me inclino a pensar que los más sensatos, los más clarividentes, los más devotos de esta justicia, única adecuada a las almas de los artistas, fueron aquellos que, como Georges Braque, no quisieron romper la desnudez de la pared blanca del estudio con nada que no fuera ese Chahut, que era toda una lección pendiente. La lección no «de seguir» servilmente, sino la lección de atrevimiento razonable, de audacia fundada, de temeridad sometida de antemano a la prueba.⁷⁰

BRAQUE: 16 de diciembre

Charles Morice publica en el *Mercure de France* una reseña de la exposición de Braque en la galería de Kahnweiler. Su tono es más suave que el artículo sobre el Salón de los Independientes que publicó el mismo año:

Y las audacias de Dongen parecerían excesivamente «razonables» si las comparásemos con las de Georges Braque. Pero aquí hay algo más, mejor o peor, que un grado de audacia: hay otra cosa. Van Dongen conserva el gusto, o la superstición, por la plausibilidad general de las formas; de esta última «traba» se ha liberado Braque. Visiblemente, [Braque] parte de un a priori geométrico al que somete todo el campo de su visión y pretende traducir la naturaleza entera mediante combinaciones de un pequeño número de formas absolutas. Se han lanzado gritos de horror delante de sus figuras de mujeres: «¡horrible, monstruoso!» Eso es precipitarse. Donde creemos poder descubrir una figura femenina, porque hemos leído en el catálogo Mujer desnuda, el artista ha visto exclusivamente las armonías geométricas que le explican toda la naturaleza; esta figura femenina no era para él sino un pretexto para encerrarlas entre ciertas líneas, para relacionarlas de acuerdo con ciertas tonalidades. [...] a nadie le interesa menos la psicología que a él y, pienso yo, una piedra le conmueve tanto como un rostro. [Braque] ha creado un alfabeto personal cada uno de cuyos caracteres tiene una acepción universal. Antes de declarar que su lenguaje es horrible, dígame usted si ha sido capaz de describirlo, si ha comprendido usted sus intenciones decorativas.⁷¹

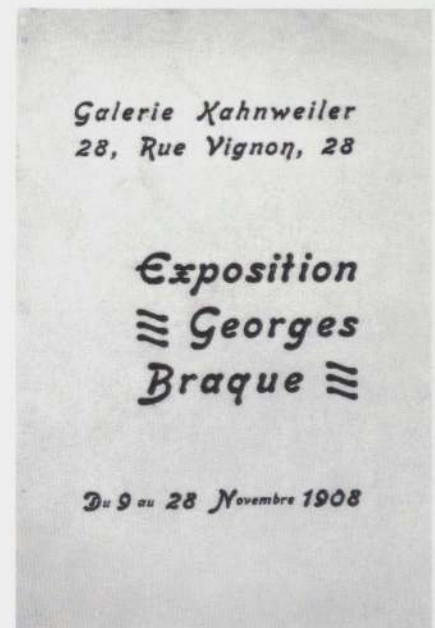
PICASSO: invierno

Principios del intenso diálogo con Braque. El creciente interés por Cézanne y la privilegiada relación con Braque están simbolizados en *El sombrero* (p. 108), que representa el «cronstadt» que Braque ha adquirido en homenaje a Cézanne.⁵³ Más tarde Braque recordará:

Pronto, con Picasso, tuvimos intercambios diarios, discutíamos, ensayábamos, uno y otro, las ideas que se nos ocurrían, comparábamos nuestras obras respectivas.⁵⁴

Por su parte, Picasso dirá:

En aquel momento, casi cada tarde iba a ver a Braque en su estudio, o bien él venía al mío. Era absolutamente necesario que habláramos del trabajo realizado durante la jornada.⁵⁵



Catálogo de la exposición de Braque en la galería Kahnweiler, 9-28 de noviembre de 1908. Biblioteca del Museum of Modern Art, Nueva York, donación de Joy S. Weber.

Los estudios sobre el tema del «Carnaval en la taberna» (p. 108) desembocan en el grandioso bodegón *Panes y frutero con fruta en una mesa* (p. 109).⁵⁶

BRAQUE: invierno

Desde el otoño Braque pinta bodegones de factura más libre y más ritmada, en los que domina el motivo del frutero: *Frutero y plato* (p. 100), *El frutero* (p. 111). Este emblema cezanniano aparece también en pinturas de Picasso (obras ejecutadas entre el otoño de 1908 y principios de 1909). Aquí el tema común indica los efectos de una amistad cada vez más estrecha entre los dos artistas.

BRAQUE: 21 de diciembre-15 de enero de 1909

Exposición colectiva en la pequeña galería Notre-Dame-des-Champs que Wilhelm Uhde ha abierto en París. Braque presenta cinco paisajes y un bodegón. En ella participan también Derain, Dufy, Herbin, Metzinger, Pascin y Sonia Terk (futura Sonia Delaunay).⁷²

PICASSO: 21 de diciembre-15 de enero de 1909

En el marco de la colectiva en la galería Notre-Dame-des-Champs, Picasso presenta tres obras tempranas: *Interior*, *El payaso* y *Bodegón* (las dos primeras pertenecían a Berthe Weill en 1902).

1909

PICASSO: principios del año

Los Stein adquieren la versión definitiva de *Tres mujeres*. El célebre coleccionista suizo Hermann Rupf adquiere algunas obras de Picasso. Roger Dutilleul inicia su colección. (Rupf y Dutilleul compran también obras de Braque.)

BRAQUE: 22 de enero-28 de febrero

Participa en una exposición colectiva de pinturas, acuarelas y pasteles en la galería de Berthe Weill.

BRAQUE: 24 de enero-28 de febrero

Presenta cuatro obras,⁷³ probablemente cubistas, en la segunda exposición organizada por el Toisón de Oro en Moscú: *Bañista* (n.º 1 del catálogo), *Puente* (n.º 2), *Carretera* (n.º 3) y *Bodegón* (n.º 4). La pintura designada con el título de *Bañista* es en realidad el *Gran desnudo* (p. 81), reproducido por primera vez en la revista *Zolotoe Runo* (n.º 2-3, 1909), que sirve de catálogo de la exposición.⁷⁴ A juzgar por las fotografías de las salas de exposición, igualmente reproducidas en la revista, *Puente* corresponde tal vez a *Viaducto de L'Estaque* (p. 89), *Carretera* a *Carretera de L'Estaque* (p. 83) y *Bodegón* a *Frutero y plato* (p. 100).

PICASSO: 23 de marzo*

Envía a los Stein una postal que es una reproducción fotográfica de su *Mujer sentada en el sillón* (Daix 269).⁵⁷ En el dorso Picasso escribe: «Recuerdos del autor».

BRAQUE: 25 de marzo-2 de mayo

Participa en el XXV Salón de los Independientes con dos telas: *El puerto de Normandía*⁷⁵ (p. 120) y *Bodegón (Bodegón con frutero)*. La última de estas pinturas fue destruida posteriormente.⁷⁶

Hasta 1920 no volverá a exponer en un Salón.

En el *Gil Blas* del 25 de marzo, Louis Vauxcelles escribe a propósito de la sala XVI del Salón (donde están colgadas obras de Jean Puy, Dufy, Rouault, Laprade, Matisse, Friesz, Vlaminck, Derain y Braque):

*Sala importante, muy característica de las tendencias actuales y esenciales que siguen los principales [artistas] de aquí, las «vedettes». [...] todo, hasta las extravagancias cúbicas y, lo confieso, difícilmente inteligibles de Bracke [sic] (hay uno, yo diría que Pascal, que abusa del espíritu geométrico), confiere a esta sala abarrotada un interés apasionante.*⁷⁷

L'Intransigeant (26 y 27 de marzo)⁷⁸ publica un extenso artículo en dos partes de André Salmon sobre el Salón de los Independientes:

Si el alma bienaventurada de Cézanne vaga por las salas, muchos artistas que sufrieron su influencia afirman, no obstante, toda la originalidad de su temperamento [...] La gravedad le cuadra a Georges Braque [sic] cuyo espíritu está ávido, ante todo, de líneas elocuentes; le debemos grandes descubrimientos. La misma preocupación, reforzada con intereses más terrenos, preside el esfuerzo de André Derain, que expone violentos paisajes [...] Cuando tantos japoneses imitan a Picasso o Braque [sic], Pierre Fauconnet descubre de nuevo la manera de los japoneses.

BRAQUE: 16 de abril

Charles Morice es, por lo que se sabe, el primero en utilizar el término «cubismo» en un texto impreso,⁷⁹ un artículo para el *Mercure de France* donde opone Matisse a Braque y califica a este último de «jefe de los audaces»:

[...] y al menos en tanto que esas alegres gentes no se rían conmigo de la «tentativa» de Bonnat, yo no me reiré con ellas de la de Braque. Y creo ver claramente que Braque es víctima en definitiva, «cubismo» aparte, de una admiración demasiado exclusiva, o mal reflejada, por Cézanne.



Anverso y reverso de una postal en la que se reproduce *Mujer sentada en un sillón*, de Picasso, enviada por el artista a Leo y Gertrude Stein el 23 de marzo de 1909.



BRAQUE: principios de primavera

Regresa sin duda a El Havre. Participa con Friesz y Van Dongen en la cuarta exposición del Cercle de l'Art Moderne en El Havre.⁸⁰ El 12 de julio aparece en *La Cloche illustrée* de esta ciudad una reseña firmada por «Claude Lantier», en la que se dice:

Más difícilmente acepto esa deformación que roza la fealdad, y confesaré abiertamente que los envíos de Van Dongen me han sorprendido y apenado, los de Braque también y también el gran panel Verano de Othon Friesz, que me parece alejarse de la unidad, de la armonía, de las que, no obstante, es partidario.

Con toda probabilidad, Braque pinta *El puerto de Normandía* (p. 120) de memoria, tras su estancia de mayo en El Havre.

PICASSO: principios de mayo

Parte para Barcelona con Fernand. Pinta un retrato de su amigo Manuel Pallarés (p. 123). En la habitación de su hotel ejecuta dibujos a pluma que simplifican las formas de las casas, como en el *Paisaje con puente* (p. 117), realizado poco antes en París.

PICASSO: 16 de mayo

Desde Barcelona, en un papel cuyo membrete dice «au Lion d'Or, Barcelona», Fernand escribe a Gertrude Stein:



Fernande Olivier, hacia 1909.



Estudio de Picasso en Horta de Ebro, verano de 1909. A la derecha: *Busto de mujer (Mujer con moño)* (p. 124). A la izquierda: *Cabeza de mujer con mantilla* (Daix 293).

El jueves [11 de mayo] llegamos a esta horrible ciudad de Barcelona.

Picasso añade:

Saludos, mis queridos amigos, España os espera. Pablo.

PICASSO: 22 de mayo*

Desde Barcelona escribe a Soffici, en Florencia, y le da como dirección el número 3 de la calle de la Merced (domicilio de su madre).⁵⁸

PICASSO: 31 de mayo*

Desde Barcelona, Fernande escribe a Alice Toklas y le dice que está enferma, lo que les obliga a prolongar la estancia.

BRAQUE: junio

Se traslada a La Roche-Guyon (un lugar pintoresco, a orillas del Sena, cerca de Mantes), donde Cézanne estuvo en 1885. Cautivado por el espectáculo de una torre medieval en ruinas, oculta en el bosque, ejecuta cinco pinturas del castillo y del bosque con una paleta en la que dominan los verdes y los grises (Romilly 40 [reproducido con el n.º 41], y pp. 126, 127, 130, 131).

PICASSO: 5 de junio*

Fernande escribe a Alice Toklas:

Nos dirigimos al campo [Horta de Ebro, en la actualidad Horta de Sant Joan].

PICASSO: 15 de junio

Fernande escribe a Alice Toklas y le da su dirección de Horta:

*Hace diez días que llegamos.*⁵⁹

BRAQUE: 23 de junio*

Desde La Roche-Guyon escribe a Kahnweiler:

Encantado de encontrarme aquí. El paisaje, verdaderamente muy bello. [...] Quiero estar lo más aislado posible. Le ruego que no comunique mi dirección a nadie.

PICASSO: 24 de junio

Desde Horta de Ebro escribe a los Stein:

He empezado dos paisajes y dos figuras. Siempre lo mismo.

A principios de septiembre, cuando abandone Horta, Picasso habrá realizado seis paisajes de primerísima importancia, entre ellos *Depósito de Horta* (p. 125) y *Casas en la colina, Horta de Ebro* (p. 128), así como una quincena larga de pinturas que representan a Fernande, como *Busto de mujer (Mujer con moño)* (p. 124), *Desnudo en un sillón* (p. 133) y *Mujer sentada* (p. 129).

BRAQUE: verano

Desde La Roche-Guyon (La Côte des Bois) escribe a Kahnweiler (carta sin fecha en la que Kahnweiler ha anotado «1909»):

*Con ésta le envío una carta de un crítico italiano que he recibido estos días. Y, no viendo personalmente su importancia, se la remito a usted pensando que tal vez podría tener algún interés como reclamo de su galería. En cuanto a mis ideas artísticas, a las que éste hace alusión, espero que estén suficientemente expresadas en mis telas y que las fotos sean su más fiel expresión. Lo dejo, pues, a su criterio.*⁶¹

PICASSO: julio

Desde Horta de Ebro escribe a los Stein:

*El médico dice que Fernande puede hacer el viaje de Madrid y Toledo, y Fernande también se encuentra mejor. Me gustaría mucho ir allí, hace ya mucho tiempo que quiero ver de nuevo al Greco en Toledo y Madrid [...].⁶⁰ El paisaje es admirable, me gusta mucho, y la carretera hasta aquí es exactamente la de Overland del Far West.*⁶¹

El viaje a Madrid es sin duda anulado. Desde Horta de Ebro Fernande escribe a los Stein: *Todo me fatiga y no puedo hacer nada. [...] A buen seguro que estaría mejor en París, donde podría hacerme mirar. Pero el viaje en este momento agravaría excesivamente el mal.*

[...] *La vida es triste. Pablo está huraño y no se puede esperar nada de él como consuelo, ni moral ni físico. [...] De los dos meses que llevo en España todavía no he podido reposar un solo día entero. [...] Pablo me dejaría morir sin apercebirse de mi estado. Sólo cuando sufro se para un poco para ocuparse de mí.*⁶²

BRAQUE: 23 de julio

Desde La Roche-Guyon escribe a Kahnweiler.

PICASSO: agosto

Desde Horta de Ebro, Fernande escribe a Gertrude Stein:

Esta mañana hemos recibido la carta de Leo. Usted estará en París mucho antes que nosotros. Es probable que no regresemos hasta octubre. Abandonaremos Horta de aquí a diez días. [...] Cuando marchemos de aquí iremos a pasar quince días a Barcelona. La hermana de Pablo se ha casado hace unos días y Pablo ha evitado con bastante facilidad la molestia de asistir a esta ceremonia. Tal vez, al abandonar Barcelona, iremos a pasar el fin del mes de septiembre en Bourg-Madame, lugar fronterizo situado frente a Puigcerdá [...]. Manolo se encuentra con Haviland. [...] Pablo trabaja. Kahnweiler quiere venir aquí y nos ha escrito cartas sobre cartas para obtener información, pero ocurre que, en lugar de venir el 6 de septiembre, como había anunciado, vendrá el 14. Hasta el 6 habríamos esperado, hasta el 14 nos es imposible. [Kahnweiler] debe de estar desolado.

Desde Horta de Ebro Picasso escribe a Kahnweiler:

*Trabajo. Apollinaire ya me había dicho que usted iba a editar su Enchanteur pourrissant con grabados de Derain. De ahí puede salir un libro muy hermoso.*⁶³

PICASSO: [mediados de] agosto

Facilita datos a Kahnweiler para que venga a verle a su paso por Tortosa.⁶⁴

BRAQUE: 24 de agosto

Desde La Roche-Guyon escribe a Kahnweiler para anunciarle que le verá el viernes (27 de agosto) en París. Y añade:

Permaneceré en París un día o dos antes de ir a El Havre para hacer mis veintiocho días [de servicio militar].

BRAQUE: 27 de agosto

En París ve a Kahnweiler, que en septiembre expondrá pinturas de Braque, Derain y Van Dongen en su galería. El 1 de septiembre, Émile Zavié comenta la exposición en *Le Feu* de Marsella: *Van Dongen es muy desigual, Derain muy incompleto, se diría que es un Cézanne sin color. Braque me gusta mucho. Intenta expresar una idea, no lo consigue, pero lo hace tan bien que uno se cree casi obligado a elogiar sus esfuerzos. Qué agradable número de music-hall haría si presentara personalmente sus obras.*⁸²

PICASSO: 28 de agosto

Desde Horta de Ebro escribe a los Stein:

Pienso marchar de aquí dentro de algunos días para pasar unos días en Barcelona con mis padres. [...] He recibido los periódicos americanos.

BRAQUE: 29 de agosto*

Desde Caudebec-en-Caux escribe a Kahnweiler para decirle que se va a El Havre (a cumplir sus «veintiocho días»).

PICASSO: [fin de agosto]

Desde Horta de Ebro Fernande escribe a Gertrude Stein:

Dentro de quince días probablemente iremos a reunirnos con Manolo y Monsieur Haviland, vecino de usted.

Desde Horta de Ebro Picasso escribe a los Stein:

Díganme si han recibido ustedes las fotografías de cuatro de mis cuadros. Uno de estos días les enviaré las otras de estas tierras y de mis cuadros. No sé todavía cuándo volveré a París. Sigo haciendo estudios y trabajo con bastante regularidad. Kahnweiler vendrá aquí a comienzos



Estudio de Picasso en Horta de Ebro, verano de 1909. A la derecha: *Mujer sentada* (p. 129). Detrás: en el centro, *Garrafita, cuenco y frutero* (Daix 298); a la izquierda, *Cabeza de mujer con mantilla* (Daix 293). Encima: una tela que representa tres cabezas femeninas; una vez cortada en dos, esta tela dará lugar a *Cabeza de mujer* (Daix 284) y *Dos cabezas* (Daix 285).



Casas de Horta de Ebro, fotografiadas por Picasso, verano de 1909.

del mes de septiembre. Esto me fastidia. A lo mejor, en el camino de regreso a París, voy a ver a Pitxot a Cadaqués.

BRAQUE: 7 de septiembre-6 de octubre

Cumple sus «veintiocho días». Las dos fotos que muestran a Braque y Picasso (éste con el uniforme de aquél, p. 31) eran fechadas tradicionalmente en 1909 debido a este período de servicio militar. Pero, como no existe prueba alguna de una comunicación entre los dos artistas en aquel momento, es más probable que los clichés daten de abril de 1911, cuando Braque, que realiza otro período de servicio militar, escribe varias veces a Picasso y al parecer va a pasar un fin de semana en París.

PICASSO: 8 de septiembre

Desde Barcelona escribe a los Stein:

Probablemente llegaremos a París dentro de cuatro días.

PICASSO: antes del 13 de septiembre

Regresa a París

PICASSO: 13 de septiembre*

Escribe a Leo Stein. Evoca la próxima presentación en el Bateau-Lavoir de las pinturas que ha ejecutado en Horta de Ebro:

Mis queridos amigos, los cuadros no serán colgados hasta pasado mañana. Estáis invitados al «vernissage» el miércoles [15 de septiembre] por la tarde.

PICASSO: [septiembre]

Escribe a los Stein:

Los cuadros no estarán a punto hasta el jueves a mediodía. El «vernissage», pues, para el jueves por la tarde. Están ustedes invitados.⁶⁵

PICASSO: mediados o fines de septiembre

Picasso y Fernand se mudan al n.º 11 del Boulevard de Clichy.

Fernand escribe a Gertrude Stein (carta fechada en «domingo»):

De ahora en adelante podrá visitarnos usted, mi querida Gertrude, en el número 11 del Boulevard de Clichy, adonde nos hemos mudado esta mañana, pero, desgraciadamente, aún no estamos, ni mucho menos, instalados.

Picasso añade:

Schuskin ha comprado mi cuadro a Sagot, el retrato con abanico [p. 121].⁶⁶

BRAQUE: otoño

Ejecuta (hasta el invierno) una serie de grandes bodegones donde se reconocen instrumentos de música que se ven también en la célebre foto de su taller tomada hacia 1911 (p. 38): *Violín y paleta* (p. 137), *Bodegón con mandora y metrónomo* (p. 139), *La mandora* (p. 141), *Piano y mandora* (p. 142) y *Jarro y violín* (p. 143),⁸³ obra en la que culmina la serie. Aquí aparece por primera vez el motivo del clavo en *trompe-l'oeil* que, como si fuera un realce, destaca la estructura cubista abstracta del cuadro. Kahnweiler afirmará más tarde que este detalle realista prefigura el retorno de lo «real» en el *Bodegón con trenzado de silla* (p. 223) ejecutado por Picasso en la primavera de 1912.

Introduce por primera vez elementos tipográficos en una pintura cubista, *El pirógeno y el periódico «Gil Blas»* (p. 140).⁸⁴

PICASSO: octubre

En el taller de Manolo, que ha regresado a París, Picasso trabaja en esculturas cuyas superficies están divididas en facetas. Asimismo, esculpe una manzana y una *Cabeza de Fernand* (p. 135) inspirada en telas realizadas en Horta de Ebro.⁶⁷

Gertrude Stein ordena colgar paisajes de Horta de Ebro en las paredes del número 27 de la Rue de Fleurus: *Casas en la colina*, *Horta de Ebro* (p. 128) y *Depósito de Horta* (p. 125). Haviland adquiere *La fábrica de Horta de Ebro* (Daix 279).

PICASSO: 1 de octubre-8 de noviembre

Este año el homenaje del Salón de Otoño a un maestro desaparecido es una exposición de vein-



Fernand Olivier en Horta de Ebro, 1909.

ticuatro pinturas titulada «Figuras de Corot». Se trata de una auténtica revelación, que Braque y Picasso admiran por igual.⁶⁸

BRAQUE: después del 6 de octubre

Tras el servicio militar, se une con Derain en Carrières-Saint-Denis, cerca de Chatou (lugar de nacimiento de Derain). De aquí se lleva cuatro paisajes (p. 134 y Romilly 45, 47, 48). Regresa a París antes de fin de octubre.

BRAQUE: invierno

Pinta *Le Sacré-Cœur* (p. 145).

PICASSO: fin de invierno

Pinta la iglesia del Sacré-Cœur vista desde su estudio en el Boulevard de Clichy (p. 144).

1910

BRAQUE: primavera⁶⁵

Pinta la *Mujer sosteniendo una mandolina* (p. 149), primera obra cubista oval. Trabaja en bodegones cada vez más abstractos, *Botella y vaso* (Romilly 62) y *Violín y palmatoria* (p. 153). Escribe a Kahnweiler (carta sin fecha en la que Kahnweiler ha anotado «1910») y le dice que tiene que ir a El Havre, para ver a su padre, que está enfermo:

Me gustaría regresar lo antes posible, pero con la salud de mi padre no puedo fijarme una fecha. Pienso a menudo en las telas que no he podido terminar a causa de mi precipitada marcha. Espero, no obstante, poder terminarlas dentro de poco tiempo.

PICASSO: primavera

Mujer con mandolina de Picasso (p. 148), su primera tela oval, responde a la pintura de Braque sobre el mismo tema, que tiene idéntico formato. Pinta igualmente *Muchacha con mandolina (Fanny Tellier)* (p. 151). Empieza el *Retrato de Wilhelm Uhde* (p. 167) y el *Retrato de Ambroise Vollard* (p. 169), cuya ejecución le ocupa mucho tiempo: posiblemente termina el de Uhde justamente antes de partir para Cadaqués en junio, mientras que el de Vollard probablemente no lo acaba hasta el otoño. Fernandé escribirá más tarde:

En esta época empezaba a hacer retratos cubistas. Hizo el de Uhde, el cual, a cambio, le dio el pequeño Corot del que ya he hablado. Después, el de Vollard, de Kahnweiler. Trabajó durante mucho tiempo en estos retratos, sobre todo en el de Vollard, que duró meses.⁶⁹

PICASSO: mayo

Exposición en la galería Notre-Dame-des-Champs, de Wilhelm Uhde.⁷⁰ Las pinturas son cedidas por los coleccionistas. Las que se han podido identificar datan de 1908-1909. Léon Werth escribe en *La Phalange* (20 de junio):

Estos cuadros no deben nada a la geometría, y si sus fuentes de inspiración son diversas, no se le puede reprochar a Picasso. Como todos los artistas en sus comienzos, a veces, al buscarse a sí mismo, [Picasso] ha encontrado a otros. Desde esas obras agradables e ingeniosas, Picasso llega a este frutero y este vaso que manifiestan su estructura, su hipoestructura y su hiperestructura, cuya armonía, simplificada, está hecha con amarillos y verdes de ciertos cuadros de Cézanne. Y a ese paisaje de tejados cúbicos, chimeneas cúbicas y árboles parecidos a chimeneas, pero, aun así, decorados con palmeras en lo alto.⁷¹

Werth debe de hablar aquí de *La fábrica de Horta de Ebro* (Daix 279), que Haviland había adquirido en octubre de 1909.

BRAQUE: 17 de mayo*

Desde Falaise, en Calvados, escribe a Picasso:

Saludos, G. Braque.

PICASSO: [16 de junio]

Escribe a Gertrude Stein, en Florencia (la carta lleva simplemente como fecha «jueves»):

Mis queridos amigos, trabajo mucho, desde que marchásteis, en el retrato de Vollard, todos



Camille Corot, *Mujer con toca*, 1850-1855. Óleo sobre tela, 113×87,9 cm. Colección particular. Pintura expuesta en el Salón de Otoño de 1909.



Wilhelm Uhde en el sur de Francia, 1913.

André Derain en su estudio, Rue Tourlaque, 22, hacia 1908. Fotografía publicada para ilustrar el artículo de Gelett Burgess, «The Wild Men of Paris», *The Architectural Record*, mayo de 1910.



los días. [...] El invierno próximo tengo que hacer una decoración para América, para un primo de Haviland, amigo de Sterne, a quien, creo, vésteis en Florencia. Nosotros marcharemos de aquí antes del 25 de este mes, iremos definitivamente a Cadaqués.

PICASSO: 17 de junio

Fernande escribe a Gertrude Stein, en Florencia:

No sé si le he dicho a usted que definitivamente iremos a España. Pienso que este proyecto ha sido decidido después de que usted marchara. A Collioure iban a ir demasiados pintores, Marquet, Manguin, Puy, etc., y Pablo renunció. Iremos a Cadaqués, adonde van cada año los Pitxot [...] Estaremos allí hasta septiembre y en esa época iremos sin duda a Barcelona. Braque, Derain y Alice deben venir con nosotros a Barcelona. [...] Nuestra marcha está fijada para el 26 de este mes. Con la familia Pitxot seremos 18 ó 20.

Fernande dice también que han recibido el artículo de Gelett Burgess («The Wild Men of Paris») aparecido en mayo en *The Architectural Record*. Habla del reportero que vino dos años antes y fotografió a Picasso y varias de sus telas. Y añade:

Hay un artículo muy largo, muy americano, con retratos de Braque, Derain, Friesz, Herbin, Pablo y fotos de cuadros. El cuadro que usted tiene, bastante grande, de las Tres mujeres (p. 105), rojo, está reproducido. [...] Pablo hace en este momento el retrato de Vollard.⁷²

PICASSO: [19 de junio]

Escribe a Leo Stein:

Creo que usted puede encontrarlos [los retratos publicados por Burgess] en Italia, le harán reír por un momento.⁷³

PICASSO: 26 de junio

Parte para Cadaqués.

PICASSO: verano

Después de que Derain se niega a ilustrar *Saint Matorel* de Max Jacob como le había pedido Kahnweiler, Picasso acepta realizar grabados para el libro.

En el curso del verano continúa desarrollando el estilo anunciado por *Muchacha con mandolina* (*Fanny Tellier*) (p. 151) en sus pinturas cubistas más abstractas, como *El remero* (p. 158), *Mujer con mandolina* (p. 162) y *El guitarrista* (p. 163).

PICASSO: 12 de julio*

Desde Brooklyn, el pintor, crítico y coleccionista Hamilton Easter Field le escribe (a través de F. Haviland, Rue Notre-Dame-des-Champs, 70 bis) para confirmar el encargo referente a la decoración de su biblioteca. Adjunta un plano de la biblioteca y de los paneles que tiene que decorar. (Un año antes ha estado con Picasso para hablar de este proyecto.) Además, Field le comunica el próximo viaje (en octubre) a París del pintor americano Arthur B. Davies, que desea ver las pinturas de Picasso.⁷⁴

Rubin (ver anexo p. 57) reconoce en dos cuadros de formato vertical alargado, ejecutados en Cadaqués, los primeros ensayos de Picasso con vistas al encargo.

PICASSO: 14 de julio

Desde Cadaqués Fernande escribe a Gertrude Stein:

Mi querida Gertrude, he recibido su carta y los periódicos, y se lo agradezco. [...] Esto no es muy bonito. [...] Si no tuviera miedo de molestar a Pitxot, confesaría que Cadaqués me parece muy feo. [...] Tenemos con nosotros a Frika [la perra de Picasso] y la criada. [...] a lo mejor vamos unos días a Barcelona.

BRAQUE: 27 de julio*

Desde Saint-Aquilin-de-Pacy, en Eure, escribe a Kahnweiler.

PICASSO: 28 de julio

Escribe a Kahnweiler para decirle que «uno de estos días empezará los grabados» destinados a *Saint Matorel* de Max Jacob. Este último se muestra encantado cuando Kahnweiler le comunica la noticia:

*El silencio de Picasso me hacía creer que estábamos enfadados, que él gruñía contra los dos Matorel, contra mí y contra el otro.*⁷⁵

Finalmente, en el libro serán publicados entre otros: *Mlle Léonie (Mujer de pie)* (p. 160), *Mlle Léonie en un diván* (p. 161) y *La mesa* (p. 164).

PICASSO: 3 de agosto*

Desde Cadaqués Fernande escribe a Alice Toklas, en Fiesole (casa Ricci):

Pienso que partiremos para Barcelona el sábado. Nos quedaremos tal vez una semana.

PICASSO: 6 de agosto

Picasso y Fernande van a Barcelona. Regresan el 12.

PICASSO: 12 de agosto*

Desde Cadaqués Fernande escribe a Alice Toklas:

Querida Alice, de regreso de Barcelona [...] En Barcelona sólo hemos estado cinco días. El calor es muy fuerte y ha llovido frecuentemente. Los Derain, que estaban con nosotros allí abajo, han salido para París. En este momento aún no han llegado. Deben de llegar hacia las 5 a París. Me gustaría estar en su lugar. Nosotros volveremos a París hacia el 15 o el 20 de septiembre. Braque debe de venir a fin des mes. Haviland también.

Picasso añade:

Saludos a las mujeres.

Nada indica que Braque fuera efectivamente a Cadaqués.

PICASSO: [mediados de agosto]

Desde Cadaqués escribe a Kahnweiler (después de recibir un prospecto en el que se anuncia el libro *Saint Matorel*):

*Considero que hay demasiado margen y que los caracteres son demasiado pequeños, lo que forma, en medio de la página, un cuadrado negro, muy pequeño. Horroroso [...] Ya estoy instalado y he empezado a trabajar.*⁷⁶

BRAQUE: 16 de agosto*

Desde París escribe a Picasso, que está en Cadaqués. Le dice que Derain ha pasado a verle «esta mañana, domingo» y que está encantado del viaje. Comunica a Picasso su intención de partir a fines de mes y añade que, antes de trasladarse a L'Estaque, «iré a pasar unos días con vosotros».⁸⁶

PICASSO: 20 de agosto*

Desde Cadaqués Fernande escribe a Gertrude Stein, que ha regresado a París:

Regresaremos a París el próximo viernes, 26.

Hacia la misma fecha, Alice Toklas se instala en el número 27 de la Rue Fleurus, domicilio de Gertrude Stein.⁷⁷

BRAQUE: fin de agosto-principios de septiembre

Se traslada a L'Estaque, donde permanece hasta noviembre.

PICASSO: fin de agosto-principio de septiembre

Regresa a París. Kahnweiler dirá más tarde:

*[...] Regresa a París en otoño, después de semanas de luchas dolorosas, llevando consigo [varias] obras inacabadas.*⁷⁸

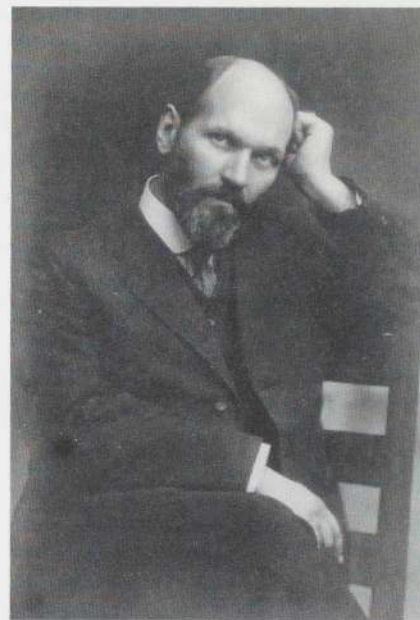
BRAQUE: septiembre

Kahnweiler se traslada a L'Estaque y fotografía los parajes pintados por Braque en 1908. Una postal (fecha en «Marsella, Cannebière, 9.30, domingo», sin duda el 18 de septiembre) escrita por Braque y dirigida a Kahnweiler,⁸⁷ Rue Vignon, número 28, tal vez demuestra que el marchante ha regresado a París:

He llegado demasiado tarde para estrechar su mano. Lamento no haber cenado con usted el sábado. Pero regresé a las 8 a L'Estaque (estaba en Marsella). Trabajo un poco.

BRAQUE: 1-15 de septiembre

La galería Kahnweiler presta cuatro obras de Braque para una exposición de éste con Picasso en la galería Thannhauser de Munich: *Puente* (1907), *Fábrica* (1908), *Pequeño valle* (1908) y *Bodegón* (1909).



Hamilton Easter Field, hacia 1915.



Picasso en su estudio de Boulevard de Clichy, 11, otoño de 1910-principios de 1911. En la pared, en el centro y abajo: *Mujer desnuda de pie* (p. 161).

PICASSO: 1-15 de septiembre

Kahnweiler presta tres obras de Picasso para la exposición con Braque en Munich: *Cabeza de mujer* (Daix 264), *Bodegón* y *Pastel*.

PICASSO: 5 de septiembre

André Salmón escribe en su columna «*Courrier des ateliers*» del *Paris-Journal*:⁷⁹ *Picasso ha vuelto de España; su equipaje es importante. Se confirma que Vollard hará este invierno una exposición general de obras del joven maestro andaluz (obras de 1900 a 1910).*

PICASSO: 7 de septiembre

Responde a la carta que le escribió el 12 de julio Hamilton Easter Field y que recibió en agosto, en Cadaqués: tras acusar recibo, le dice que está de regreso en París, que tiene pensado ponerse a trabajar en el encargo y que será una alegría para él ver a Arthur B. Davies.⁸⁰

BRAQUE: 12 de septiembre

André Salmon comenta el Salón de Otoño en su columna «*Courrier des ateliers*» (firma: «*La Palette*») en *Paris-Journal*. Incluye a Braque en los «*fauves*» que no exponen: *Algunos «fauves», contra toda previsión, no han acudido al Salón de Otoño. En el último momento, Braque [sic] cambió de opinión y, cerrando sólidamente su estudio, partió para El Havre.*

Nada indica que Braque tuviera intención de participar en el Salón de Otoño, ni que se trasladara a El Havre en esta época.

BRAQUE: 27 de septiembre

Desde L'Estaque envía una postal a Kahnweiler.⁸⁸ En ella sólo aparece la palabra «*bonjour*», escrita sobre la foto; concretamente, encima de la ventana de su habitación en el Hôtel Maurin.

BRAQUE: 30 de septiembre

André Salmon comenta el Salón de Otoño en *Paris-Journal*: *No habiendo expuesto Georges Braque [sic], Jean Metzinger es el único que defiende aquí el cubismo con un Desnudo [Moser 23] y un Paisaje.*⁸⁹

BRAQUE: octubre-noviembre

Jean Metzinger publica en la revista *Pan* un artículo titulado «*Nota sobre la pintura*»:⁹⁰ *Braque, que modela con júbilo nuevos signos plásticos, no incurre en una falta de gusto. [...] Sin disminuir la audacia innovadora de este pintor, le puedo comparar con los Chardin y los Lancret, enlazar la gracia intrépida de su arte con el genio de la raza.*⁹¹

Es la primera vez que, contrariamente a Picasso, Braque es presentado como representante de las tradiciones francesas.

BRAQUE: otoño

Ejecuta dos pinturas de las *Fábricas de Río Tinto* en *L'Estaque* (p. 165 y Romilly 69).⁹²

PICASSO: otoño

Kahnweiler posa para su retrato (p. 175), que exige una veintena de sesiones y no será terminado hasta fines de año.

PICASSO: otoño-invierno

Marius de Zayas, recomendado por los Stein, acude al estudio de Picasso y le entrevista. *América. Revista mensual ilustrada*, publicación periódica en lengua española que pertenece al padre de Marius de Zayas, reproduce la entrevista en su número de mayo, 1911: es la primera vez que se difunden por escrito, en los Estados Unidos, las ideas de Picasso acerca de su arte. La traducción inglesa, publicada por *Camara Work* en su número de abril-julio, 1911, aparecerá en el catálogo de la exposición de dibujos y acuarelas propuesta por Zayas y presentada por Stieglitz en su galería, llamada «291», de Nueva York, en marzo-abril de 1911.⁸¹

PICASSO: octubre-noviembre

En su «Nota sobre la pintura», Metzinger escribe:

Es inútil pintar allí donde se puede describir. Por pensar así, Pablo Picasso nos deja entrever el rostro mismo de la pintura. Rechazando toda intención ornamental, anecdótica, simbólica, consigue una pureza pictórica aún ignorada. No conozco obras pintadas, entre las más bellas del pasado, que pertenezcan a la pintura de manera tan expresa como las suyas. Picasso no niega el objeto, lo ilumina con su inteligencia y su sentimiento. [...] Cézanne nos mostró cómo las formas viven en la realidad de la luz, Picasso nos aporta un relato material de su vida real en la mente, crea una perspectiva libre [...].⁸²

BRAQUE: 3 de noviembre*

Desde Marsella escribe a Kahnweiler:

Si estoy preparado como espero, volveré a París en los primeros días de diciembre. [...] Casi no queda cólera.

PICASSO: 8 de noviembre de 1910-15 de enero de 1911

Exposición «Manet y los posimpresionistas» organizada por Roger Fry en las Grafton Galleries de Londres. En ella se pueden ver nueve obras Picasso, desde *Niña con cesta de flores* de 1905 (D./B. XIII, 8), prestada por los Stein, hasta el *Retrato de Clovis Sagot* de 1909 (Daix 270).

BRAQUE: 20 de noviembre*

Desde L'Estaque escribe a Kahnweiler:

Hasta pronto.

BRAQUE: 26 de noviembre*

Desde El Havre escribe a Kahnweiler:

Estoy en El Havre por unos días. Volveré en los primeros días de la semana próxima.

BRAQUE: 29 de noviembre*

Desde El Havre escribe a Kahnweiler:

Espero poder partir para París el jueves [1 de diciembre]. Empiezo a desear mi estudio.

BRAQUE: 1 de diciembre

Regresa sin duda a París.

PICASSO: 3 de diciembre

Roger Fry escribe en *The Nation*:

Picasso se opone abiertamente a Matisse por la vehemencia y la singularidad de su temperamento. [...] Estos últimos años el estilo de Picasso ha sufrido una transformación notable. El artista está dominado por una pasión harto extraña, centrada en la abstracción geométrica, y lleva a su conclusión indicaciones, ya vistas en Cézanne, con una perseverancia casi obsesiva. Manifestaciones de esta actitud experimental aparecen en el Retrato de M. Sagot [Daix 270], pero no van tan lejos como para perturbar la impresión de verdad tangible, la interpretación psicológica llena de humor y de penetración.⁸³

PICASSO: 20 de diciembre de 1910-febrero de 1911

La galería Vollard le dedica una exposición, de la que no se conserva ningún catálogo.

PICASSO: 22 de diciembre

En *Paris-Journal* Salmon comenta la exposición de Picasso en la galería Vollard:

Picasso no tiene discípulos y aquí hay que denunciar la desvergüenza de esos que públicamente dicen serlo en manifiestos capaces de engañar a otros papanatas. [...] Hay amantes del arte que pueden admirar al mismo tiempo a Picasso y a Matisse. Son gentes afortunadas a las que hay que compadecer.



Max Jacob en el estudio de Picasso, Boulevard de Clichy, 11. Fotografía realizada por el artista, otoño de 1910-principios de 1911.

PICASSO: 7 de enero

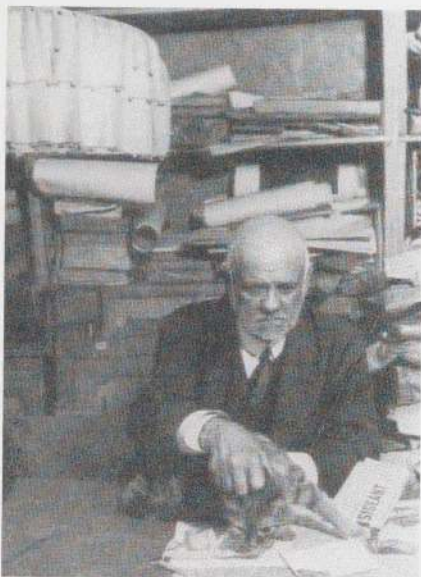
Henri Guilbeaux comenta en sus *Hommes du jour*:

Se dice que Picasso estaría dispuesto a abandonar la vía de los errores que sigue desde hace algún tiempo. Sería mucho mejor, pues este pintor está muy dotado. Y sólo quedarían los cubistas y subcubistas a los que Charles Morice podría reunir en cohorte [...].⁸⁴

PICASSO: 14 de enero

Henry Bidou escribe en *La Chronique des arts et de la curiosité*:⁸⁵

En las estilizaciones de Picasso hay partes que se me escapan, y tal vez es arcaizar en exceso dibujar mujeres en el estilo de los alfareros premicenianos. Pero en este encuentro de dos mujeres, una de las cuales amamanta a un niño, hay unos ropajes muy bellos y muy nobles [D./B.VII, 22]; en el cuerpo del niño sentado en el suelo, junto a otras dos mujeres, se revela un dibujo libre y cautivador.



Ambroise Vollard en su galería. Fotografía realizada por Thérèse Bonney.

BRAQUE: 7 de febrero*

Desde El Havre envía una postal (una foto de Sainte-Adresse) a Picasso:

Hasta el jueves, G. Braque.

BRAQUE: 10 de febrero

Recibe una notificación en la que se le dice que el 27 de marzo de 1911 tiene que estar en El Havre para cumplir un período de servicio militar de diecisiete días. (La notificación es enviada a la Rue Paul-Albert, número 4, probablemente su dirección antes de instalarse con Marcelle Lapré en el Impase de Guelma, número 5, en enero de 1912. En 1911 Braque y Marcelle Lapré empiezan a vivir juntos, pero no se casan hasta mucho después. No obstante, todos los autores la llaman Marcelle Braque.)

El adiestramiento militar tiene lugar en la ciudad de Saint-Mars-la-Brière. Durante este período, Braque envía varias postales a Picasso y Kahnweiler.

BRAQUE: 14 de febrero

Apollinaire escribe en *L'Intransigeant* un artículo sobre el libro *Le Dernier État de la peinture*, publicado por Michel Puy (1910):

Michel Puy dice todo lo que piensa de Marquet, de Manguin, de Vlaminck, de Friesz, de Girieud, de Van Dongen, de Braque [...] y, si no hace a Derain toda la justicia debida [...], aún más injusto es con un Picasso, al que no cita ni una sola vez [...] Es [a pesar de todo] un excelente resumen del estado actual de la joven pintura en Francia.⁹³

En su pequeño libro, Puy examina por separado la obra de Braque y Metzinger, y comenta: *Braque ha ido hasta el extremo de las más exageradas teorías. Ha reducido el universo a las líneas más simples de la geometría en el espacio. Ha visto los paisajes a través de las retortas de los químicos y tal como los ha plasmado, aunque a veces los envuelva un poco de verdor, su centro está compuesto por un mar de cristales que se va enfriando, y sus colores parecen haber sido estudiados a varios cientos de metros bajo tierra, a la luz de una linterna de minero.⁹⁴*

BRAQUE: 27 marzo*

Desde Ruán escribe a Picasso para decirle que está «vestido de soldado» en el café Tortoni, donde espera a Friesz, que tiene que venir con su mandolina. Y termina diciendo:

Que sigas bien, G. Braque.

BRAQUE: 27 de marzo-12 de abril

Presta servicio militar. Las fotos de Braque y Picasso con el uniforme del primero (p. 31) datan tal vez de este período.⁹⁵

PICASSO: 28 de marzo-25 de abril

Ochenta y tres dibujos y acuarelas de Picasso son expuestos en la galería 291 de Stieglitz, en Nueva York. La exposición ha sido organizada por Marius de Zayas, Eduard J. Steichen,⁸⁶ Frank Haviland y Manolo. En sus memorias Steichen señala que «Gertrude Stein nos ha ayudado a convencer a Picasso y a conseguir que acepte exponer en la Photo-Secession de Nueva York».⁸⁷

En su publicidad, Stieglitz presenta el acontecimiento como la primera exposición individual de Picasso en todo el mundo,⁸⁸ cuando la verdad es que ya ha hecho dos en París, en 1910. Arthur Hoeber escribe una reseña en el *Globe and Commercial Adviser* de Nueva York (21 de abril):

*Allí abajo, en las Little Galleries de la Photo-Secession [...], Stieglitz aguanta con su exposición de la obra de Picasso, que sigue siendo un misterio insondable, salvo para los superintelectuales del arte.*⁸⁹

En *The Craftsman* (1 de mayo) aparece otra reseña, en la que se dice:

La Photo-Secession Gallery [...] ha presentado últimamente dos exposiciones notables, una de Cézanne, figura dominante del arte parisién desde hace algunos años, y la otra de un creador moderno español del que se habla mucho, Pablo Picasso, que tiene numerosos seguidores en París y ha despertado ciertamente la curiosidad de la joven generación de artistas neoyorquinos.

El autor del artículo cita abundantemente el prefacio del catálogo redactado por Zayas y añade: *[Picasso] no quiere que se vea la naturaleza, sino lo que él siente delante de la naturaleza. [...] Pero si Picasso revela con toda sinceridad sus sentimientos sobre la naturaleza en sus estudios, es difícil no tomarle por un loco de atar, pues sería difícil imaginar algo más desordenado, incoherente, insensato y feo que su manera personal de presentar sus emociones.*⁹⁰

BRAQUE: 29 de marzo*

Desde Saint-Mars-la-Brière escribe a Picasso para decirle que acaba de llegar y que tratará de ir a París el domingo. Firma simplemente: *G. Braque.*

BRAQUE: 30 de marzo*

Desde Saint-Mars-la-Brière escribe a Kahnweiler.

BRAQUE: 31 de marzo*

Desde Saint-Mars-la-Brière escribe a Picasso:
Hasta el domingo o el sábado.

BRAQUE: abril

En esta época empieza probablemente sus esculturas de papel.

BRAQUE: antes del 12 de abril

Desde Saint-Mars-la-Brière escribe a Picasso (en el matasellos de Correos figura el mes de abril) para decir a su «querido amigo» que está en el campo, que hace mucho frío y que va a ser «liberado». Añade:

Y tal vez el jueves [13 de abril] estaremos en El Ermitage.⁹⁶ [...] Hasta pronto.

BRAQUE: 12 de abril

Regresa a París antes de haber cumplido su período militar.

PICASSO: 16 de abril

En su columna «Corrier des ateliers» del *Paris-Journal*, Salmon escribe:

A propósito del Salón de los Independientes, Picasso ha hecho discípulos abstencionistas: Friesz, Brucque [sic], Derain, que, no obstante, habían preparado bellas cosas. Matisse sólo expone una tela. Van Dongen tiene una importante exposición.

En el Salón de los Independientes (21 de abril-15 de junio), la sala «cubista» causa escándalo. Aunque ni Picasso ni Braque participan en este Salón, su nombre es mencionado al definir el cubismo. Así, en *Le Petit Parisien* del 23 de abril se puede leer:

*¿Qué es un cubista? Un pintor de la escuela Picasso-Braque.*⁹¹

El organizador de las exposiciones del Toison de Oro en Moscú, Alexandre Mercereau, que conoce a Matisse y Picasso desde 1905-1906, dice, más o menos, lo mismo en *La Rue de Paris* (24 de abril). Por primera vez, Roger Allard relaciona el cubismo con los nombres de Picasso y Braque.⁹²

BRAQUE: 23 de abril

En su columna «Courrier des ateliers» del *Paris-Journal*, André Salmon anuncia una manifestación titulada «El violín de Ingres»:

El gran violinista Jean Kubelik estará en París el 28 de abril, a fin de responder a un deseo



Guillaume Apollinaire en casa de Eugène Montfort, director de la revista literaria *Les Marges*, 1909.



Instrumentos de música encima de un velador para un bodegón. Fotografía realizada por Picasso, 1911.

que le ha sido expresado por la duquesa de Rohan, presidente del comité de damas patrocinadoras de la exposición Ingres.⁹⁷ Dicho día, a las cuatro en punto, tendrá lugar una gala en las galerías Georges Petit. Ante las obras maestras reunidas del ilustre pintor, Kubelík interpretará con el violín de Ingres los fragmentos que éste apreciaba de manera especial.

Los nombres de Mozart y «Kubelick» aparecen juntos en una pintura que Braque ejecuta aproximadamente doce meses después (p. 227).

BRAQUE: 1 de mayo

Presenta dos obras en la vigésimo segunda exposición de la Sezession berlinesa.

PICASSO: 1 de mayo

Presenta cuatro obras en la vigésimo segunda exposición de la Sezession berlinesa.

PICASSO: fines de la primavera

Pinta *Buffalo Bill* (p. 179), *Mandolinista sentada* (Daix 397) y *Mujer sentada* (Daix 398). En 1954 Janet Flanner escribirá:

*[Braque] recordó el Far West a Picasso y Apollinaire. Le llamaban «notre pard», expresión que habían tomado de las novelas de aventuras americanas a las que eran muy aficionados [...], en las que el coronel Cody llamaba a un amigo suyo «my pard».*⁹³

PICASSO: junio

Roger Allard escribe en *Les Marches du Sud-Ouest*:

*En estos artistas [los cubistas], y en otros de los que hablaremos a continuación, la influencia de Cézanne es manifiesta. [...] Sin incurrir en una injusticia, yo podría no hablar, a propósito de influencias, de Pablo Picasso y Braque (y lo habría hecho si Metzinger, naturaleza delicadamente literaria y muy impresionable, no hubiera confesado, hace poco, haber contemplado los cuadros de estos dos artistas, por lo demás estimables, con ojos distintos de los de la crítica objetiva). La violenta personalidad de uno de ellos es resueltamente ajena a la tradición francesa, y los pintores de los que me ocupo aquí lo han percibido instintivamente.*⁹⁴

PICASSO: 5 de junio*

Fernande escribe a Gertrude Stein, en Fiesole, y le transmite «saludos de Picasso».

PICASSO: hacia el 13 de junio

El alemán Max Raphael, historiador del arte, acude al número 11 del Boulevard de Clichy, donde Picasso tiene su estudio.⁹⁵

BRAQUE: julio

Michel Puy comenta el Salón de los Independientes en la revista *Les Marges* y dice:

*El cubismo es como la culminación del trabajo de simplificación iniciado por Cézanne y continuado por Matisse, después por Derain. [...] Se dice que ha tenido su origen en Picasso, pero, como este pintor sólo muestra sus obras excepcionalmente, la evolución se ha constatado sobre todo en Braque. El cubismo parece ser un sistema de base científica, que permite al artista apoyar su esfuerzos en datos ciertos.*⁹⁸

BRAQUE: [julio]

Varios años después,⁹⁹ André Salmon recuerda una anécdota acaecida en esta época, que, unida a la carta que le escribió Picasso el 25 de julio, ilustra la predilección de Braque por los sombreros: *Recuerdo haber ofrecido [a Braque] un libro de versos adornado con esta dedicatoria: «A Georges Braque, renovador del atuendo en Francia».*¹⁰⁰ *Esto era porque se le veía en la Rue des Abbesses, en la Rue Ravignan o en la rue d'Orsel vestido de azul mecánico, calzado con grandes botas de intenso color amarillo y cubierto con un magnífico bombín gris o beige. Al menos durante una temporada, todos nosotros llevamos estos fascinantes sombreros para dar envidia, si habían podido volver a la tierra de los hipódromos de su «belle époque», a los «bookmakers» del Segundo Imperio. Braque había comprado cien de ellos, a veinte «sous» la pieza, en una venta pública en el puerto de El Havre. Se trataba de sombreros nuevos pero pasados de moda, sombreros sacados de quién sabe qué polvoriento armario, exportados a África y devueltos a El Havre, al no quererlos los negros, como si la pacotilla moderna ya les hubiera hecho perder esa noción del estilo que a nosotros nos quedaba por recuperar [...]*

Cartel anunciador del espectáculo de Cody, alias Buffalo Bill, 1903.



PICASSO: 5 de julio*

Fernande escribe a Gertrude Stein en Fiesole:

Pablo parte dentro de unos días para el Midi. Yo me quedo en París, tal vez vaya a Holanda. Picasso marcha solo a Céret, donde están instalados Manolo y su mujer, Totote.

BRAQUE: 14 de julio

André Salmon comenta en el *Paris-Journal*:

El otro día, el hijo de un impresionista muy ilustre, también él pintor, y de talento, y otro pintor, muy interesante, visitaban una galería, templo del cubismo. Al divisar una obra de B..., el hijo del maestro impresionista murmura en tono conciliador:

— *Después de todo, este paisaje no está mal.*

— *Cierto, comenta el otro, pero no es un paisaje: es un hombre tocando el violín.*

— *¿Cómo lo sabes?*

— *B... pinta siempre un Hombre tocando el violín.*

El primer pintor, empeñado en decir la última palabra, coge entonces a su compañero y le muestra una obra de P..., rival de B...:

— *Esto, por ejemplo, es un paisaje.*

El conserje de la galería interviene entonces y dice:

— *El señor se equivoca. Eso es una Mujer tocando la mandolina; pero es un cuadro muy difícil de comprender. Tanto es así que yo, que sólo llevo aquí quince días, aún no lo comprende muy bien.*

Los que duden de la autenticidad de esta historia se convencerán de que es cierta si adivinan quiénes son sus héroes.

PICASSO: 16 de julio

Desde Céret (Hôtel du Canigou) escribe a Braque:

Mi viejo amigo, he recibido tu carta esta mañana. Estoy muy contento de que trabajes mucho y de que hayas prometido venir aquí, no lo olvides. Quiero contarte muchas cosas. Kahnweiler me envió ayer el recorte de Paris-Journal del que me hablabas en tu carta. Qué discreción: monsieur B., monsieur P., hijo del gran pintor impresionista. [...] parece que se trata del diario que Max nos leyó el otro día en Montmartre. [...] Que sigas bien, querido amigo, te abrazo. Picasso.

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Ya trabajo, tengo una gran habitación en casa de Haviland, donde hace bastante frío [...] He empezado un cuadro, Poeta y campesino.⁹⁶

PICASSO: 25 de julio

Desde Céret escribe a Braque:

Mi querido amigo Braque, por fin he recibido los sombreros, y qué sorpresa; no puedes hacerte una idea de cuánto me he reído, sobre todo desnudo. [...] Ayer por la noche nos los pusimos con Manolo para ir al café con falsos bigotes y patillas hechas con un tapón de corcho. [...] Me acuesto muy tarde, tal vez más que en París, y trabajo de noche en casa de Manolo. Hago pequeños dibujos a la acuarela y pequeños bodegones.

Voy a empezar otra vez Poeta y campesino, el otro lo dejo y [ahora] hago una muchacha con un acordeón (p. 184) y un bodegón con un vaso, un exprimelimonas, medio limón y un pequeño vaso con pajas y la luz [p. 186].

Pero el gran cuadro por hacer [en el que William Rubin pretende descubrir un panel para Hamilton Easter Field; ver anexo p. 57] es un torrente en medio de la ciudad con muchachas [?] nadando [...].⁹⁷

Dime cuándo vienes, a dónde vas, y dame noticias de la pintura. Para la nueva tela, muy líquida al comenzar y factura metódica tipo Signac, «frottis» sólo al final.

BRAQUE: después del 25 de julio

Escribe a Picasso, en Céret (la carta lleva la mención «jueves» [¿27 de julio?]):

Querido amigo, en este instante recibo tu carta [del 25 de julio].

Comunica que dentro de quince días quiere ir a Céret. Piensa alojarse en los alrededores de Céret, antes que en la ciudad, y pide a Picasso que le busque hotel. Después de todo ello dice:

Aún no he tocado la nueva tela. No la empezaré hasta que esté en el Midi.



André Salmon, hacia 1907-1912.

Anoche cené con Derain. Recibida postal de K[ahnweiler], en Córcega].

Braque espera que Picasso irá a esperarle a la estación con los sombreros y dice para terminar: *Hasta pronto, a seguir bien, G. Braque. Recuerdos a todos.*

PICASSO: 27 de julio*

Desde Céret escribe a Leo Stein, en Fiesole:

Queridos amigos, aquí va mi dirección: Hôtel du Canigou, Céret (Pyr. or.) France. Llevo 15 días aquí.⁹⁸

Fernande explicará más tarde:

En Céret, Picasso vivía como en España: trabajaba todo el día, por la noche iba al café, a ver a Manolo o a Haviland, que tenían allí sus casas. Él había alquilado la primera planta de un gran edificio en medio de un parque inmenso: tres o cuatro amplias habitaciones, una de las cuales le servía de estudio.⁹⁹

PICASSO: 4 de agosto

Fernande escribe a Gertrude Stein, en Fiesole:

Estoy en París, Pablo está en Céret [...]. Dentro de unos días voy a marchar a Céret para encontrarme con Pablo. [...] Me quedaré en París al menos hasta el 15.

BRAQUE: 7 de agosto

Escribe a Picasso, en Céret (Hôtel du Canigou), para decirle que se reunirá con él dentro de una semana y que Kahnweiler ha vuelto.

PICASSO: 8 de agosto

Desde Céret escribe a Fernande:

En una carta que he recibido esta mañana de Braque veo que K[ahnweiler] ya ha llegado a París, espero, pues, que dentro de muy pocos días vosotros [Fernande y Braque] estaréis aquí. [...] No te preocupes demasiado por el dinero, [todo] se arreglará. [...] El trabajo marcha siempre, yo trabajo siempre en las mismas cosas.¹⁰⁰

PICASSO: 13 de agosto*

Desde Céret envía una postal¹⁰¹ a Kahnweiler:

Mi querido amigo, en este momento hago «Poeta y campesino — la perla del Rosellón» y un Cristo, si puedo le enviaré fotos.

BRAQUE: 15 de agosto*

Desde Orleans escribe a Picasso, en Céret. Dice que está camino de Céret: mañana estará en Guéret, pasado mañana en Limoges.

BRAQUE: antes del 17 de agosto

Llega a Céret. Las semanas siguientes constituyen un breve período de diálogo particularmente intenso entre los dos artistas. *El hombre de la guitarra* de Braque (p. 185) responde a la estructura piramidal de *La acordeonista* de Picasso (p. 184). Los dos artistas pintan bodegones en los que incorporan el título de un periódico local, *L'Indépendant*, impreso en caracteres góticos: Braque en *La palmatoria* (p. 190), Picasso en *El abanico (L'Indépendant)* (p. 191). En estas dos obras tratan de reproducir, por primera vez, tipografías «reales» con precisión. En este período ejecutan sin duda los dos grandes grabados publicados por Kahnweiler en 1912: *Fox* de Braque (p. 192) y *La botella de aguardiente (Marc)* de Picasso (p. 192). *Los tejados, Céret* de Braque (p. 189) tienen asimismo su contrapartida en el *Paisaje de Céret* pintado por Picasso (p. 188).

PICASSO: 17 de agosto

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Las ideas de nuestros amigos son verdaderamente graciosas y aquí me divierto enormemente con todos los recortes que usted me envía. Braque está aquí [...] Necesito 1.000 francos para quedarme aquí el tiempo que quiero y hacer lo que quiero hacer. Braque está muy contento de estar aquí, creo yo. Ya le he mostrado toda la comarca y tiene un montón de temas en la cabeza.¹⁰²

Pinta *El abanico (L'Indépendant)* (p. 191), *La botella de ron (Daix 414)* y *El clarinete* (p. 191).



Anverso y reverso de una postal dirigida por Picasso a Kahnweiler el 13 de agosto de 1911.



Con toda seguridad que ya tiene muy avanzadas composiciones con personajes como *La acordeonista* (p. 184), *Hombre con pipa* (p. 194) y *El poeta* (p. 195), y algunas de ellas incluso las ha acabado.¹⁰³

BRAQUE: 20 agosto*

Desde Céret (Hôtel du Canigou) escribe a Kahnweiler:

Hace un tiempo ideal. Me siento muy contento de estar aquí.

PICASSO: 23 de agosto

A través de los periódicos se entera de que el 21 de agosto robaron *La Gioconda* del Louvre, el cual ha permanecido cerrado durante una semana a causa de este hecho.

PICASSO: 24 de agosto

El pintor, crítico y poeta florentino Ardengo Soffici publica el importante artículo «Picasso e Braque» en *La voce*, de Florencia.¹⁰⁴ Soffici conoce a Picasso desde principios de siglo (y a Braque desde 1909) y cada vez que va a París le visita en su estudio, ya que mantiene unas relaciones bastante cordiales con él: Soffici acude en 1907 al Bateau-Lavoir, en la primavera de 1910, en 1911 y/o en 1912 al Boulevard de Clichy y en la primavera de 1914 a la Rue Schœlcher.¹⁰⁵ En su artículo, primero en lengua italiana sobre el cubismo, Soffici estudia conjuntamente a Picasso y Braque. Con ello, además de anticiparse a otros comentaristas de arte, consigue que se fijen en el cubismo los futuristas milaneses Boccioni, Carrà y Russolo. Sus ideas sobre el cubismo y el arte de Picasso y Braque constituirán el núcleo de *Cubismo e oltre*, publicado por Soffici en 1913 (Florencia, *La Voce*) y reeditado, en versión ampliada, con el título de *Cubismo e futurismo* (Florencia, *La Voce*, 1914). En esta segunda edición se suprimirá un párrafo hartamente ofensivo para Le Fauconnier, Metzinger, Léger y Delaunay, calificados de epígonos superficiales del cubismo, que ocultan su banalidad detrás de triángulos y otras figuras geométricas (ver carta de Apollinaire a Soffici, 8 de diciembre de 1911).

PICASSO: 24-27 de agosto

El robo de *La Gioconda* es objeto de un verdadero folletín en *Paris-Journal*. El periódico ofrece 50.000 francos y garantiza el anonimato a quien devuelva el cuadro.¹⁰⁶

PICASSO: 28 de agosto

Desde Céret escribe a Ardengo Soffici, en Poggio a Caiano:

*Llevo aquí dos meses. No he recibido La Voce y me gustaría leer su artículo. Escribame aquí, aún me quedará algún tiempo.*¹⁰⁷

PICASSO: 29 de agosto

Es abierto de nuevo el Louvre. *Paris-Journal* publica un relato del «ladrón» (Géry Pieret), que explica cómo en marzo de 1907 sustrajo del museo dos esculturas ibéricas,¹⁰⁸ que luego vendió a un amante del arte, así como un yeso, y cómo el 7 de mayo sustrajo aún una cabeza ibérica. Todo ello para demostrar que el Louvre estaba mal custodiado. Picasso se debió de enterar de estos pormenores el 30 de agosto, y enseguida comprendió su gravedad, puesto que él era quien había comprado las esculturas ibéricas a Géry Pieret en 1907.

PICASSO: 30 de agosto

Paris-Journal anuncia la «primera devolución» (la cabeza ibérica robada el 7 de mayo de 1911 por Géry Pieret).

PICASSO: 4 de septiembre

Probablemente regresa a París.

PICASSO: 5 de septiembre

Con Apollinaire lleva a las oficinas de *Paris-Journal* las dos esculturas compradas a Géry Pieret en 1907, en la esperanza de que serán devueltas al Louvre y se mantendrá el anonimato prometido.¹⁰⁹

PICASSO: 6 de septiembre

Paris-Journal anuncia la devolución de las dos cabezas ibéricas:
Se han hecho dos nuevas devoluciones al Paris-Journal. [...] El hombre y la mujer de piedra son reconocidos por la administración.

PICASSO: 8 de septiembre

Apollinaire es inculpado de complicidad por haber dado cobijo a un ladrón (Géry Pieret) y de ocultación de objetos robados. Picasso tiene que comparecer ante al juez instructor, pero no se presentan cargos contra él, mientras que Apollinaire tiene que pasar seis días entre rejas en la cárcel de la Santé.

PICASSO: 9 de septiembre

Géry Pieret, que dice encontrarse en Francfort y firma «baron Ignace d'Ormesan,¹¹⁰» escribe a *Paris-Journal* para eximir de toda culpa a Apollinaire. Pero los inspectores de la Sûreté, persuadidos de que Géry Pieret forma parte de una banda internacional posiblemente responsable del robo de *La Gioconda*, piensan que Apollinaire puede tener información sobre dicha banda y le retienen en prisión para interrogarle.

BRAQUE: [11 ó 18 de septiembre]

Desde Céret escribe a Kahnweiler (carta fechada el «lunes»; la mención del año «1911» añadida por Kahnweiler):

Todo está en marcha. El trabajo va bastante bien y la vida aquí es mucho más tranquila que en Marsella. Ahora, cuando Picasso se ha marchado, tengo tres estudios a mi disposición. He visitado Figueras y el domingo tengo que ir a Collioure a pie. Le agradezco mucho las fotos. ¿No le parece que son un poco oscuras? Es pleno otoño. En este momento trabajo en casa, pero pienso salir de aquí para hacer un paisaje. [...] Sigo trabajando en una lectora [p. 199] que hago en una tela de 60 [...] Esperamos el cólera de un momento a otro.

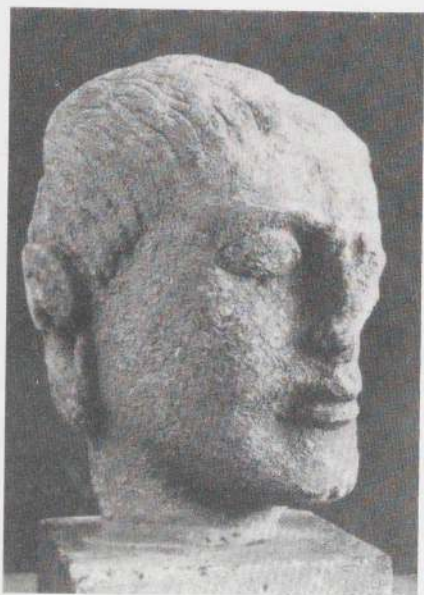
PICASSO: 12 de septiembre

Escribe a Soffici, en Florencia:

Le pido perdón por no haberle escrito antes, pero con mis viajes y mi regreso a París, y después de esa historia de Apollinaire que tal vez usted conoce por los periódicos, no he tenido mucho tiempo para escribirle. Sólo aquí he encontrado La Voce y he leído con emoción su artículo.¹¹¹

PICASSO: 13 de septiembre

Paris-Journal da a conocer la puesta en libertad, el día 12, de Guillaume Apollinaire, pues el fiscal ha declarado que las acusaciones en su contra eran infundadas. El periódico reproduce una entrevista con Apollinaire sobre el asunto de las esculturas ibéricas sustraídas del Louvre. No se menciona a Picasso.



Cabeza de hombre, escultura ibérica del Cerro de los Santos, siglos V-III a. C. Piedra, altura 21 cm. Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye. Una de las dos esculturas que Picasso compró a Géry Pieret en marzo de 1907.

PICASSO: 14 de septiembre

Paris-Journal publica «Mis prisiones», artículo redactado por Apollinaire al día siguiente de su puesta en libertad. En el mismo número del diario aparece un sabroso relato de la vida de Géry Pieret.

BRAQUE: [20 ó 27 de septiembre]

Desde Céret escribe a Kahnweiler (carta con membrete del Grand Café de Céret, fechada el «miércoles»; mención del año «1911» añadida por Kahnweiler):

Querido amigo,

Aquí nos llegan noticias muy curiosas de París y es sorprendente oír hablar de repente de Apollinaire en una mesa contigua. Hoy también se habla mucho de la guerra, pero yo no lo creo.¹⁰¹

Trabajo con mucha tranquilidad. He hecho algunos bodegones y una lectora (una tela de 60).

Me falta la colaboración de Boischaud para hacer los papeles pintados.

Se trata tal vez de la primera alusión a las esculturas de papel realizadas por Braque (ver texto de William Rubin, p. 27 y nota 63). Braque añade:

He ido a Collioure [...] Nada más llegar encontré casualmente a Matisse, que me mostró sus últimas telas.¹⁰²

PICASSO: otoño

Pinta *Mandolinista* (p. 198).

PICASSO: 21 de septiembre

Salmon publica un artículo sobre Picasso en *Paris-Journal*. Pasa por alto el escándalo del Louvre y señala que las actividades del artista han recobrado su curso normal:

La decoración [del estudio] es pintoresca y sorprendente. Encima de todos los muebles hay extraños personajes de madera, las más selectas piezas de la estatuaria africana y polinésica.

Antes de mostrarnos sus obras, Picasso os hará admirar estas maravillas primitivas. Acogedor y burlón, Picasso, vestido de aviador, indiferente tanto al elogio como a la crítica, muestra finalmente esas telas que los coleccionistas buscan y que él tiene la coquetería de no exponer en ningún Salón.

Aquí están los abigarrados mendigos de doce años atrás [...]. Aquí están, por último, las obras más recientes, a las que muchos se muestran menos sensibles. [...]

A lo sumo niega ser el padre del cubismo, que simplemente ha sugerido. A un artista joven que le preguntó si los pies se debían dibujar redondos o cuadrados, Picasso le respondió con mucha autoridad: «¡La naturaleza no tienes pies!» El otro aún le está dando vueltas al tema,

con gran regocijo de quien le gastó la broma.

En 1961, Kahnweiler precisará que se trataba de Jean Metzinger.¹¹²

BRAQUE: [25 de septiembre o 2 de octubre]

Escribe a Kahnweiler (carta fechada el «lunes»; mención del año «1911» añadida por Kahnweiler):

El verano se termina [...] Estoy haciendo un gran bodegón y un emigrante italiano en el puente de un barco con el puerto como fondo [El portugués (El emigrante), p. 205] y espero que ni la guerra ni el hambre me arranquen la paleta de las manos.¹⁰³

Braque indica también que necesita dinero y se repone de una gripe que arrastra desde hace ocho días.

PICASSO: 30 de septiembre

El *Journal de Bruxelles* publica un artículo sobre «Los cubistas»:

El maestro actual es Pablo Picasso, cuya obra acusa las influencias contradictorias de Cézanne, Van Gogh y Gauguin. Con un método ingenioso, este discípulo detalla en fragmentos los temas que los grandes precursores inventaron y pintaron en armonías nuevas. A pesar de que sus «cubos» parecen cortados e inconexos, están unidos por el viejo equilibrio. Esto se aguanta, como dicen los amantes del arte.

André Salmon hace una presentación del Salón de Otoño (1 de octubre-8 de noviembre) en *Paris-Journal*:

Sala VIII [...] los cubistas, no hace mucho tiradores aislados, libran hoy su primera batalla en regla. [...] Si es verdad que el cubismo nació de las especulaciones de Picasso, éste nunca



Henri Matisse en su estudio de Issy-les-Moulineaux, 1909.

fue cubista. Las primeras manifestaciones cubistas, con muchas indecisiones (no tuvimos inmediatamente los bellos cubos sólidos de hoy), fueron debidas a Georges Braque, algunas de las cuales causaron sensación en los Independientes.

Aquí Salmon alude al Salón de los Independientes de 1908 o de 1909.

Apollinaire ataca el punto de vista de Salmon en su artículo titulado «La atención excepcional concedida por la prensa al cubismo demuestra su importancia» (*L'Intransigeant*, 10 de octubre): *El cubismo no es, como se piensa generalmente entre el público, el arte de pintarlo todo en forma de cubos. En 1908 se vieron algunos cuadros de Picasso en los que había unas casas que, simplemente, dibujadas con fuerza, proporcionaban al público la ilusión de esos cubos, de donde viene el nombre de nuestra más joven escuela de pintura.*

Henri Guilbeaux expresa su opinión sobre el tema en *Hommes du jour* (11 de noviembre): *El cubismo es exaltado por Apollinaire en L'Intransigeant [...]. Ante diversas personas, ante mí de manera especial, Apollinaire se ha expresado muy severamente sobre el cubismo. Yo le vi antes del vernissage de la sala 8. Estaba acompañado por el simpático y socarrón Pablo Picasso, cuyo talento de pintor, de verdadero pintor, es innegable. Los dos reían delante de las telas en las que están agrupados cubos, conos, tubos, y emitían una opinión más bien desfavorable. [...] Hay quienes admiran el talento irónico que posee Apollinaire, yo no soy de esos. Reconozco la cultura y el trabajo de Guillaume Apollinaire, pero le niego el derecho de contribuir a falsear los valores.¹¹³*

PICASSO: mediados de septiembre-principios de octubre

Alfred Stieglitz acude a ver a Picasso, Matisse y Rodin en sus estudios,¹¹⁴ y esta «formidable experiencia» le inspira un número especial de *Camera Work* (verano de 1912) dedicado a Matisse y Picasso, con semblanzas de los dos grandes artistas escritas por Gertrude Stein.

BRAQUE: [4 de octubre]

Desde Céret escribe a Kahnweiler (carta fechada el «miércoles»; mención del año «1911» añadida por Kahnweiler):

Querido amigo, recibida su carta y la foto. La foto está muy lograda. Es un buen recuerdo. [...] He alquilado como estudio una buena y vieja habitación, muy grande. He podido trabajar en una tela bastante grande (un desnudo), con la ayuda de Dios pienso poder hacer algo bastante bueno, aparte de ello he hecho tres o cuatro telas. He comprado el Paris-Journal el día del vernissage. Es todo lo que puedo decir de la pintura en París. He pasado por casa del marchante de arte negro, me ha dicho que usted adquirió una cabeza de Nueva Caledonia, de momento no tiene nada.

BRAQUE: [5 ó 12 de octubre]

Desde Céret escribe a Kahnweiler (carta fechada el «jueves»; mención del año «1911» añadida por Kahnweiler):

Haga cuanto le sea posible para enviar el 17 de los corrientes los francos prometidos, pues tendré que pagar el hotel; por lo demás, la estación parece que va a ser brillante. ¡Qué publicidad! Todos los días las tengo con los ceretanos que quieren ver cubismo [...] El trabajo marcha bastante bien y si persisto en mis proyectos estaré aquí mucho tiempo. Creo que ya le he hablado a usted de un bodegón bastante grande (50) [...] Continúo El emigrante [p. 205].

Añade una posdata:

(He leído en el Mercure un artículo muy profundo de E. Bernard sobre el impresionismo.)¹⁰⁴

BRAQUE: 13 de octubre

Desde Céret escribe a Marcelle Braque (en un papel con membrete del Grand Café Michel Justafre). Le dice que cena en casa de Manolo y espera que Marcelle volverá pronto a Céret. Y añade:

He vuelto a trabajar en mi lectora [Mujer leyendo, p. 199] y estoy contento.

En su serie de semblanzas para *Paris-Journal*, André Salmon dedica un artículo a Braque: *¿No es acaso un rey negro (un rey gigante) que ha venido para hacerse blanquear en la Escuela de Bellas Artes? ¡Vano blanqueo! Georges Braque ha ido a otros baños a lavarse [y quitarse de encima] la tradición. El fue quien, si no inventó el cubismo, lo vulgarizó, después de*

Picasso, pero antes que Metzinger. Creo que ningún pintor ama la pintura con un amor tan violento como este coloso bueno que oculta su cabellera de bosquimano bajo un [sombbrero] tirolés tipo Ernest La Jeunesse. Acostado bajo su techo a la hora de la siesta, Georges Braque acumula en su mente los cubos que, poco después, dibujarán Hombre con violín o Torso de virgen. A este pintor le gusta practicar la lucha, el patinaje, el trapecio y, cada mañana, antes de pintar, le da al punching-ball. Dandy a su manera, compra a docenas trajes de Roubaix devueltos desde América, afirmando que la larga permanencia en el fondo de una bodega modifica favorablemente su corte y transmite a la tela una incomparable suavidad.

BRAQUE: después del 13 de octubre

Marcelle le escribe desde Céret comunicándole su intención de ir a unirse con él:
Podríamos quedarnos allí abajo hasta el mes de enero. No he visto a los Picasso. ¿Has leído el artículo de Paris-Journal [la semblanza escrita por Salmon en el número del 13 de octubre]? En todo caso, te lo envío.

BRAQUE: [14 de octubre]

Desde Céret escribe a Kahnweiler (carta fechada el «sábado»; mención del año «1911» añadida por Kahnweiler):

Me encuentro muy bien aquí y querría quedarme todo el tiempo posible — hasta el mes de enero. ¿Me podría enviar usted todos los meses doscientos francos? Por mi parte, yo podría enviarle mis telas si las necesitara usted. He leído mi semblanza en Paris-Journal [13 de octubre de 1911]; no deja de ser pintoresco, sólo le falta el acordeón.

En una posdata añade:

Piense en mi mensualidad. Gracias de antemano.

BRAQUE: 17 de octubre*

Desde Céret escribe a Kahnweiler para acusar recibo de una carta.

BRAQUE: 31 de octubre*

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Mis telas¹⁰⁵ salieron de aquí ayer.

PICASSO: fines de octubre o principios de noviembre

Gino Severini lleva a Umberto Boccioni y Carlo Carrà al estudio de Picasso.¹¹⁵

BRAQUE: [noviembre]

Escribe a Picasso (la carta, hoy perdida, es citada en la correspondencia de Picasso a Soffici fechada el 22 de noviembre).

PICASSO: noviembre

Probable inicio de la relación con Eva Gouel (Marcelle Humbert), que era hasta entonces la compañera de Louis Marcoussis. De acuerdo con Fernande (y Severini), las dos parejas se reúnen en la cervecería del Ermitage, en el Boulevard de Rochechouart, al pie de Montmartre. Aquí una noche Picasso declara: «Se podría hacer un cuadro muy moderno que representara soldados griegos». ¹¹⁶ Picasso vuelve a ocupar un estudio en el Bateau-Lavoir, donde ejecuta «*Ma jolie*» (*Mujer con guitarra o cítara*) (p. 204) y prácticamente todas las obras que datan del invierno y principios de la primavera de 1912.

BRAQUE: 1 de noviembre

Desde Céret escribe a Kahnweiler (carta fechada el «miércoles, día de Todos los Santos»: mención del año «1911» añadida por Kahnweiler):

He descubierto un blanco imperecedero, un terciopelo para el pincel, abuso de él... A la vez que continúo con mi lectora y mi emigrante, he empezado otro bodegón.¹⁰⁶

BRAQUE: 6 de noviembre*

Desde Céret escribe a Picasso (carta con la inicial «B» realizada con un sello de cera, fechada el «domingo» [15 de noviembre]):¹⁰⁷

Querido amigo, [...] he empezado otra NM 60 [bodegón de formato 60 figura]. Hay una chimenea,



Marcelle Braque, 1911.



Eva Gouel (Marcelle Humbert) en París, hacia 1911.

toda entera, con la leña dentro [Bodegón con violín, p. 207]. En este momento también trabajo en la bella lectora que tú has visto, creo. Estoy muy contento de que la gran NM [bodegón] te cause buena impresión. Con toda cordialidad, GB.

BRAQUE: 13 de noviembre*

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Las noches son largas. Me faltan mis escalas en la Rue Vignon [en la galería de Kahnweiler]. [...] Por lo demás, espero que un día u otro conozca usted Céret, ahora que está en contacto con Manolo. Trabajo en una NM 60 [posiblemente Bodegón con violín, p. 207].

BRAQUE: 16 de noviembre

Desde Céret escribe a Picasso. Dice a su «querido amigo» que ayer estuvo en Perpiñán. Añade: *Y tú, ¿qué haces? G. Braque.*

PICASSO: 22 de noviembre

Desde el Boulevard de Clichy, número 11, escribe a Ardengo Soffici, en Poggio a Caiano: *Le pido perdón por no haberle escrito antes, pero esperaba a Braque para poderle decir a usted lo que él piensa de su cuadro, como usted me pedía, pero me escribe que aún permanecerá algún tiempo en el Midi.*¹¹⁷

PICASSO: 23 de noviembre

Huntly Carter publica «The Plato-Picasso Idea» en *The New Age*, de Londres:

*The New Age representa la nueva época. Picasso no es de la nueva época, está en ella. [...] Para indicar lo que es verdaderamente el picassismo y en qué pequeña medida tiene que ver con la geometría, puedo citar una carta que Middleton Murray [sic] me envía desde París: «[...] Platón, que era un gran artista y amante del arte, no reprendía a los artistas por ser filisteos, sino porque pensaba que su arte era superficial, fotográfico, diríamos hoy. No había misterio alguno en la significación profunda de los objetos evocados, de modo que su evocación no era sino una copia de una copia. De hecho, Platón buscaba otra forma de arte, y esta forma era el arte de lo esencial practicado por Picasso [...]. » Así, el estudio escogido para beneficio de Picasso en la galería Kahnweiler [Mandolina y vaso de Pernod, Daix 387] demuestra que la pintura ha llegado a un punto en el que, por una concentración extrema, el artista accede a una abstracción que para él es el alma del motivo, aunque este motivo esté compuesto exclusivamente por objetos comunes: una mandolina, un vaso y una mesa.*¹¹⁸

BRAQUE: 24 de noviembre*

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Estos días he trabajado en mi lectora. Está casi terminada. También he hecho una NM [bodegón] y pienso con tristeza que en un mes se terminará mi estancia.

PICASSO: 30 de noviembre

En *The New Age*, John Middleton Murry comenta el artículo de Huntly Carter publicado la semana antes:

*Niego formalmente tener la menor pretensión de comprender, o incluso de apreciar, a Picasso. Me impone. No lo tengo por un loco, como otros críticos se sienten inclinados a hacer. Su obra no es una broma. [...] Como en el caso de Platón o Leonardo da Vinci, hay caminos que las almas pedestres no pueden emprender, y Picasso sigue uno de esos caminos. Picasso lo ha hecho todo. Ha pintado delicadas acuarelas de una sutileza y un encanto infinitos. Ha ejecutado dibujos con una línea mágica que asombran por su belleza pura y simple; y, a pesar de ello, ha alcanzado un nivel que nadie ha explicado y que nadie, por lo que yo sé, ha comprendido verdaderamente. Sin embargo, él declara: «Iré hasta el fin». Por eso estoy convencido del genio de este hombre, porque conozco lo que ha hecho en el pasado me mantengo al margen, pues sé demasiado para condenar y no lo bastante para elogiar. [...] Mientras tanto, Picasso tiene que esperar a otro Platón para que le comprenda, pero el mundo nunca tendrá la fuerza necesaria para seguirle.*¹¹⁹

BRAQUE: 7 de diciembre

Un artículo de Henri des Pruroux (crítico francés afincado en Venecia) sobre el cubismo, o más exactamente sobre Braque y Picasso, aparece en *La Voce*, traducido por Soffici.¹⁰⁸ Con él se reproducen fotografías de dos pinturas de Picasso, *La fábrica de aceite* (Daix 277) y *Mlle Léonie* (p. 152), y de otra de Braque, *Violín, vaso y cuchillo* (p. 170). Este artículo, unido al que Soffici publicó el 24 de agosto, movió al joven grupo futurista a aceptar el reto francés en el prefacio del catálogo de su exposición inaugural en París, en febrero de 1912. Des Pruroux escribe: *Gracias a A. Soffici no necesito presentar a los dos maestros del nuevo grupo, Picasso y Braque, ni disculparlos de toda complicidad con los idiotas y los charlatanes que creían haber hecho algo decididamente sorprendente y audaz al fragmentar sus figuras y sus paisajes con ayuda de facetas geométricas parecidas a las de los tapones de las garrafas. Simplemente quiero exponer algunas reflexiones sobre las tendencias y las posibilidades de la nueva escuela a la que se ha puesto el nombre burlesco de cubismo.*

PICASSO: 8 de diciembre*

Apollinaire escribe a Soffici, en Poggio a Caiano:

*De buen grado habría señalado en «La France jugée à l'étranger» su artículo sobre Picasso y Braque, pero la idea no ha seducido a los señores del Mercure. [...] Usted es injusto con los cubistas, no en sus conclusiones, sino, al menos, en el tratamiento, decididamente singular, que usted da a Braque, el cual debe a Picasso bastante más que ellos. En mi opinión, éstos son los nombres de las personalidades más notables de la joven pintura contemporánea. En este momento no lo escribiré en un artículo, pero lo pienso. Orden alfabético: Derain, Dufy (para las pequeñas cosas), Marie Laurencin, Matisse, Picasso.*¹²⁰

PICASSO: 9 de diciembre

Escribe a Braque, en Céret. Está preocupado por no tener noticias desde hace mucho tiempo y envía saludos a Marcelle, que está con Braque. Le dice que le va a enviar el prefacio del catálogo de una exposición de Van Dongen (con toda seguridad la que presenta la galería Bernheim-Jeune del 4 al 16 de diciembre, con un texto de catálogo redactado por Van Dongen). Picasso debió de quedar impresionado por esta declaración de Van Dongen:

*Para los que ven con sus orejas, he aquí una mujer completamente desnuda. Ustedes son personas púdicas, pero yo les digo que los sexos son órganos tan divertidos como los cerebros, y si el sexo se encontrara en la cara, en lugar de la nariz (cosa que muy bien podría ser), ¿dónde estaría el pudor?*¹²¹

PICASSO: 12 de diciembre

Desde Poggio a Caiano, Soffici escribe a Apollinaire, en respuesta a la carta del 8 de diciembre: *Mi querido amigo, estoy muy contento de que mi libro [sobre Rimbaud, del que Apollinaire ha hecho una reseña en L'Intransigeant] le haya gustado. [...] Gracias. Por lo que se refiere al cubismo y a la pintura, veo que estamos más de acuerdo de lo que yo creía, pues sus cinco nombres son exactamente los mismos que yo habría escrito. Como usted ve, no podríamos estar más de acuerdo. Y ahora, mi querido Apollinaire, quiero proponerle un asunto.*¹²²

Soffici añade en la posdata:

Olvidaba decirle que Des Pruroux existe. Es un pintor francés, sin gran talento, pero muy inteligente, que vive en Venecia, Vía Trovaso, número 1038. Es cierto que traduzco sus artículos y tal vez meto en ellos un poco de mi estilo, cosa que le ha confundido a usted. No comparto todas sus opiniones.

(Ver fecha del 7 de diciembre para el artículo de Des Pruroux publicado en *La Voce* en traducción de Soffici.)

BRAQUE: 21 de diciembre

Le Supplement recoge la anécdota llamada «Los cabellos del pintor» (reproducida en otros tres periódicos entre noviembre de 1911 y enero de 1912), que relaciona a Braque con Félix Mayol. Este cantante de «café-concert» famoso por sus «dances chantées», se encuentra ahora en la cima de su gloria. Conocido como el «cantante del encanto cómico», Mayol alcanza un éxito considerable y en 1910 compra en París un local al que bautiza con el nombre de Concert Mayol. Su inconfundible silueta es conocida del gran público gracias a numerosos carteles y fotografías.¹⁰⁹



Marie Laurencin en el estudio de Picasso, Boulevard de Clichy, 11. Fotografía realizada por Picasso, otoño de 1911. A un lado: *Hombre con mandolina* (p. 61).



Cubierta para el texto y la música de la canción de Félix Mayol *Voilà pourquoi!*, 1911.

Picasso en el estudio de Pablo Gargallo, Rue Blomet, 45. Fotografía realizada por Gargallo, 1912.



Las reseñas de estos periódicos son variantes de la misma historia:

Muy recientemente, el pintor Georges Braque —coloso simpático cuyas composiciones cubistas son objeto de debate— tuvo que cumplir un período de veintitrés días. A su llegada a la compañía, el capitán observó los cabellos, un poco largos —¡oh, no demasiado!— del artista y le mandó pasar inmediatamente por la barbería. Pero Georges Braque, que no quería volver a la vida civil con una cabeza excesivamente militar, intentó conservar los cabellos que completan agradablemente su fisonomía y no fue al barbero. El capitán insiste y le ordena que se corte el cabello inmediatamente.

— Mi capitán, expuso él, le he mentado. No soy pintor, sino artista lírico. Canto en el local de Mayol; con mis cabellos me gano el pan de cada día. Si regreso a París sin tupé no encontraré trabajo. Déjeme que conserve los cabellos...

Y el capitán, impresionado, autorizó al pintor a conservar su peinado.¹¹⁰

BRAQUE: 27 de diciembre

Desde Céret escribe a Kahnweiler (carta fechada el «miércoles 27 de diciembre»); mención del año «1911?» añadida por Kahnweiler):

Mi estancia se termina. El 15 de enero, como más tarde, estaré en París.

Dice que está terminando tres bodegones, uno de ellos de formato 50, y añade:

Mi lectora también avanza. Tendré que terminar el guitarrista¹¹¹ [El portugués (El emigrante), p. 205] en París. En fin, usted verá pronto todo esto.

1912

BRAQUE: 1 de enero

Desde Céret escribe a Kahnweiler: «Mis mejores deseos».

PICASSO: 1 de enero

Paris-Journal propone una retrospectiva del año 1911: «Una mirada atrás. 1911 a través de las letras, las artes, las ciencias y la política.» Se trata de un conjunto de testimonios a cargo de relevantes personalidades en estos campos. Picasso responde a preguntas sobre las artes plásticas:

— Diga usted que todo va muy bien, todos esos señores pintores están muy contentos, y yo también estoy muy contento. Todos progresamos. Yo estoy a favor del progreso.

— Pero, ¿el cubismo?

— ¡No hay cubismo!

Picasso lo decía como el padre Ingres proclamaba: «En la naturaleza no hay negro».

— No obstante, sin usted...

— ¿Qué, sin mí? Nunca he oído decir algo semejante a esos señores. Excúseme, es el Mono, tiene hambre.

Y Picasso nos muestra su mono favorito.¹²³ Las palabras de Picasso no serán enigmáticas para todos.

PICASSO: 9 de enero

Apollinaire escribe a Soffici:

Con todo, ¿no cree usted que para que una nueva concepción artística pueda imponerse es necesario que las cosas mediocres aparezcan al mismo tiempo que las sublimes? De esta manera se puede medir el alcance de la nueva belleza. Por eso, y en favor de los grandes artistas como Picasso por ejemplo, es por lo que apoyo a Braque y a los cubistas en mis escritos.¹²⁴

BRAQUE: 12 de enero*

Desde Céret escribe a Picasso:

Mi querido amigo, vuelvo el viernes próximo. Un fuerte apretón de manos.

Igualmente desde Céret escribe a Kahnweiler para decirle que piensa estar de regreso en París del sábado en ocho días.

PICASSO: mediados de enero

Un grupo de amigos de Apollinaire, entre ellos André Billy y André Salmon, funda la revista *Les Soirées de Paris*.

BRAQUE: 19 enero

Regresa a París llevando consigo *El portugués (El emigrante)* (p. 205), primera pintura cubista en la que se incorporan letras estarcidas, *Homenaje a J.S. Bach* (p. 209), primera obra en la que el artista emplea la técnica de la falsa madera (aprendida, como las letras estarcidas, durante su período de formación como pintor-decorador), y posiblemente también algunas de las primeras esculturas de papel (ver texto de William Rubin, p. 27).

BRAQUE: 26 de enero*

Desde El Havre, escribe a Marcelle. Ahora viven en el Impase de Guelma, número 5.¹¹² El 28 de enero regresa a París.

PICASSO: [enero-febrero]

Gertrude Stein y Alice Toklas acuden al estudio de Picasso en el Bateau-Lavoir. Como no le encuentran, Gertrude Stein deja su tarjeta de visita. Días después, las dos amigas vuelven y encuentran a Picasso trabajando en *La mesa del arquitecto* (p. 210), en la que ha escrito MA JOLIE y pinta, abajo y a la derecha, la tarjeta de visita de Gertrude Stein. Ésta adquiere el cuadro en la primavera de 1912; es la primera vez que Gertrude Stein decide comprar un cuadro de Picasso sin su hermano.¹²⁵

PICASSO: 1 de marzo

*La Revue d'Europe et d'Amérique*¹²⁶ anuncia la aparición del libro de Albert Gleizes y Jean Metzinger *Du cubisme. Paris-Journal*, por su parte, la anuncia el 26 de octubre, pero según todos los datos de que se dispone el libro no será publicado hasta fines de noviembre o principios de diciembre.

PICASSO: 19 de marzo

Escribe a Gertrude Stein:

Acabo de ver a Kahnweiler y no quiero darle el bodegón (ma jolie) [La mesa del arquitecto] por menos de 1.200 francos.

BRAQUE: primavera

En esta época ejecuta *El hombre del violín* (p. 217) y el bodegón redondo *Soda* (p. 218).

PICASSO: 20 de marzo-16 de mayo

Juan Gris expone en el Salón de los Independientes su *Retrato de Picasso* (Cooper 13). En *Gil Blas* Vauxcelles bautiza el cuadro con el nombre de «El padre Ubu-Kub». Después, Picasso envía a Kahnweiler una reseña del Salón publicada en *Le Sourire* (jueves, 4 de abril de 1912), en la que se puede leer:

*Los cubistas han cambiado valientemente de chaqueta después de liquidar su último cubo.*¹²⁷

PICASSO: [abril]

Escribe a Gertrude Stein:

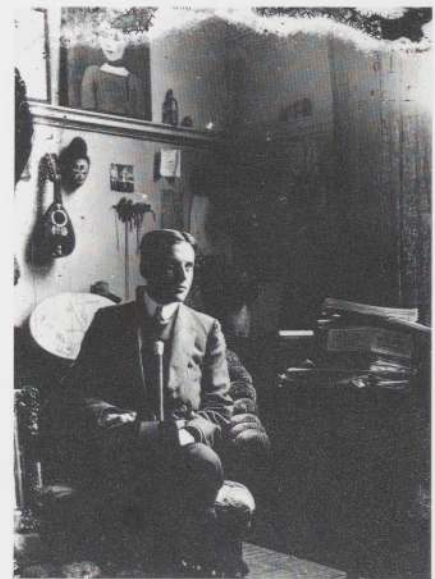
He recibido su carta. Le había dicho a usted que el jueves iríamos a cenar en casa de Haviland. He dicho a Braque que no iremos a casa de usted el miércoles. Entonces, ¿cuándo?

BRAQUE: 15 de abril

Je sais tout publica una entrevista de Jacques Gachons a Kahnweiler.¹¹³ El texto está ilustrado con reproducciones de *El clarinete* de Picasso (p. 191) y *El velador (Stal)* de Braque (p. 201).

PICASSO: antes del 25 de abril

Acompaña a Braque a El Havre. Regresa a París el 28.



Frank Haviland fotografiado por Picasso en su estudio, invierno de 1911-1912. Detrás, a la derecha: *Barca de Cadaqués* (p. 157). Arriba, en el centro: *Margarita* de Matisse (Flam 220). Detrás de Haviland: *Conchas encima de un piano* (Daix 461) en fase de ejecución.

PICASSO: 25 de abril

En *Pan* se publica una entrevista de Max Pechstein sobre Picasso y el cubismo con el título «Was ist mit dem Picasso?» (¿Qué ocurre con Picasso?).¹²⁸

PICASSO: 30 de abril

Escribe a Gertrude Stein (en un papel con membrete «Taverne de l'Ermitage») para concertar una cita, y añade:

*Monsieur Kramar*¹²⁹ ha visto el bodegón de usted «Ma jolie» [La mesa del arquitecto]. Le encanta.

BRAQUE: 26 de abril*

Desde El Havre escribe a Marcelle:

*Carta escrita antes de irnos a dormir [Picasso y él]. Volveremos el domingo por la tarde. En Ruán fuimos a casa de Vlaminck, al que no encontramos.*¹¹⁴

BRAQUE: 27 de abril*

Desde El Havre (Café de la Poste) escribe a Marcelle:

Nuestra estancia termina mañana por la noche. Regresaremos a las doce menos diez. Picasso se ha citado con Fernande en el Fox... [...] Mañana vamos a Honfleur. [...] Esta mañana he despertado a Picasso con el fonógrafo. Fue gracioso. Pienso en el mes de junio en el que estaremos juntos aquí.

PICASSO: principios de mayo

Más o menos en esta época termina el *Bodegón con piano* (p. 209), empezado durante el verano anterior en Céret. Le añade las letras estarcidas CORT, de acuerdo con una técnica que Braque le enseñó a principios de año, después de que éste introdujera tipografías análogas en los cuadros que se llevó de Céret en enero.

Pinta dos telas ovales llenas de alusiones a su viaje a El Havre con Braque: *Violín, vasos, pipa y ancla* (p. 215), donde también alude a las *Soirées de Paris*, y *Recuerdo de El Havre* (p. 213). En esta última pintura introduce una bandera tricolor ejecutada con Ripolin. Los dos cuadros ponen de manifiesto que continúa el diálogo con Braque, no sólo porque evocan un viaje común, sino también porque en *Recuerdo de El Havre* Picasso utiliza por primera vez el efecto de la falsa madera obtenido con un peine, como le había enseñado Braque.¹³⁰ Severini está en el estudio del Bateau-Lavoir cuando Braque descubre estas obras. Según él, Braque, sorprendido (sin duda por los vivos colores que Picasso ha empleado), comenta entre bromas y veras: «Cambio de chaqueta». Picasso calla y continúa llenando su pipa con una sonrisa característica que bien podría significar: «divertido, ¿verdad?».¹³¹ Realiza su primer collage, *Bodegón con trezado de silla* (p. 223).

PICASSO: 9 de mayo

Mediante una carta abierta que se publica en *Pan*, Max Raphael contesta al artículo de Max Pechstein aparecido el 25 de abril. En ella habla de la vuelta del color puro a la pintura de Picasso, y concluye:

*Estoy íntimamente persuadido de que el arte de Picasso tendrá como consecuencia una nueva estética y una nueva aprehension de la vida.*¹³²

PICASSO: 18 de mayo

Escribe a Braque:

Fernande se ha largado con un futurista [Severini]¹³³ le llama «U. O.», o sea, Ubaldo Oppi [...] y yo me voy un poco fuera de París. Te ruego que cuides de «Frika» unos días. [...] Muchos recuerdos a Marcelle.

PICASSO: 20 de mayo

Desde Céret (Grand Café) escribe a Kahnweiler:

En cuanto a los perros, he encargado a Braque que me envíe a «Frika», y los otros animales, el mono y los gatos, a Madame Pitxot, que los cogerá, eso me ha dicho ella. Sería necesario que hiciera usted un paquete con la tela que está enrollada en Rue Ravignan y unos pinceles, y que me los enviara aquí (siempre a la dirección de Manolo). Las telas que se encuentran en Rue Ravignan y que están sólo pintadas al carbón (también el violín) se tienen que hacer



El grabador Gonon y Braque en el estudio de este último, Impasse de Guelma, 5, 1912.

*fijar por Juan Gris [...] En cuanto a los cuadros que tengo que cederle a usted, le escribiré para tratar de ello, tengo que pensarlo. [...] Manolo trabaja duro como dice Déodat de Séverac. Tiene una casa soberbia con una verja como un ministerio del Interior [...] y también tiene una mesa de operaciones e instrumentos de cirugía. [...] No dé a nadie mi dirección por el momento.*¹³⁴

PICASSO: 21 de mayo

Desde Céret escribe a Braque:

No digas a nadie que estoy aquí.

En esta carta habla sobre todo de Frika, que Braque deberá enviar a Manolo, en Céret.

PICASSO: 22 de mayo

Desde Céret (Grand Café) escribe a Kahnweiler:

*Los otros cuadros que sólo están dibujados pueden seguir en la Rue Ravignan. En efecto, nosotros [él y Eva Gouel] estamos juntos y estoy muy contento. Pero no digas nada a nadie.*¹³⁵

PICASSO: 24 de mayo

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Ayer recibí su carta y la de Braque. [...] También me debería enviar usted los pinceles que están en la Rue Ravignan, los sucios y los limpios, y los bastidores que [yo] tenía en la Rue Ravignan. [...] La paleta de la Rue Ravignan también me la tiene que enviar, está sucia, la envuelve usted con los bastidores en papel, y las letras y los números y los peines para hacer la falsa madera. De los colores, me tiene que enviar los de la Rue Ravignan y los del Boulevard de Clichy, le diré dónde están y le daré la lista (en el fondo me duele ocasionarle tantas molestias). En el armario grande hay colores, y en la mesa del estudio. Enviéme los tubos de blanco que encuentre, de negro marfil, de tierra de Siena quemada, de verde esmeralda y de verde veronés, de azul ultramar, de ocre, de tierra de Siena, de vermellón, de cadmio oscuro y claro o más bien de cadmio limón, también tengo violeta de cobalto, ocre del Perú

[...] Prefiero tener todos los colores aquí, y a lo mejor sólo utilizo el blanco, pero los necesito a mi lado.

El último aguafuerte está en el taller, usted debe de haberlo visto ya. Siempre tengo la idea de hacer grabar un nombre en una tarjeta de visita, entonces me tendría que enviar una de las dos pruebas para que yo dibuje el sitio justo de las letras, que habría que hacer grabar por un grabador profesional, por un grabador de tarjetas de visita.

En cuanto a los colores, envíeme sólo tres o cuatro tubos de cada uno, pero el blanco lo tiene que enviar todo, y no se olvide de enviarme un frasco de secante y un paquete de carboncillos (siempre a la dirección de Manolo). Estoy en el hotel [...] He alquilado la casa que teníamos con Braque el año pasado.¹³⁶

PICASSO: 25 de mayo

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Necesito sábanas, almohadas, almohadones, mantas y mi ropa interior y mi quimono amarillo con flores. No sé qué habrá que hacer para arreglar todo esto, pero tengo más confianza en usted que en mi mismo.¹³⁷

Desde Céret escribe a Braque para comunicarle que «Frika» ha llegado bien: *Es la admiración del pueblo.*

PICASSO: 29 de mayo

Desde Céret escribe a Braque:

Espero tus cartas, sabes lo contento que me pongo cuando tengo noticias tuyas.

Dice que ha cogido las cosas (bastidores viejos y similares) que Braque había dejado el año anterior en casa de Haviland y que Kahnweiler se ocupa de los asuntos de Picasso en París.

BRAQUE: 30 de mayo

Wilbur Wright muere en Dayton (Ohio). Picasso aplica el nombre de pila del aviador, transformado en «Wilbourg», a Braque, que algunas veces firma «Wilburg». Ver 11, 15 y 16 de agosto de 1912.

PICASSO: 30 de mayo

Desde Céret escribe a Braque:

Mi querido amigo, acabo de recibir tu carta con las consideraciones de esos señores y algunas de ellas son hermosas, y la de Juan Gris es admirable y pienso qué habrán hecho los otros.

Después explica que creía haber perdido una de las pinturas que llevaban la inscripción NOTRE AVENIR EST DANS L'AIR (Daix 465), pero que en realidad seguía donde él la había colgado. Y añade:

Pero me faltas tú, dónde están nuestros paseos y [los intercambios de] nuestros sentimientos, no puedo escribir [sobre nuestras] discusiones de arte.

PICASSO: 31 de mayo

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Braque me dice que Marcoussis le ha dado a usted o más bien le tiene que dar un resguardo de equipaje para un guardamuebles, para las cosas de Mercelle [Eva Gouel], y, si se lo da a usted, tenga la amabilidad de enviármelo aquí. [...] Muchos recuerdos a Max [Jacob] y a los amigos.

PICASSO: 1 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Necesito mis cosas de pintar. Manolo me ha dado algunos colores, pero yo sólo trabajo con verde compuesto de violeta cobalto, negro de vid, marrón momia y cadmio pálido y no tengo paleta. Terrus me ha prestado un caballete. [...] A pesar de todo trabajo.¹³⁸

BRAQUE: 2 de junio

Desde El Havre escribe a «M. Picasso (pintor)», en Céret:

Estoy aquí por unos días. Que sigas bien.

Está en El Havre para asistir a la primera comunión de su sobrino.

PICASSO: 5 de junio*

Desde Céret escribe a Braque, en El Havre:

Mis mejores recuerdos para la familia y que sigas bien, querido amigo.

Escribe una larga carta de negocios a Kahnweiler (que se cruza con la que éste le dirigió el 6 de junio preguntándole qué cuadros consideraba terminados).¹³⁹ Picasso enumera las pinturas que han quedado en los estudios del Boulevard de Clichy y de la Rue Ravignan, de las que Kahnweiler puede disponer inmediatamente, y da detalles de los precios. Los otros cuadros «no están aún presentables», y por lo tanto Kahnweiler no puede cogerlos.¹⁴⁰

BRAQUE: 6 de junio
Se dirige a París desde El Havre.

Kahnweiler en su casa de la Rue George-Sand. 1912.



PICASSO: 6 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Trabajo, y por el momento la cosa no va mal. Braque está en El Havre, usted debe de saberlo, he recibido unas cuantas postales de él. Debe de bailar con los marinos en el Scandinavie Bar y en Saint-Joseph. Creo que ha ido para asistir a la primera comunión de su sobrinito.

PICASSO: 7 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler (en un papel en el que ha dibujado a tinta un falso membrete de la casa Delcros):

Pienso que un día de éstos me tendrá que enviar usted una gran plancha de cobre, quiero hacer un hombre tocando la gaita que vi el domingo, pero todo esto no está aún a punto. [...] Mi estudio coge ya carácter, ya es mi estudio y tengo sitio en él. La carta de ayer que usted me envió era de una miss americana que deseaba verme antes de partir para América, pues su padre «está haciendo crítica de arte y de pintura». Ella se llama Bill, ¿es la hija de Buffalo Bill?

PICASSO: 10 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Parece que los periódicos de allí abajo [Barcelona] han dicho que yo estaba aquí y que ese jilipolla de Pitxot escribió a alguien de aquí para saber si yo estaba en Céret, trabajo inútil, pues no tendrá respuesta.

PICASSO: 11 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Esta mañana he recibido mis jerséis y el grabado, lo encuentro poco trabajado.

BRAQUE: antes del 12 de junio

Escribe a Picasso (la carta, hoy desaparecida, es citada en la correspondencia de Picasso a Kahnweiler el 12 de junio y a Braque el 14 de junio).

PICASSO: 12 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Tengo malas noticias de París. Braque me escribió ayer y me dijo que ha visto a Pitxot en el Wepler [el café de la Place Clichy] y le ha dicho que ellos pensaban ir, con él, su mujer y Fernande, a Céret para pasar el verano y que él iba a escribir a alguien de aquí para saber si yo estaba (ya le dije a usted que lo había hecho) y estoy muy molesto con todo esto, en primer lugar porque no quiero que mi gran amor por Marcelle sufra con las historias que me podrían atribuir y no quiero tampoco que ella sea molestada en absoluto, y es necesario que yo esté tranquilo para mi trabajo, lo necesito desde hace mucho tiempo. Marcelle es muy gentil y la quiero mucho y lo escribiré en mis cuadros. Aparte de todo esto, trabajo mucho, he hecho bastantes dibujos y he empezado ya ocho telas. Creo que mi pintura gana en robustez y en claridad. [...] Con todas estas complicaciones, tendría que tener aquí, para un caso de marcha forzosa, nunca se sabe lo que puede pasar, 1.000 ó 2.000 francos como reserva. No querría que, por falta de unos chavos, me fuera imposible marchar. [...] Si la [Fernande] ve usted, le puede decir que no tiene que esperar nada de mí y estaré muy contento de no volverla a ver jamás. [...] Y dígame si ha aparecido el libro de Metzinger y Gleizes sobre pintura.

También refiere la historia del cuadro «tipo Schuskin» y de la alusión a la «cuarta dimensión» (ver septiembre, 1908).

PICASSO: 14 de junio

Desde Céret escribe a Braque:

Tenme al corriente de las noticias que pueden interesarme, serás muy amable. No escribo a nadie aparte de ti y K[ahnweiler] sobre mis asuntos y no recibo cartas nada más que de vosotros, y me pongo muy contento cuando me escribes, lo sabes muy bien.

Y en la posdata añade: *Procura ser siempre discreto.*

PICASSO: 15 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Trabajo, y los cuadros avanzan. Si tuviera mi aparato de fotografía os enviaría pronto estados de las pinturas. [...] Dentro [de la cámara] hay todavía algunas placas para revelar, que yo había hecho de mí mismo delante del espejo.

PICASSO: 17 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

He escrito a Braque y no estoy en absoluto molesto por su carta; por el contrario, estoy muy impresionado de que me previniera [respecto de Pitxot] y usted sabe cuánto le quiero. [...] Usted me dice que a Uhde no le gustan mis últimos cuadros donde hay Ripolin y banderas, a lo mejor conseguimos desagradar a todo el mundo, y aún no lo hemos dicho todo.

PICASSO: 19 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Sé de buenas fuentes que Fernande vendrá aquí con los Pitxot y está claro que necesito un poco de tranquilidad, tengo incluso derecho a ella. Y me voy a marchar de aquí, tengo un montón de sitios en perspectiva. [...] Me molesta mucho irme de aquí, donde estaba tan bien en mi gran casa, donde tenía mucho sitio, y el lugar me gusta, en fin, me molesta mucho. [...] Y la pintura marcha bien, tengo dos o tres cosas (si veo que están listas se las enviaré) que están casi acabadas o tal vez acabadas y he empezado otras que continuaré allí donde vaya.

PICASSO: 20 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

Mañana por la mañana salgo de aquí hacia Perpiñán y desde allí le escribiré [...] pero no diga a nadie, a nadie, dónde voy a estar. [...] Decididamente le envío los cuadros de los que le hablé ayer por la noche en mi carta, no me parecen demasiado malos, ya me dirá

usted si le gustan, son tres, el más grande un violín en posición horizontal [p. 228]¹⁴¹ y después un bodegón de Duedra, el hotelero, con letras, mazagrán, armagnac, café en una mesa redonda, un frutero con peras, un cuchillo, un vaso [Daix 475]. En el otro bodegón, el pernod sobre una mesa redonda de madera, un vaso con la cucharilla y el azúcar y la botella escrito Pernod fils, al fondo carteles, mazagrán, café, armagnac 50 [Daix 460]. Haviland y Manolo se quieren ocupar de embalarlos y enviárselos a usted. [...] Acabo de recibir las fotos y estoy muy contento de verlas, son muy bellas y me dan la razón. Los cuadros Ripolin, o tipo Ripolin, son los mejores, verdaderamente hay cuadros que no están nada mal en todo esto, y ahora que veo los que le voy a enviar a usted no los encuentro mal.¹⁴²

BRAQUE: 21 de junio*

Escribe a Picasso, en Céret (desde donde su postal es remitida a Kahnweiler, Rue Vignon, n.º 28, pues Picasso ya se ha marchado). Le cuenta una broma de taller acerca de Puvis de Chavannes.

PICASSO: [21 ó 23 de junio]

Escribe a Kahnweiler con motivo de un viaje a Perpiñán y Aviñón, que le lleva hasta Sorgues.

PICASSO: 23 de junio

Desde Aviñón escribe a Kahnweiler (en papel con membrete de «Rich-Tavern»):
Ahora he encontrado un lugar muy bonito, Sorgues, a 10 km de Aviñón y he encontrado una casa con un pequeño jardín y un tapicero que me alquilará algunos muebles. En fin, el martes empezaré a estar instalado. [...] Esta noche voy al teatro a ver a Sarah Bernhardt en La dama de las camelias.

PICASSO: 25 de junio

Desde Sorgues (Hôtel du Midi) escribe a Kahnweiler:
El primer día, al llegar, encuentro en la escalera del hotel a un camarada de Montmartre, nunca he sabido su nombre [...], encantado de verme y deseoso de presentarme a todo el mundo, «yo le puedo ser muy útil a usted en Aviñón», y ayer en el restaurante vi llegar a Girieud y Dufrenois, y después a Lombard y Séverac y a todos los que conocemos. [...] He prometido a todos ir pronto a Marsella con Braque.

PICASSO: 26 de junio

Desde Sorgues (villa Les Clochettes) escribe a Kahnweiler:
Diga a Braque que le escribiré, pero no dé mi dirección a nadie. Aquí, en Aviñón, les he dicho a todos que voy a ver la ciudad vieja de Carcasona.

PICASSO: 27 de junio

Desde Sorgues (villa Les Clochettes) escribe a Braque para decirle que ha vuelto a mudarse, considerando más prudente abandonar Céret, y que ya lleva varios días en Sorgues, donde ha alquilado una casa pequeña:

Ya verás cuando vengas.

Añade que piensa ver una corrida de toros en Nimes el 7 de julio.

Pero te imaginas lo molesto que tengo que estar al verme obligado a dejar todas mis telas empezadas, es muy duro reanudar el trabajo nada más llegar a otro sitio. Quiero hacer una cosa y empezar otras, y reanudaré el trabajo en las empezadas en Céret cuando esté más acostumbrado a estas tierras. [...] Y tú, cuento con tus cartas y tu visita.

En una clara alusión a Buffalo Bill firma: *Ton pard, Picasso.*

PICASSO: 29 de junio

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

¿Han llegado los cuadros de Céret? Si no, voy a escribir a Manolo para echarle una bronca, le había dicho que los enviara inmediatamente, y no habría estado mal que usted se los hubiera podido mostrar al Kramar. En cuanto a mí, ya trabajo, y usted conoce mi sistema de trabajo, he empezado tres telas, una arlesiana [Daix 497], un bodegón y un paisaje con carteles [p. 229]. [...] Diga usted a Braque que le he escrito y que me escriba y me diga cuándo piensa venir a verme.¹⁴³



Kahnweiler y su esposa Lucie en su casa de la Rue George-Sand. 1912-1913.

BRAQUE: junio-julio

Los futuristas parecen manifestar una inmensa curiosidad por Braque y Picasso. Desde Milán Boccioni escribe a Severini, que se encuentra en París:

*Recoge todas las informaciones posibles sobre los cubistas, y sobre Braque y Picasso. Ve a ver a Kahnweiler. Si tiene fotos muy recientes de obras (hechas tras mi marcha), cómprale una o dos. Envía todas las informaciones posibles.*¹¹⁵

PICASSO: 3 de julio

Desde Sorgues escribe a Braque para decirle que efectivamente ha recibido la carta de su amigo con un chiste sobre Puvis de Chavannes. Sigue una serie de juegos de palabras sobre el nombre de (Vincenc) Kramar, que se encuentra en París, adonde ha ido a ver a Kahnweiler.

Escríbeme, muchos recuerdos a Marcelle y que sigas bien, mi querido amigo.

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

*Pero los muebles de la Rue Ravignan, quiero decir el caballete al que tanto cariño tengo, hace mucho tiempo que lo poseo y estoy acostumbrado a él, si usted no considera prudente meterlo en el Boulevard de Clichy [puesto que es posible que Fernande quiera ocupar la vivienda], entonces habrá que meterlo en un guardamuebles, o si Braque (ahora que pienso) tiene a bien guardármelos, entonces se pueden llevar a su estudio. [...] Me dice usted que Kramar ha cogido algunas cosas recientes, tal vez con Ripolin, pienso yo. Tengo curiosidad por saber cuáles (y si no sería malo guardar todavía El poeta [p. 195]).*¹⁴⁴

PICASSO: 4 de julio

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

*Espero que Manolo no olvide mi carta y que Germaine Pitxot no pueda saber dónde estoy, necesito tranquilidad, tengo que trabajar, no escribiré más a Manolo, pero habría que decirle que tenga cuidado. Trabajo. Como usted sabe, he empezado otras cosas. Las de Céret es necesario que las deje y he hecho bien enviándole a usted las otras, que probablemente habría malogrado si las hubiera continuado aquí. Aquí he empezado un bodegón que ya está bastante avanzado, un paisaje con una fábrica, dos casas y unos carteles de anuncio [p. 229] y un busto de arlesiana [Daix 497] y una tela, más o menos 60 marina, un hombre [p. 233]. [...] Aquí, la luz es buena y puedo trabajar aún en el jardín. Escríbeme, pues necesito recibir cartas de los amigos. Diga a Max Jacob que le quiero mucho y que, si no le escribo, no importa.*¹⁴⁵

PICASSO: 6 de julio

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler (que ha acusado recibo de los cuadros de Céret):

*Entonces, ¿le gustan a usted? Aún los habría trabajado, pero he tenido miedo de malograrlos al cambiar de lugar. Sí, pienso ir mañana a Nimes a ver la corrida de toros y pienso, como usted dice, que me voy a divertir. No hay que poner marcos negros a estos cuadros, tienen que ser dorados. [...] Braque me dirá qué efecto producen en París los cuadros que le he enviado a usted, tengo muchas ganas de verlos cuando regrese.*¹⁴⁶

PICASSO: 9 de julio

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

*He estado en Nimes y he visto la corrida de toros. Pero, qué rara es la inteligencia para un arte en un arte. Sólo Mazantinito ha hecho alguna cosa, pero, a pesar de todo, la corrida ha sido agradable y el día ha sido muy hermoso, me gusta Nimes. [...] Ha hecho usted bien en hacer que mis cuadros recientes de Céret sean firmados por Boischaud, yo olvidé hacerlo antes de marchar de allí abajo. Aquí hace buen tiempo y la higuera del jardín da higos admirables.*¹⁴⁷

BRAQUE: 10 de julio

Escribe a Picasso, en Sorgues, para decir a su «querido amigo» que ha visto sus telas en la galería de Kahnweiler y las ha encontrado muy buenas, sobre todo *Violín («Jolie Eva»)* (p. 228), que le ha parecido una obra muy importante. Espera ver muchas cosas como ésta en Sorgues. Termina diciendo:

He ayudado a Max (Jacob) a mudarse - Que sigas bien, G. Braque.

PICASSO: 10 de julio

Desde Sorgues escribe a Braque para contarle la corrida del 7 de julio en Nimes y su encuentro con los toreros.

Te estoy esperando y confío que pronto tendré el placer de verte. Kahnweiler me ha dicho que has visto mis cuadros de Céret. Me dirás lo que piensas, sobre todo del más grande con un violín [p. 228], con intenciones que tú seguramente has comprendido. Por lo demás, esos aficionados de Nimes, sólo pienso en ellos y ya he transformado una tela que había empezado de un hombre en un aficionado [p. 233]. Pienso que puede estar bien con su banderilla en la mano y trato de hacerle una cara muy del sur. Escríbeme y trabaja en firme para terminar tus telas, y ven. Recuerdos a Marcelle y que sigas bien, tu Picasso, artista pintor español.

En la posdata pide a Braque que le busque un traje azul parecido a los que ellos ya han comprado juntos. Le indica la talla y las medidas para los retoques, junto con dos croquis (ver el «medallón» de Salmon dedicado a Braque, el 13 de octubre de 1911). Picasso y Braque llaman «trajes Singapur» a los que compraban en La Belle Jardinière caracterizados por un estilo americano que ellos sabían apreciar.¹⁴⁸

PICASSO: 11 de julio

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

*Aquí, ninguna novedad, continúo trabajando y hago [palabra ilegible], violines ahora blancos, a veces ribeteados de negro. He continuado dos bodegones que había empezado en Céret. Braque me ha escrito, esta mañana he recibido su carta, me dice cosas muy buenas de los cuadros que le envié a usted desde Céret.*¹⁴⁹

PICASSO: 12 de julio

Desde París Kahnweiler escribe a Picasso:

*Schuskin está en París. No ha querido comprar el cuadro que usted sabe.¹⁵⁰ A toda costa quería adquirir el otro, el que yo no quería vender. Y entonces —la carne es débil— me dejé tentar. ¿Tenía yo razón, estaba equivocado? Creo que desde el punto de vista comercial no podía obrar de otra manera. Se lo vendí en 10.000 francos.*¹⁵¹

PICASSO: 15 de julio

Desde Sorgues contesta a Kahnweiler:

Es un buen precio, pero no sé si usted hizo bien al venderlo [...], pero sé muy bien que usted no podía hacer otra cosa. Me gustaría mucho ver las fotos de las cosas de Céret y las otras. [...] Pienso que usted ha mostrado a Schuskin las otras cosas. Qué pensará del Ripolin y las letras.

PICASSO: 17 de julio

Desde Sorgues escribe a Braque:

He dicho a Kahnweiler que si te parece bien me podrías traer mi máquina fotográfica cuando vengas.

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

Si va usted un día al Boulevard de Clichy, recójame el aparato fotográfico, está en la habitación del fondo, y haga revelar por Morin algunos de los clichés que hay dentro y envíemelos lo antes posible, o luego me los traerá Braque.

PICASSO: 25 de julio

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

*El domingo he estado en Aviñón, en el cine, por la tarde y he visto el combate Carpentier-Klaus.*¹⁵²

PICASSO: 26 de julio

Desde Sorgues escribe a Braque:

*Mi querido amigo, esta mañana he recibido tu carta y la canción de Bernard Émile. [...] Tú estás contento de tu trabajo y yo me siento feliz, es tan raro que uno esté un poco seguro. [...] Cuento para pronto con tu visita.*¹⁵³ *Muchos recuerdos a Marcelle y que sigas bien, mi querido amigo. Te estrecho la mano, Picasso.*



Georges y Marcelle Braque con su perro «Turc» (regalo de Picasso), en Sorgues, verano de 1912.

PICASSO: 29 de julio

Desde Sorgues escribe a Braque:

Espero tu visita y trabajo.

BRAQUE: fin de julio-principio de agosto

Braque y Marcelle llegan a Sorgues. Braque va a Marsella con Picasso el 9 de agosto. En Sorgues Braque ejecuta otras esculturas de papel y, como explicará más tarde, éstas desembocan en el *papier collé* (ver texto de William Rubin, p. 24).

PICASSO: fin de julio-principio de agosto

Tal vez a causa de la presencia de Marcelle Braque, empieza a llamar «Eva» a su compañera Marcelle Humbert.

PICASSO: 9 de agosto

Se traslada a Marsella con Braque y en recuerdo de este viaje realiza un dibujo en el que aparece escrito: «Souvenir de Marseille 9 août 1912» (Zervos II, 754). Sin duda en esta ocasión adquiere una máscara «wobé» (grebo) de la Costa de Marfil (colección particular). Él ya tenía otra máscara grebo (Musée Picasso, París), sin duda adquirida con anterioridad.¹⁵⁴

BRAQUE: 11 de agosto•

Desde Marsella escribe a Kahnweiler, en Arolla (Suiza):

Después de haber adquirido todos los negros y hacer visitar la ciudad a Picasso, regreso a Sorgues, donde me instalo. Tengo ganas de trabajar.

PICASSO: 11 de agosto

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

Sorgues, domingo 11 del mes de agosto del año 1912 d. C.

*Mi querido amigo, hace muchos días que no le he escrito, pero con Braque hemos dado tantos paseos y hemos hablado tanto de arte que el tiempo ha pasado. Hemos ido a pasar dos días a Marsella. Wilbourg Braque quería buscar una casa en L'Estaque o en otro sitio cerca de Marsella, pero ha vuelto a Sorgues y ha alquilado una casa. Hemos comprado [esculturas] negras en Marsella, yo he comprado una máscara que está muy bien y una mujer con grandes limones [pechos] y un joven negro. Ahora, aquí me tiene usted otra vez con el trabajo que había dejado durante al menos una semana, y lleno de savia nueva. [...] Uno de estos días le enviaré fotos de las [figuras] negras que he comprado.*¹⁵⁵

PICASSO: 15 de agosto

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

*Avanzo en todos los cuadros que había empezado y hago dibujos. Wilbourg Braque ya está instalado, ocupa la granja japonesa. ¿Y la pintura? Me tiene que decir si trabaja usted. Y nada más de nuevo, aparte de que me hago una raya en el medio [del pelo]. He comprado los cepillos de dientes que le había dicho a usted, se los aconsejo. Si usted fuera fumador le aconsejaría también las pipas de Marsella.*¹⁵⁶

BRAQUE: 16 [agosto]

Escribe a Kahnweiler (carta fechada el «viernes 16»; mención del año «1912» añadida por Kahnweiler):

Me acabo de instalar, después de haber buscado en Marsella, muy poco es verdad. He vuelto a Sorgues. Está en Provenza, y esto me basta. Vivo en una granja japonesa con buenas, viejas

paredes encaladas como en Francia. Con Picasso pasamos buenas veladas junto al fuego. Sólo falta el príncipe Borghèse. En Marsella hemos comprado algunas [figuras] negras, ya las verá usted, no están mal. He empezado a trabajar, y con alegría, pues hacía diez días que no había tocado un pincel. He empezado una figura y un bodegón, pero permítame que sea discreto (como decía Massenet). Y usted y la pintura, ¿verdad que es difícil? Wilburg Braque. Villa Bel-air, carretera de Entraigues, Sorgues, Vaucluse.¹¹⁶

BRAQUE: [18 de agosto]

Escribe a Kahnweiler (carta fechada el «domingo»; mención del año «1912» añadida por Kahnweiler):

Le escribí el domingo pasado, pero olvidé poner Arolla en el sobre, entonces la carta me ha sido devuelta ayer [...] Le decía a usted que había visto a Deletang antes de mi marcha, y que él había cogido las telas en casa. En cuanto a las pequeñas telas y los dibujos, los he llevado a casa de usted con la gran [pintura] oval que no tenía marco. Estoy muy contento de estar en Provenza. Los primeros días tuvimos tormentas muy fuertes y Picasso tenía que dormir en su cama con un paraguas abierto.

PICASSO: 21 de agosto

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

Es tiempo de vacaciones, caigo en la cuenta de que usted no escribe a menudo [...]. Este invierno pienso ir a trabajar a Céret si la casa que tenía allí se puede alquilar todavía, pero antes pienso que es necesario que intente arreglar los asuntos del Boulevard de Clichy para coger vacaciones, pues usted sabe que lo tengo en alquiler y no sé qué podría hacer para deshacerme de este pago. Entonces pienso ir a París en los primeros días del mes próximo (¿no cree usted que es tiempo de que ponga un poco de orden en mis asuntos?). Aparte de todos estos proyectos, los trabajos avanzan, hago incluso un ensayo de fresco [Daix 486] en una pared de casa, y ahora estoy muy molesto, pues tendré que dejarlo, a menos que pueda cortar la pared.¹⁵⁷

BRAQUE: el 24 de agosto o más tarde

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler (carta fechada el «sábado»; mención del año «1912» añadida por Kahnweiler):

Sin grandes novedades en Sorgues. La calma más completa. Hacemos mucha cocina con Picasso. La otra noche tuvimos ajo blanco, plato español como su nombre indica. Hemos lamentado mucho que usted no estuviera aquí para compartir con nosotros esta modesta pero succulenta sopa-postre. [...] Tenemos un tiempo no demasiado bueno, pero me consuelo pensando en el que usted tiene en París. Trabajo bien y aprovecho mi estancia en el campo para hacer lo que uno no puede hacer en París, entre otras cosas, escultura de papel, que me ha proporcionado mucha satisfacción. [...] El ajo blanco es un insecticida potente, se emplea con éxito contra las moscas [...].¹¹⁷

PICASSO: principios de septiembre

Va a París para arreglar sus asuntos. Regresa a Sorgues, desde donde escribe a Kahnweiler (el 17): Si tiene usted un momento, pregunte al conserje si todo está arreglado para que yo me pueda mudar inmediatamente [del Boulevard de Clichy]. Entonces vendré a París y buscaré todavía y encontraré forzosamente [algo], pues esto no puede durar mucho tiempo. [...] Nada de nuevo aparte de mi resfriado.¹⁵⁸

BRAQUE: 3-13 de septiembre

Realiza *Frutero y vaso* (p. 238), primer *papier collé*. Más tarde cuenta que un día, cuando paseaba en Aviñón, su mirada se detuvo en un rollo de papel pintado con dibujo de falsa madera (imitaba los artesonados de roble), expuesto en un escaparate. Se puso a pensar en sus posibles aplicaciones. Tras esperar la marcha de Picasso a París (donde éste tenía que preparar su cambio de domicilio), Braque fue a comprar papel con dibujo de falsa madera y terminó *Frutero y vaso*, así como, con toda seguridad, otros dos *papiers collés*, antes de la vuelta de Picasso.¹¹⁸

BRAQUE: 11 de septiembre*

Desde Sorgues envía una postal a Kahnweiler:

De todo corazón con usted.

BRAQUE: [16 de septiembre]

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler (carta fechada el «lunes»; mención del año «1912» añadida por Kahnweiler):

Desde mi llegada trabajo en una tela bastante grande (160 cm), una mujer, en la que he introducido la pintura con arena. He hecho también un violín y otra mujer con violín, pequeños bodegones y he empezado otras cosas.¹¹⁹ Picasso me ha contado su viaje a París y sus encuentros. Todo parece haber ido muy bien y me alegro por él. [...] A la exposición de Amsterdam¹²⁰ efectivamente envié [algo] en el momento de mi marcha. Yo sabía que usted no quería exponer allí, pero por qué prescindir de gentes que sólo le desean bien, etc., y que me ofrecen un lugar de honor. [...] me pedían diez telas, les he enviado una; por otra parte, es una tela que usted no quiso (el paisaje de Carrières-Saint-Denis).



Pinturas de Picasso delante del chalé Les Clochettes, Sorgues, verano-principios de otoño de 1912.

Arriba, de izquierda a derecha: *Guitarra* (p. 242). *El poeta* (p. 230) y *Guitarra* (p. 243). Abajo, de izquierda a derecha: *El aficionado* (p. 233). *Hombre con guitarra* (Daix 495) y *El modelo* (Daix 498).

PICASSO: 18 de septiembre

Desde Sorgues escribe a Gertrude Stein:

Mi querida Gertrude, he recibido su libro¹⁵⁹ que desgraciadamente no puedo leer, pero en París lo haré traducir por alguien. En todo caso, las reproducciones de los cuadros son muy bellas. Le doy las gracias por todo ello y por la dedicatoria. No sé si me verá obligado (a causa del cambio de domicilio) a volver a París antes de la corrida de Nîmes, en todo caso le escribiré antes. El día de mi marcha encontré en casa de Kahnweiler a Monsieur Schuskin, que aún compró un gran cuadro rojo en el local de usted. [Schuskin] no comprende las cosas más recientes.

BRAQUE: [19 ó 26 de septiembre]

Escribe a Kahnweiler (carta fechada el «jueves»; mención del año «1912» añadida por Kahnweiler): *Su estupefacción me parece exagerada. Le diré, sin embargo, que la mía no fue menor cuando usted me dijo que el precio de 100 francos le asqueaba. Ahora me pide que no haga ninguna operación sin usted y me quita de golpe un medio de resarcirme un poco de los precios tan modestos que me da. Usted no cubre ciertamente sus exigencias. [...]*

Apollinaire me dice que le gustaría hablar de mí en una nueva revista (órgano cubista) y añadir tres o cuatro fotos a su artículo.¹²¹ Creo que esto podría funcionar. Dígame su opinión sobre este particular y yo le escribiré. Con el mismo correo escribo a Amsterdam para decirles que esta tela es de usted. Ahora mismo tenemos buen tiempo. Puedo trabajar fuera y estoy contento. Aunque mi estudio es muy bonito, es un poco pequeño para la tela que hago en este momento.

PICASSO: 23 de septiembre

Envía un telegrama a Kahnweiler: *Marcho esta noche de Aviñón, 9.57. Saludos. Picasso.*¹⁶⁰ Ésta debe de ser la fecha de la marcha de Picasso y Eva a París, donde se instalaron en el número 242 del Boulevard Raspail. La fotografía de sus obras agrupadas delante del estudio de Sorgues, hecha por el propio Picasso,¹⁶¹ revela que ha terminado *El aficionado* (p. 233), *Hombre con guitarra* (Daix 495), *El modelo* (Daix 498), *El poeta* (p. 230) y dos pinturas ovales que representan una guitarra (p. 242 y 243), además de las obras enviadas a París, a principios de septiembre, para Kahnweiler.

BRAQUE: otoño

Durante su estancia en Sorgues, Braque ejecuta en una pared la *Gran composición con botella de Bass*,¹²² pintada sin duda «al fresco» como había hecho ya Picasso.

PICASSO: otoño

Deja el gran bodegón dedicado a «ma jolie» que ha pintado «en seco» sobre una pared enyesada (tras arrancar de ella el papel pintado) de la villa Les Clochettes (Daix 486, ver carta del 21 de agosto). Un recibo¹⁶² nos demuestra que Braque ha entregado el 1 de noviembre «quinque francos de indemnización, convenida con Picasso, por el deterioro del papel del salón, inmueble villa Les Clochettes» (ver carta de Picasso a Braque, 31 de octubre de 1912). El 8 de marzo de 1913, un periodista dirá en *Gil Blas*:

El año pasado Picasso dejó Céret por Aviñón. En una de las paredes de su chalé pintó un fresco. Llegada la hora del regreso, lamentó tener que abandonar el fruto de sus jornadas y el robusto



Anverso y reverso de una postal del torero Vicente Pastor, dirigida por Braque a Kahnweiler el 29 de septiembre de 1912.



*pintor Georges Braque se encargó de derribar la muralla. Enviada a París, la obra figura hoy en una galería de la Madeleine. Como Picasso es muy imitado, tal vez los propietarios han encontrado un nuevo medio de deshacerse de sus inmuebles.*¹⁶³

BRAQUE: [27 de septiembre]

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler (carta fechada el «viernes»; mención del año «1912?» añadida por Kahnweiler):

*El tiempo ha vuelto a ser muy bueno y trabajo todo el día fuera. Estoy contento. Tengo algunas telas que van bien y la pintura con arena me da algunas satisfacciones. Así, pienso prolongar mi estancia aquí todavía un mes largo. Provenza es decididamente un país al que quiero mucho. La marcha de Picasso nos ha producido un vacío. ¡Más ajo blanco! Esta mañana he recibido una carta comunicándome que Frika se había perdido. Verdaderamente, no tiene suerte. En fin, ahora tiene una casa. Espero que esto sea para él el principio de la tranquilidad. El domingo voy a Nîmes a ver a Vicente Pastor y el Cocherito de Bilbao. Pienso que éste será famoso. ¿Qué opina usted de la selección que he hecho de las fotos para Apollinaire? Pienso que no está mal, así habrá cosas de todas las épocas. Tal vez se podrían poner incluso las fechas. [...] Anteayer recibí todavía una carta de Amsterdam insistiendo en que envíe [algo], pero espero que se contenten con lo que usted les ha dado. No obstante, tendremos que hablar de todo esto en París. [...] Aquí todos los días se parecen mucho, y, no obstante, pasan tan deprisa.*¹²³

BRAQUE: 29* [septiembre]

Desde Nîmes envía a Kahnweiler una postal que representa al torero Vicente Pastor:

Hace un tiempo espantoso. Son las dos de la tarde, todos los cafés están iluminados como de noche y la corrida no se celebra.

BRAQUE: 30 de septiembre

Apollinaire escribe en *L'Intransigeant*:

*El vernissage del Salón de Otoño tendrá lugar mañana, lunes. Este año no tiene el aspecto de campo de batalla que tuvo en 1907, en 1908 y el año pasado. Henri Matisse, Van Dongen, Friesz, aceptados ahora por el gran público, ocupan los lugares de honor de las salas donde están.*¹²⁴

En *Paris-Journal*, Olivier-Hourcade observa a propósito del Salón de Otoño:

*Esos a los que ignorantes reporteros han dado el sobrenombre, no se sabe por qué, de «cubistas», ya no provocan ni indignación ni burla. Se empieza a ver en el esfuerzo persistente de estos pintores una evolución lógica.*¹²⁵



Anverso y reverso de una postal del torero Algabeno, dirigida por Braque a Kahnweiler el 5 de octubre de 1912.

BRAQUE: 5 de octubre*

Desde Sorgues envía a Kahnweiler una postal que representa al torero Algabeno: *Sopla el verdadero mistral de Aviñón. Imposible trabajar fuera. Los árboles ya no tienen hojas. Este es un verano que ha pasado deprisa.*

BRAQUE: 5 de octubre-12 de diciembre

Segunda exposición posimpresionista en las Grafton Galleries de Londres. Braque presenta cuatro obras: *El violín (Mozart Kubelick)* (p. 227), *Ensenada, Amberes* y *El bosque*, todas prestadas por Kahnweiler, menos la última.

PICASSO: 5 de octubre-12 de diciembre

Segunda exposición posimpresionista en las Grafton Galleries de Londres. En ella se pueden ver trece pinturas y tres dibujos de Picasso, entre ellos *Vendedor de flores ciego, muchacha y buey* de 1906 (D./B. XV, 62) prestada por Vollard, *Bodegón con plátanos* de 1907 (Daix 68) prestado por Kahnweiler, *Copa verde y botella negra* de 1908 (Daix 173) prestada por Leo Stein; y *Paisaje (Dos árboles)* de 1908 (Daix 179), *Cabeza de mujer* de 1909 (Daix 266), *Mujer y tarro de mostaza* de 1910 (Daix 324), *Buffalo Bill* (p. 179), *Cabeza de hombre bigotudo* de 1912 (p. 216) y *El caldo Kub* de 1912 (p. 21), prestados por Kahnweiler.

R.R.M. Sée escribe en *Gil Blas* el 4 de octubre:¹⁶⁴

*Roger Fry, Robert Dell y otros apóstoles de la pintura ultramoderna acaban de organizar en Londres una segunda exposición llamada posimpresionista. [...] Aquí hay ciertamente bellos Cézanne. [...] Henri Matisse está bien representado. [...] Pero pasemos a los otros gigantes: Pablo Picasso, padre putativo del cubismo, tiene trece cuadros (cifra fatídica) y tres dibujos. Picasso es un gran artista. Aquí tenemos el Retrato de Mme Soler [D./B. IX, 24], la Mujer con el tarro de mostaza [Daix 324], Buffalo Bill [p. 179] e incluso Composiciones que gustan mucho a Vollard.*¹⁶⁵

Roger Fry comenta la participación francesa en la exposición de las Grafton Galleries:

Pero, en su mayor parte, el arte mostrado aquí no es ni «naïf» ni primitivo. Es la obra de hombres eminentemente civilizados y modernos que tratan de encontrar un lenguaje pictórico apropiado a las sensibilidades con actitud moderna. [...] No pretenden imitar la forma, sino crearla; no tratan de imitar la vida, sino encontrarle un equivalente. [...] De hecho, no apuntan a la ilusión sino a lo real. El objetivo lógico de este método sería sin ninguna duda el intento de abandonar todo parecido con las formas naturales para crear un vocabulario de formas puramente abstracto —una música plástica. Y esto lo muestran con claridad las últimas

*obras de Picasso. [...] No hay una abstracción tan radical en la obra de Matisse. [...] Pero lo que aquí se busca es también la equivalencia, y no el parecido, con la naturaleza. [...] Casi todos los demás artistas se sitúan entre estos dos extremos. [...] Con excepción de Braque, ninguno de ellos lleva tan lejos como Picasso su esfuerzo en pos de la abstracción de la forma.*¹⁶⁶

James Humeker escribe en el *New York Times* del 11 de noviembre:

Década del nuevo arte, grandes cambios.

*¿Qué quiere decir Braque con su cuadro Kubelick-Mozart? ¿O el Buffalo Bill de Picasso? A la Mujer y tarro de mostaza no le falta emoción, pues la pobre criatura llora, seguramente a causa de la mostaza que le ha entrado en los ojos, a buen seguro a causa de la mostaza caída sobre sus ropas. Un motivo picante, en verdad.*¹⁶⁷

BRAQUE: 6 de octubre

Vernissage de la segunda exposición del *Moderne Kunst Kring* en Amsterdam (ver carta a Kahnweiler del 16 de septiembre). Braque está representado por seis obras.

El 25 de octubre se puede leer en *Gil Blas*:

*La exposición internacional del Círculo de Arte Moderno de Amsterdam, organizada por Conrad Kickert en el museo municipal, ha significado una gran éxito para los artistas del Salón de Otoño. [...] Picasso, Braque, Léger [...] Derain [...] tienen la satisfacción de ver cómo los amantes del arte dan pruebas palpables de su admiración. Nuestra cordial felicitación.*¹²⁶

PICASSO: 6 de octubre

Picasso presenta doce obras en la segunda exposición del *Moderne Kunst Kring* de Amsterdam.¹⁶⁸

PICASSO: 7 de octubre

Desde el Boulevard Raspail, número 242, escribe a Gertrude Stein:

Le doy las gracias por la semblanza que usted ha escrito de mí y que Kahnweiler me ha traducido. Pero de todo esto hablaremos cuando regrese, que espero sea pronto.

La semblanza en cuestión es el texto «Picasso» publicado inicialmente en *Ccamera Work* (agosto de 1912).

PICASSO: 9 de octubre

Escribe a Braque:

*Empleo tus últimos procedimientos paperísticos y polvorosos. Estoy imaginando una guitarra y empleo un poco de polvo contra nuestra horrible tela. Estoy muy contento de que te sientas feliz en la villa Bel-Air y de que estés satisfecho de tu trabajo. En cuanto a mí, como ves, empiezo a trabajar un poco.*¹⁶⁹

La alusión a los «procedimientos polvorosos» indica que ha empezado a emplear colores mezclados con arena en pinturas como *Guitarra en una mesa* (p. 249) y *Violín, partitura y periódico* (p. 247). Hacia la misma época, Picasso ejecuta su primera construcción de formas abiertas, una guitarra de cartón (p. 245). El adjetivo «paperístico» alude ya sea a la *Guitarra* de cartón sola, ya sea a esta obra y al primer *papier collé* de Picasso, si es que efectivamente por entonces ha empezado *Guitarra y hoja de música* (p. 246; ver asimismo texto de William Rubin, p. 25-26). En la misma carta el artista dice:

En nuestro comedor he colgado todos mis cuadros de colección y espero tu regreso para tener el marco del bodegón que está todavía sin marco.

Con toda probabilidad se trata del *Bodegón con botella* (p. 178), una de las obras más elaboradas de 1911. Es posible, aunque no seguro, que Picasso haya hecho entrar este cuadro en su colección gracias a un intercambio con Braque.¹⁷⁰

BRAQUE: [9 ó 16 de octubre]

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler (carta fechada el «miércoles»; mención del año «1912» añadida por Kahnweiler):

Trabajo y ya lamento tener que pensar en la vuelta. Cuento, no obstante, con permancer aquí hasta fin de mes, pero el tiempo pasa tan deprisa. Le Matin me pone al corriente de los acontecimientos artísticos. Veo que el Salón de Otoño es un verdadero escándalo. Monsieur Lampué tiene un aire muy resuelto. Cómo terminará esto — y Dios mediante todo se arreglará.

Evidentemente Braque alude a la carta abierta que el concejal Pierre Lampué dirigió a Léon Bérard, subsecretario de Estado para Bellas Artes, publicada *in extenso* en el *Mercure de France*

del 16 de octubre, después de diversas citas parciales en la prensa. Lampué, «asqueado» de la sala cubista en el Salón de Otoño, preguntaba si había «derecho a prestar un monumento público a una banda de malhechores que se comportan en el mundo de las artes como apaches en la vida diaria.

PICASSO: 10 de octubre

Vernissage del Salón de la Sección de Oro, galería La Boétie, en París. Según Maurice Raynal, es [...] *el primer agrupamiento realmente completo de todos los artistas que van a inaugurar el siglo XX con obras netamente representativas de los gustos, las tendencias y las ideas que lo caracterizarán entre todos.*¹⁷¹

Braque y Picasso no participan en el Salón. El 12 de octubre Vauxcelles escribe en *Gil Blas*: *Los cubistas creen y quieren inspirarse en la naturaleza y no van más allá de la reproducción de las formas materiales. [...] Los dos impulsores de esta invención, Picasso y Derain, la han abandonado definitivamente.*¹⁷²

PICASSO: 14 de octubre

Gil Blas anuncia la aparición de *La Jeune Peinture française*, libro de André Salmon en el que ha incluido su «Histoire anecdotique du cubisme».¹⁷³

Apollinaire publica en *Le Temps* un artículo titulado «Les commencements du cubisme»: *Aquel año [1905], André Derain conoció a Henri Matisse, y de este encuentro nació esa famosa escuela de los «fauves» [...] Al año siguiente se unió a Picasso y esta unión tuvo por efecto casi inmediato el nacimiento del cubismo, que fue el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados no de la realidad de la visión, sino de la realidad de la concepción. [...] Las telas cubistas de Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Léger, Jean [sic] Gris, etc., estimularon el ingenio de Henri Matisse que, vivamente impresionado del aspecto geométrico de estas pinturas [...] pronunció esa palabra burlesca de cubismo, que tan rápidamente se debía abrir paso en el mundo.*¹⁷⁴

BRAQUE: 15 de octubre

Kahnweiler escribe a Braque, en Sorgues:

Hoy se cumple el alquiler. Usted no me ha dicho si había que pagar su alquiler, Impasse Guelma. Escríbame. ¿Y la pintura con tierra [arena]? ¿Cuándo regresa usted? Yo estaré ausente durante la semana del 10 al 17 de noviembre (boda en la familia). [...] Picasso me dice que la corrida estuvo bien.

En el *Paris-Journal* del 15 de octubre se lee:¹²⁷

De cuerdo con los tiempos... el dios del ALQUILER. Hoy es el día del alquiler —del alquiler a largo plazo— y por eso no oímos hablar de Monsieur Cochon. En efecto, la fanfarria de san Policarpo sólo funciona para el plazo corto, y Monsieur Cochon sólo aplica a los propietarios acciones de este tipo los 8 de abril, 8 de julio y 8 de octubre; el 15 de cada uno de estos meses le deja indiferente; los ricachos que pagan alquileres de 1.000 francos no le interesan... La crisis de alquileres está en su apogeo.

BRAQUE: [17 de octubre]

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

Mi querido amigo, [...] le agradezco mucho el alquiler [sin duda el pago del alquiler del estudio de París, efectuado el 15 de octubre]. Le he dicho al propietario que le pagaría a la vuelta, cosa que ahora no tardará. A usted le veré, pues, antes de su marcha. Boischaud debe de preparar ya la pancarta. Quedará bien. «Cerrado por boda». Veo que el cubismo ha hecho todavía más ruido que la comparsa de san Policarpo. De ello se habla incluso en Sorgues, pero yo no he sido descubierto todavía. Nada de nuevo desde mi carta de ayer. Me voy a poner a fijar los dibujos y esto es toda una tarea. Tendré que comprar una carpeta grande para llevarlos, son tan frágiles.

Braque no alude exclusivamente al escándalo del Salón de Otoño. Durante la mayor parte del año 1912, Georges Cochon, fundador y presidente de la Federación Nacional de Inquilinos, da mucho que hablar con las operaciones de cambio de domicilio que, de manera más bien encubierta, organiza en favor de los inquilinos que no pueden pagar sus alquileres. La más espectacular de estas operaciones es objeto de un artículo en el *Paris-Journal* del 14 de octubre, con el título de «Encore un tour de Monsieur Cochon — la fanfare de la Cloche de bois donne une aubade rue de Miromesnil».

Ayer por la mañana un gentío considerable se había congregado frente al número 99 de la Rue de Miromesnil. Más de trescientas personas invadieron el inmueble, mientras que quince cornetas, diez tambores y doce clarinetes hacían un estrépito ensordecedor delante de la portería. [...] Finalmente, los agentes pudieron abrirse paso entre los espectadores [...] y preguntaron cuál era el motivo de este concierto matutino. El jefe de los músicos explicó, ante la multitud regocijada, que él y sus compañeros pertenecían a la fanfarria «Le raffut de Saint-Polycarpe» del que era presidente Monsieur Cochon.¹²⁸

PICASSO: 21 de octubre

Vauxcelles publica en *Les Arts* un artículo sobre *La Jeune Peinture française: Soy demasiado amigo de André Salmon para dedicar a su libro un artículo «de camarada». Hay que decir la verdad a aquellos a los que uno quiere. [...] Amigo íntimo de uno de los innovadores, el enigmático Pablo Picasso, que tantos y tantos cándidos cerebros ha perturbado, asistió a la eclosión, al despegue de un movimiento. ¿Diré que tuvo en sus brazos al nuevo ídolo junto a la fuente bautismal? [...] La pregunta no es saber qué lengua hablan los cubistas, sino si han encontrado un filón. Lo dudo. Su doctrina está al alcance de los niños. [...] Volvamos a André Salmon. Su obra es interesante y útil. [...] André Salmon escribe a continuación la «Histoire anecdotique du cubisme». Da al César lo que es del César. El César es Picasso, investigador sincero, en la línea de El Greco y Lautrec. [...] Salmon, de ordinario poco dado a las hipérboles, trenza una corona poliédrica a Picasso: «Sublime, patético, incluso neroniano... Picasso es el primer artista de su época, etc.» Me temo que el misterio en el que se envuelve Picasso no sirve a su leyenda. Que haga una exposición, sencillamente, y le juzgaremos. Salmon le compara a Goethe. Esto es muy grave. [...] resumamos y concluyamos: demasiada benevolencia con aquellos que raciocinan en el vacío, estudios muy afinados sobre diversos artistas serios, más monografías que ideas generales.¹⁷⁵*

BRAQUE: 26 de octubre

Olivier-Hourcade anuncia en *Paris-Journal* la aparición del libro de Gleizes y Metzinger titulado *Du cubisme*.¹²⁹

PICASSO: 26 de octubre

En *Hommes du jour*, Max Goth (Maximilien Gauthier) replica al artículo publicado por Vauxcelles el 12: «En cuanto a Picasso, si ha abandonado el cubismo es sólo para dedicarse a más altas especulaciones que lo prolonguen.¹⁷⁶

PICASSO: 28 de octubre

Presta el *Retrato de mujer* (L./R. 12) para la exposición del Douanier Rousseau organizada por Wilhelm Uhde en la galería Bernheim-Jeune.

BRAQUE: 30 de octubre*

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

Espero verle antes de su marcha. Pienso volver al mismo tiempo que usted, el 15. Será justo el tiempo que me falta para terminar lo que estoy haciendo.

PICASSO: 31 de octubre

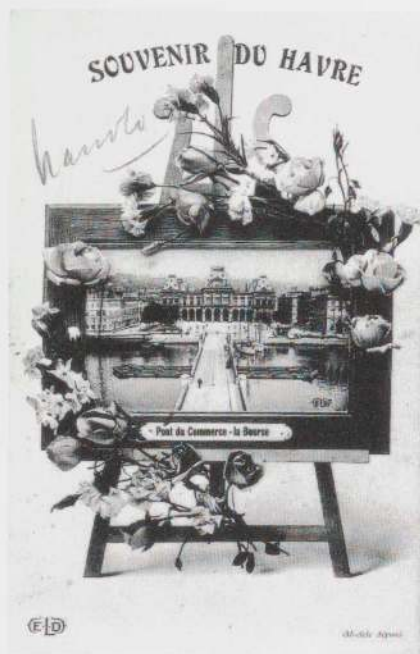
Escribe a Braque, en Sorgues:

Esta mañana he recibido el fresco [Daix 486] en buen estado y estoy maravillado del resultado de la operación y del embalaje y te lo agradezco una vez más. [...] Parece ser que el libro de Metzinger y Gleizes [Du cubisme] ya ha salido y el de Apollinaire va a salir dentro de unos días. Salmon también ha publicado un libro sobre pintura [La Jeune peinture française]. Es tan injusto contigo que uno se subleva. Mis saludos a Marcelle y que sigas bien, hasta pronto, tu amigo, Picasso.

Du cubisme, publicado a fines de noviembre o a principios de diciembre, es el primer libro dedicado enteramente a este movimiento artístico. En Francia atrae inmediatamente la atención y es objeto de una recensión en *L'Opinion* del 7 de diciembre de 1912.¹⁷⁷ En 1913 aparece en Londres una traducción inglesa y en Moscú salen dos ediciones rusas. En *Poème et drame* (París) de marzo de 1913 aparecen extractos del libro, así como en *Volné Smery* (Praga) de 1913.

PICASSO: 4 de noviembre*

Picasso envía a Gertrude Stein «saludos desde Ruán»,¹⁷⁸ mientras que Eva envía a Alice Toklas una postal desde Ruán, con «recuerdos».



Anverso y reverso de una postal de El Havre, dirigida por Braque a Kahnweiler el 27 de noviembre de 1912.

BRAQUE: 15 de noviembre
Posiblemente regresa a París (ver 30 de octubre).

PICASSO: 18 de noviembre

Incorpora un recorte del periódico *Le Journal* a uno de sus primeros *papiers collés*, *Guitarra, partitura y vaso* (p. 246), ejecutado en respuesta a las realizaciones de Braque con esta técnica: sobre un fondo de papel pintado pega un fragmento del *Journal*,¹⁷⁹ donde se puede leer el principio del título, así como la mancheta «La bataille s'est engagé[e]».

BRAQUE: 21 de noviembre

Desde Céret, Totote y Manolo escriben a los Braque, en Sorgues. Esperan que éstos les hagan una visita con Picasso en marzo de 1913. Totote se pregunta si seguirán en Sorgues, pues Eva ha escrito «estos días diciendo que vais a regresar a París».



BRAQUE: 25 de noviembre*

Desde El Havre escribe a Marcelle, Impasse de Guelma, número 5. Le dice que acaba de marchar de París, que está satisfecho del viaje y que piensa permanecer una semana. Su madre está mucho mejor; le ha gustado mucho su regalo.

BRAQUE: 26 de noviembre*

Desde El Havre escribe a Marcelle:

Pienso en mi regreso, que será el viernes, en los buenos momentos que nos reserva este invierno.

BRAQUE: 27 de noviembre

Desde El Havre escribe a Marcelle:

Estoy muy contento con tu carta y [me alegro] de que los Picasso sean amables contigo.

BRAQUE: 27* [de noviembre]

Envía a Kahnweiler una postal con sus «saludos». La imagen titulada «Souvenir du Havre», representa un caballete adornado con rosas, en el que hay una fotografía panorámica del puente del Comercio y de la Bolsa.

PICASSO: 27 de noviembre*

Eva escribe a Marcelle Braque, pues ella y Picasso están preocupados porque la han invitado a cenar y no han recibido contestación.

BRAQUE: 28 de noviembre

Desde El Havre escribe a Marcelle: «Mañana estaré en París».

BRAQUE: 29 de noviembre

Regresa a París.

PICASSO: 29 de noviembre

L'Intransigeant publica una recensión de *La Jeune Peinture française*, de André Salmon, escrita por Apollinaire. A pesar del tono elogioso del artículo, se sabe que Apollinaire se sintió herido porque su nombre no figuraba en el libro.

*André Salmon acaba de publicar en la «colección de los treinta» un libro delicioso, La Jeune Peinture française. Esta obra espiritual y delicadamente escrita contiene muchos datos útiles a quienes quieren conocer la evolución de los jóvenes pintores en Francia. Cierta número de ideas expresadas aquí son mías y me han hecho apreciar plenamente este libro. Así, sobre la pintura femenina contemporánea me he expresado no hace mucho en términos casi parecidos a los de Salmon. Anécdotas divertidas incrementan el interés de este libro, tan bien impreso como escrito.*¹⁸⁰

A principios de 1913 Apollinaire escribirá a Salmon:

*En tu libro me eludes constantemente —no te lo reprocho, pues no detesto la oscuridad—, pero esto me apena un poco porque te quiero mucho, somos viejos amigos y nunca te he hecho mal.*¹⁸¹

BRAQUE: 30 de noviembre

Acepta un contrato con Kahnweiler tras un intercambio epistolar. Este contrato,¹³⁰ válido por un año (hasta el 15 de noviembre de 1913), comprende las telas y también los «dibujos con papel madera, mármol o todo otro accesorio». Kahnweiler se compromete a pagar los dibujos a 40 francos la unidad, los dibujos con «accesorios» a 50 ó 75 francos según el formato y las telas a 250 francos como media, o sea, exactamente la cuarta parte de lo que le ofrece a Picasso en la misma época.

PICASSO: fin de noviembre-principio de diciembre

Tres fotografías¹⁸² tomadas en el estudio del Boulevard Raspail muestran dibujos y *papiers collés* en diversas fases de realización, colocados alrededor de la *Guitarra* de cartón (pp. 28-30).

PICASSO: 3 de diciembre

Debate sobre el cubismo en la Cámara de los Diputados. El socialista Jules-Louis Breton se pronuncia *contra el escándalo artístico al que ha dado lugar el último Salón de Otoño [...] esas bromas de pésimo gusto [...] manifestaciones que pueden comprometer nuestro maravilloso patrimonio artístico. Y ello tanto más cuanto que, en su mayor parte, son extranjeros los que vienen a nosotros, a nuestros palacios nacionales, a verter consciente o inconscientemente el descrédito sobre el arte francés. [...] En efecto, es absolutamente inadmisibile, señores, que nuestros palacios nacionales puedan servir para manifestaciones de un carácter tan netamente antiartístico y antinacional.*

Estas declaraciones dan lugar una respuesta de otro socialista, Marcel Sembat, que es además amigo de Matisse:

*Querido amigo, cuando un cuadro le parece malo tiene usted un derecho incontestable: no mirarlo, ir a ver otros. Pero no se llama a los gendarmes.*¹⁸³

PICASSO: 18 de diciembre

Firma con Kahnweiler una carta-contrato¹⁸⁴ válido por tres años. Contrariamente al que Braque ha firmado con el marchante, este contrato no incluye los *papiers collés* en un apartado propio. Picasso impone sus condiciones:

Tendré además derecho a conservar el número de dibujos que juzgue necesario para mi trabajo. Usted me consultará para decidir si un cuadro está terminado.

El valor medio de un dibujo se fija en 100 francos, el de una pintura de 25 (81 × 65 cm) en 1.000 francos y el de un cuadro de 60 (130 × 97 cm) en 3.000 francos.

PICASSO: antes del 23 de diciembre

Parte para Céret

PICASSO: 23 de diciembre*

Desde Céret escribe a Gertrude Stein en París:

*Mi querida Gertrude, usted será la gloria de América.*¹⁸⁵

Simultáneamente, Eva envía sus «saludos» a Alice Toklas en otra postal, en la que Totote, Picasso y Manolo han estampado su firma junto a las palabras «hasta pronto».¹⁸⁶

PICASSO: antes del 26 de diciembre

Parte para Barcelona.

PICASSO: 26 de diciembre*

Desde Barcelona, Eva envía dos postales a Gertrude Stein y Alice Toklas.¹⁸⁷



Marcelle Braque y su perro «Turc», hacia 1912.

BRAQUE: principios de año

Gertrude Stein escribe una semblanza titulada «Braque»¹³¹ (que publicará por primera vez en 1922, en su libro *Geography and Plays*).

PICASSO: enero

Apollinaire pronuncia una conferencia en Berlín, con motivo de una exposición de Robert Delaunay en la galería Der Sturm. El texto de esta conferencia, publicado después con el título de «Die moderne Malerei» en *Der Sturm*,¹⁸⁸ es uno de los primeros en evocar las innovaciones radicales del *papier collé* y el collage realizadas por Braque y Picasso desde 1912.

PICASSO: 21 de enero

Con toda seguridad regresa a Barcelona.¹⁸⁹

BRAQUE: 22 de enero*

Desde Ruán (tal vez camino de El Havre) escribe a Marcelle, Impasse de Guelma:

Hemos tenido [él y Derain] un buen viaje.

Desde El Havre envía «saludos» a Kahnweiler en una postal. Regresa a París. Posiblemente en esta época traslada su estudio al Hôtel Roma, Rue Caulaincourt, número 101.¹³²

PICASSO: 4 de febrero

Leo Stein escribe a Mabel Foote Weeks:

*En cuanto a las obras recientes de Picasso, son a mis ojos abominables. Alguien me ha preguntado si no las encontraba delirantes. He contestado con tristeza: «Ni siquiera eso; son simplemente estúpidas».*¹⁹⁰

BRAQUE: 17 de febrero-15 de marzo

Exposición internacional de arte moderno («Armory Show») en Nueva York, en el arsenal (*Armory*) del 69 regimiento. Después es presentada en Chicago y Boston. Braque participa con tres obras: *El puerto de Amberes* (Elderfield, p. 65) de 1906, *El bosque* de 1908 y *Violín (Mozart Kubelick)* (p. 227), todas ellas prestadas por Kahnweiler.

En el Armory Show, *Violín (Mozart Kubelick)* inspira juegos de palabras como «Braque es el pintor que ha llenado de cubos a Kubelick» y «ha llenado de arte a Mozart».¹³³ La obra es también objeto de una caricatura en *The World* del 17 de febrero, con el comentario: «Este retrato posimpresión de Kubelick interpretando un «rag-time» mozartiano nos ha impresionado fuertemente».¹³⁴

El 22 de marzo la revista *Musical America* dedica a esta pintura un artículo¹³⁵ con el título «Ver un concierto de violín a través de las gafas cubistas». La reproducción que ilustra el texto lleva como pie: «*El violín*, una pintura posimpresionista de Braque». El autor, creyendo que Braque ha encontrado inspiración escuchando cómo Jan Kubelik interpreta un concierto para violín de Mozart, reprocha al artista haber escrito incorrectamente su nombre.

PICASSO: 17 de febrero-15 de marzo

Ocho obras de Picasso figuran en el Armory Show: la *Cabeza de Fernande* en bronce (p. 135), prestada por Stieglitz, que no irá a Chicago y Boston, así como tres pinturas y un gouache prestados por Kahnweiler (entre ellos *Mujer y tarro de mostaza* del invierno 1909-1910, Daix 324), y dos bodegones prestados por Leo Stein (entre ellos *Vaso, calabaza y fruta en una mesa* de principios de 1909, Daix 211).

Los críticos que comentan el Armory Show dedican algunos comentarios sarcásticos a Picasso. Así, el *New York American* publica el 22 de febrero un artículo titulado «The International Exhibition of Modern Art», firmado por «Aloysius P. Levy, DDS, KGLPDFRCY (Royal Mexican Veterinary Society)»:

*Paul Picasso expone dos maravillosas creaciones futuristas. La una se titula Bodegón n.º 1 y la otra Bodegón n.º 2. La primera nos muestra la naturaleza en pleno combate con la muerte. La segunda nos muestra lo que Paul sintió cuando le dio el tiro de gracia.*¹⁹¹

PICASSO: fin de febrero

En la Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, de Munich, se celebra la primera retrospectiva de Picasso en Alemania, que comprende setenta y seis pinturas y treinta y siete acuarelas de 1901-1912. En el prefacio del catálogo Thannhauser escribe:



Braque en el Hôtel Roma. Fotografía realizada por Kahnweiler, 1913.

*A menudo se cree que la obra de Picasso está en el origen del conjunto de los movimientos expresionista, cubista y futurista. De hecho, Picasso no tiene nada que ver con ellos, salvo por el hecho de haber dado el primer impulso artístico, y por otra parte él no quiere tener ningún otro contacto con ellos. Lo que le distingue a primera vista de todos estos movimientos es que él nunca ha manifestado sus intenciones artísticas en un programa, manifiesto o similar, y que nunca ha tratado de explicar sus innovaciones en términos psíquicos o psicológicos, sino que se ha limitado a pintar.*¹⁹²

PICASSO: hacia el 10 de marzo
Eva y Picasso parten para Céret.

PICASSO: 12 de marzo
Desde Céret Eva escribe a Gertrude Stein:
Hace un tiempo soberbio y estamos instalados.
También envía una postal a Alice Toklas.

PICASSO: mediados de marzo
Empieza una nueva serie de *papiers collés*. En algunos, como en *La botella de Vieux Marc* (p. 270), utiliza recortes de diarios de la época, publicados en París o Céret. En varios de ellos, como *Cabeza* (p. 270) y *Guitarra, periódico, vaso y botella* (p. 281), incorpora fragmentos de un número de *Le Figaro* fechado en 1883. También ejecuta dibujos en el reverso de hojas de registro de impuesto procedentes de la época revolucionaria (Arles-sur-Tech, cerca de Céret), entre ellos *Hoja de estudios: guitarras* (p. 262), *Tres cabezas* (p. 276) y *Guitarrista con sombrero* (p. 276).

Desde Céret envía a Kahnweiler una postal que representa el Grand Café de Céret.¹⁹³

PICASSO: 14 de marzo
Apollinaire publica en *Montjoie!*¹⁹⁴ un texto titulado «Pablo Picasso» que luego es recogido en *Les Peintres cubistes*, donde constituye la segunda mitad de la parte dedicada a Picasso. Este artículo, redactado a mediados de 1912 y revisado en otoño del mismo año, se ocupa de las últimas innovaciones cubistas, concretamente del primer collage de Picasso, *Bodegón con trezado de silla*, ejecutado en mayo de 1912 (p. 223). También habla del «famoso regreso de El Havre» en alusión al *Souvenir de El Havre* (p. 213) pintado tras la excursión de Picasso y Braque a esta ciudad en abril de 1912.

PICASSO: 17 de marzo
Apollinaire publica un volumen de ensayos sobre el cubismo y los cubistas con el título *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*.¹⁹⁵ Se trata de artículos sueltos, ya publicados y agrupados ahora sin un orden preciso.
Desde Céret Eva escribe a Gertrude Stein para desearle una feliz onomástica.

PICASSO: 21 de marzo
Desde Céret escribe a Kahnweiler (carta fechada el «viernes santo, 1913»):
*Ayer recibí las fotos, que están bien y, como siempre, me gustan, pues me sorprenden, veo mis cuadros de manera distinta de como son. [...] Pienso que los cuadros no están aún fotografiados en su totalidad, pues no he encontrado la muchacha de Sorgues [La arlesiana, Daix 497] y la de París, de este invierno, en la que hay colores [y una mujer] con una postal en la mano [Mujer desnuda («J'aime Eva»), p. 259] y los gouaches. Tengo mucha curiosidad por ver cómo están.*¹⁹⁶

PICASSO: 29 de marzo
Desde Barcelona escribe a Kahnweiler:
Llevo aquí unos días y pienso volver a Céret el lunes [31 de marzo].
Su *papier collé* titulado *Guitarra* (p. 280) contiene un fragmento de un periódico barcelonés publicado el 31 de marzo.

PICASSO: 11 de abril
Desde Céret escribe a Kahnweiler:
Me comporto muy mal con todos mis amigos. No escribo a nadie, pero trabajo, hago proyectos y no olvido a nadie y tampoco a usted. Max [Jacob] tiene que venir a Céret, ¿sería usted tan amable de darle dinero para el viaje y para sus gastos? Póngalo en mi cuenta.

*No tengo que decirle que espero con impaciencia las fotos de las últimas cosas que Deletang ha debido de hacer. Las noticias que usted me da sobre las discusiones en torno a la pintura son muy tristes. He recibido el libro de Apollinaire sobre el cubismo. Estoy muy desolado con todos esos chismorreos.*¹⁹⁷

PICASSO: [12 ó 19 de abril]

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

*Ayer recibí las fotos y el libro de Soffici «Cubismo e oltre». [...] Trabajo, pero no hago muchos cuadros, hago proyectos, eso que llamamos gouaches en el lenguaje comercial.*¹⁹⁸ [...] *Max está aquí y le gusta. [...] Las fotos de los gouaches parecen cuadros. Espero los otros con impaciencia, ¿y la [foto del] fresco?*¹⁹⁹

PICASSO: 23 de abril

Desde Céret (casa Delcros) escribe a Braque:

Mi querido amigo, hoy es tu onomástica. Te la deseo buena y feliz y por muchos años. Es una lástima que el teléfono de ahí no llegue hasta Céret, qué estupenda conversación artística. [...] No te extrañes si no escribo más a menudo, pero estoy muy preocupado con la enfermedad de mi padre. No se encuentra muy bien. A pesar de todo ello, trabajo. Muchos recuerdos a Marcelle y que sigas bien, mi querido amigo.

PICASSO: fin de abril

Apollinaire publica *Alcools*. En el frontispicio se reproduce su retrato realizado por Picasso (que a mediados de cuaresma le ha escrito oponiéndose a una posible impresión en azul). Apollinaire escribe a Kahnweiler:

*Le agradezco su suscripción a mi libro. Por otra parte, me entero de que usted no considera interesante lo que digo sobre la pintura, cosa que, viniendo de usted, me parece extraña. Como escritor, he defendido solo a pintores que usted no ha elegido sino después de mí [por ejemplo, Picasso]. Cree usted que está bien intentar destruir a alguien que en definitiva es el único que ha sabido poner las bases de la próxima comprensión artística... En estos asuntos, el que pretende destruir será destruido, pues el movimiento que yo apoyo no se ha detenido; aún no ha podido ser detenido, y todo lo que se haga contra mí no puede sino recaer sobre todo el movimiento. Simple aviso de un poeta que sabe lo que debe decirse, lo que él es y lo que son los demás en arte.*²⁰⁰

PICASSO: principios de mayo

Max Jacob escribe a Kahnweiler:

*No voy a describir los lugares que conoces, ni nuestra vida, que adivinas. ¡Me levanto a las seis! Algunos poemas en prosa para empezar. A las ocho, Picasso en batín azul oscuro o en simple dril me trae el fosfocacao acompañado de un pesado y tierno croissant. [...] Cada día tengo oportunidad de admirar la grandeza del carácter de Picasso, la verdadera originalidad de sus gustos, la delicadeza de sus sentidos, los detalles pintorescos de su espíritu y su modestia verdaderamente cristiana. Eva es de una abnegación admirable en las modestas faenas hogareñas. Le gusta escribir y ríe con facilidad. Su carácter es estable y ella procura satisfacer a un invitado bastante sucio por naturaleza, y flemático, cuando no ridículamente loco e imbécil.*²⁰¹

Parte bruscamente para Barcelona a causa del alarmante estado de salud de su padre, que muere el 3 de mayo. Desde allí se lo comunica a Gertrude Stein y escribe a Kahnweiler:

*No se puede figurar usted en qué estado me encuentro.*²⁰²

PICASSO: 9 de mayo

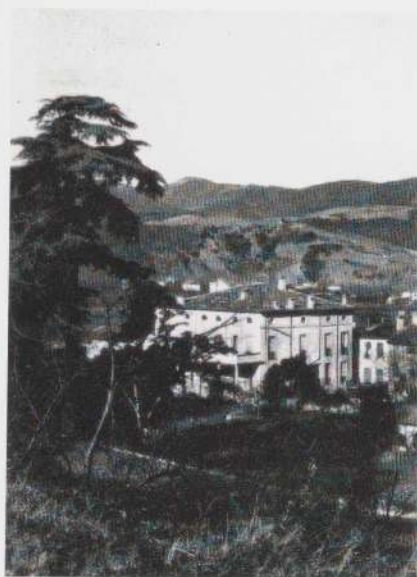
Desde Céret escribe a Kahnweiler:

He recibido una especie de «Assiette au beurre» alemana con reproducciones de cuadros míos, y no lo entiendo. No creo que sea usted quien ha dado la autorización de reproducirlos en semejante sitio. Empiezo a acostumbrarme y esto me consuela, a pesar de ello habría que evitar en lo posible toda esa publicidad.

BRAQUE: 10 de mayo

Escribe a Picasso, en Céret (casa Delcros), para expresar su condolencia a su «querido amigo», que acaba de perder a su padre.

Termina así: *Te abrazo, G. Braque.*



Casa Delcros, Céret, donde se alojaron Picasso y Braque en 1911; después, Picasso en 1912 y 1913.

PICASSO: 14 de mayo

Desde Céret Eva escribe a Gertrude Stein:

El mes de mayo no nos escatimará nada. «Frika» está desahuciada, hemos ido a Perpiñán para consultar a un veterinario, hemos visto al mejor, y [Frika] sólo tiene [vida] para un año. [...] Esto hace que la cuidemos, pero el día que ya no sea posible habrá que sacrificarla, y estoy muy apenado. Pablo también. Las noticias no son muy buenas, y espero que Pablo reanude su trabajo, pues es lo único que puede hacerle olvidar un poco su pena. [...] ¿Sabe usted que Max está con nosotros en Céret?

PICASSO: 29 de mayo

Kahnweiler envía a Gertrude Stein una valoración estimativa de las obras que ésta posee, entre las que destacan *Tres mujeres* (p. 105), 20.000 francos, *Muchacho desnudo conduciendo un caballo* (D./B. XIV, 7), 12.000 francos y el *Retrato de Gertrude Stein* (D./B. XVI, 10), 6.000 francos.²⁰³ La valoración ha sido pedida a causa de las desavenencias entre Gertrude y su hermano Leo.

PICASSO: 3, 11 y 14 de junio*

Desde Céret Eva envía postales a Gertrude Stein y Alice Toklas.

PICASSO: 10 de junio

Desde Céret escribe a Kahnweiler:

*He leído atentamente todo lo que usted me dice sobre los aguafuertes que hay que hacer para el libro de Max [Le Siège de Jérusalem] y haré dos o tres como usted quiere, al precio que hemos convenido, o sea, 860 ó 1.290 francos. [...] Hace mucho tiempo que no tengo noticias de Braque. Si le ve usted, dígame que me escriba. Pienso que todavía debe de estar en París.*²⁰⁴

Desde Céret escribe a Gertrude Stein (matasellos de correos). La invita a ir a Céret para san Pablo («el día de mi santo, el 29 de junio»), concretando que ese día habrá una corrida en Céret.²⁰⁵

PICASSO: 11 de junio

Asiste a una corrida en Figueras. Escribe a Apollinaire; Eva y Max Jacob también firman.²⁰⁶

PICASSO: 12 de junio

Desde Figueras envía una postal a Kahnweiler, firmada también por Max Jacob.²⁰⁷

PICASSO: 14 de junio

Viaja a Girona.

BRAQUE: 15 de junio*

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

El sábado salí de París. Quería ir a decirle adiós, pero en el último momento tuve siempre mucho que hacer. Hace un tiempo espléndido.

BRAQUE: 17 de junio*

Desde Lyon Derain escribe a Kahnweiler:

128 km en un día, ¿qué dice usted a esto?

Derain se detiene en Lyon cuando va a ver a Braque en el sur. Todo el camino (hasta Martigues) lo ha hecho en bicicleta.

BRAQUE: 18 de junio*

Desde Aviñón envía «saludos» a Kahnweiler.

BRAQUE: [19 de junio]

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler (carta no fechada; mención del año «1913» añadida por Kahnweiler):

He vuelto a Sorgues, que tanto me gusta siempre. Estoy de nuevo en Bel-Air, pero he encontrado una casa de labranza al lado, que he alquilado por un año. Haré agrandar una ventana en mi habitación para hacer un estudio que no estará mal. Aún no he empezado a trabajar y mientras espero hago jardinería. [...] Le estrecho a usted la mano muy cordialmente. Salude de mi parte a Kramar si está todavía en París. [...]

[PD] *Espero a Derain, que desciende por el valle del Ródano en bicicleta.*

PICASSO: 19 de junio

Desde Céret escribe a Gertrude Stein:

*Mañana regreso a París y el mismo día de la llegada iremos a verla, pero nos detendremos un día en Toulouse y en Montauban.*²⁰⁸

PICASSO: 22 de junio*

Eva escribe a Gertrude Stein y Alice Toklas:

Hasta mañana.

BRAQUE: [26 de junio]*

Desde Aviñón escribe a Kahnweiler (matasellos de correos difícil de descifrar: 26 de junio o 26 de agosto):

Mis vacaciones han terminado, pues por fin está terminado mi estudio. Estoy muy contento por ello. He empezado a trabajar un poco. Derain ha estado aquí de paso y hemos hecho algunos bonitos paseos por los alrededores. [...] Derain, antes de partir para Martigues, ganó el campeonato de bolos de Sorgues. [...] A causa de mi instalación necesito un poco de dinero. ¿Podría enviarme usted 400 francos un día de éstos?

BRAQUE: 28 de junio

Kahnweiler escribe a Braque, en Sorgues:

Estoy encantado con las buenas noticias que usted me da. Adjunto los 400 francos pedidos. En París no hace muy buen tiempo. Le envidio a usted por estar ahí abajo.

BRAQUE: 2 de julio*

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

He recibido su carta y se lo agradezco mucho. Mi instalación está completamente terminada y trabajo.

BRAQUE: 10 de julio

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

El domingo fuimos a Arles a ver una corrida que fue muy mala. Inmediatamente después estuvimos en villa Paradis y en Marsella. Encontramos algunas [figuras] negras que no estaban mal. [...] Yo no tenía noticias de Picasso desde su regreso a París y no sabía que estaba enfermo. Creo que no será nada, pues usted dice que ya está mejor. [...] [PD] ¿Me puede enviar usted 300 francos?

PICASSO: 10, 14 y 18 de julio

Eva escribe varias cartas a Gertrude Stein y Alice Toklas para decirles cómo evoluciona la «pequeña fiebre tifoidea» de Picasso.

BRAQUE: 11 de julio

Desde Martigues Derain escribe a Kahnweiler:

Sigo en villa Paradis [...]. Braque estuvo aquí e hizo algunas fotografías de la villa y de sus moradores [Vlaminck estuvo de paso] que, si salen bien, serán muy graciosas.

PICASSO: 15 de julio

En *Gil Blas* se puede leer:

*Nuestro amigo el pintor Pablo Picasso es retenido en cama por una seria enfermedad [...]. Pablo Picasso había regresado hacía poco de Céret, donde había pasado la primavera.*²⁰⁹

PICASSO: 16 de julio

Nota en *L'Homme libre*:

*La salud del pintor Pablo Picasso mejoró ayer.*²¹⁰

PICASSO: 22 de julio

Gil Blas comunica:

*Picasso está totalmente en vías de curación. Acaba de entrar en la convalecencia y puede recibir a algunos amigos íntimos.*²¹¹

Eva escribe a Gertrude Stein:

*Pablo está casi totalmente bien. Se levanta todos los días por la tarde. Matisse ha venido a menudo para saber de él y hoy ha traído flores a Pablo y ha pasado casi toda la tarde con nosotros. Es muy agradable. Probablemente partiremos hacia mediados del mes de agosto hacia Céret, después iremos a Barcelona, si es que Pablo no cambia de idea.*²¹²

BRAQUE: 27 de julio

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

En este momento trabajo. He empezado algunas telas, dos de ellas bastante grandes. [...] Estos días he escrito a Picasso. Creo que está curado. En fin, pienso que ahora se levanta, es cosa de dos o tres días más. [...]

[PD] Si usted me enviara 500 francos antes de su marcha, podría quedarme aquí hasta que usted vuelva.

PICASSO: 9 de agosto

L'Indépendant de Perpiñán dice:

*En Le Figaro leemos la siguiente curiosa nota: «La pequeña ciudad de Céret está entusiasmada. Ha llegado el maestro cubista para tomarse un pequeño, bien ganado, descanso. [...] El «cubista» al que hace alusión Le Figaro es el simpático artista-pintor Picasso. En torno a él se agrupan actualmente en Céret los pintores Herbin, Braque [en realidad en Sorgues], Kissling [sic], Ascher, Pitxot, Jean [sic] Gris, el escultor Davidson.*²¹³

BRAQUE: 10 de agosto*

Desde Sorgues¹³⁶ escribe a Kahnweiler, en Roma (Hotel Eden):

He recibido su postal de Siena. Quería contestarle antes, pero estos últimos tiempos he trabajado mucho.

PICASSO: 19 de agosto

Escribe a Kahnweiler:

*Hemos tenido batallas y hemos preferido regresar a París para estar tranquilos. Hemos encontrado un estudio con vivienda muy grande y llena de sol, cerca de nuestra casa, Rue Schœlcher, número 5 bis, y he comprado un Rousseau [L./R. 35]. Y éstas son todas las novedades.*²¹⁴

Eva escribe a Gertrude Stein, en Granada:

Hemos regresado a París y hemos encontrado un estudio muy bonito con vivienda en la Rue Schœlcher, Boulevard Raspail.

BRAQUE: 22 de agosto*

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler, en Roma (Hotel Eden):

Estoy muy contento de mi estancia y los días cortos llegan demasiado deprisa.

PICASSO: 29 de agosto*

Escribe a Gertrude Stein, en Granada:

Hacemos paseos a caballo por el bosque de Clamart con Matisse.

BRAQUE: 1 de septiembre

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler (carta dirigida a París que la galería remite a Peruggia el 4 de septiembre):

Usted parece muy contento de su viaje y esto me gusta. [...] Trabajo. Por lo demás, ya lo verá a su regreso. Pienso enviárselo cuando vuelva. [...]

[PD] (Imposible encontrar su dirección en Peruggia, mi estudio está lleno de papeles que no me atrevo a tocar, y su carta está debajo.)

BRAQUE: 2 de septiembre

En *Gil Blas* se puede leer:

*En Sorgues, cerca de Aviñón, el bondadoso gigante Georges Braque pinta cubos sobre cubos y enseña boxeo a los niños de la comarca. En Martigues, André Derain termina telas empezadas mucho antes. [...] Henri Matisse está en Cassis.*¹³⁷

PICASSO: 2 de septiembre

En *Gil Blas* se puede leer:

Nuestros fauves se desplazan. A Céret, donde se baten [...] para tener un sitio en la mesa de invitados. [...] Justamente disgustado, el gran artista que es Picasso ha huido de este encantador rincón montañoso que él había descubierto.

BRAQUE: 18 de septiembre

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

Ayer recibí su carta y los 400 francos. Se lo agradezco mucho. [...] Tiempo horrible desde hace cuatro días. Nada nuevo que decirle de Sorgues, de donde no me he movido desde hace dos meses. Pienso ir pronto a Marsella para dos días, esto me cambiará un poco.

PICASSO: 20 de septiembre

Invita a Apollinaire a comer en su estudio del Boulevard Raspail.²¹⁵ (A principios de septiembre, Apollinaire sustituye a André Billy²¹⁶ en la dirección de las *Soirées de Paris*, cargo que comparte con Seger Férat y su hermana la baronesa Hélène d'Ettingen.)

BRAQUE: otoño

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler (carta fechada el «martes»; mención del año «1913» añadida por Kahnweiler) y le da cuenta de los «acontecimientos taurinos» del domingo pasado:

La corrida estuvo muy bien con un tiempo espléndido. Nîmes estaba de fiesta, toda cubierta con los colores españoles. Los aficionados se lo pasaron muy bien. [...] En este momento trabajo bastante. Dibujo mucho [papiers collés] y ya querría ver el efecto que esto va causar en París. Escribe a Kahnweiler (carta fechada el «jueves»; mención del año «1912? 1913?» añadida por Kahnweiler):

[...] mi partida hacia París se acerca. Me gustaría volver dentro de tres semanas aproximadamente. Así no empezaría nada más, pues tengo que terminar las telas y los dibujos [papiers collés], inmediatamente después encolar.

BRAQUE: [octubre]

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler (carta fechada el «jueves»; mención del año «1913» añadida por Kahnweiler):

Su comentario sobre mis telas me ha gustado mucho y me ha impresionado tanto más cuanto que es el único que he recibido aquí, donde el aislamiento te hace perder todo sentido crítico. [...] El tiempo ha vuelto a ser bueno y mi viaje a Marsella ha transcurrido con buen tiempo. [...] [PD] Parece ser que Haviland se va a casar (confidencial).

PICASSO: [octubre]

Kahnweiler fotografía varios *assemblages* realizados por Picasso, con vistas a su publicación en el primer número de las *Soirées de Paris*, supervisado íntegramente por Apollinaire (15 de noviembre). En dicho número se reproducen una construcción (p. 273),²¹⁷ de la que sólo queda la *Guitarra de cartón*, *Guitarra y botella de Bass* (Daix 630), *Botella y guitarra* (Daix 631) y *Construcción con violín de cartón* (Daix 629).

BRAQUE: 2 de octubre*

Escribe a Kahnweiler (matasellos de correos de Marsella):

Ahora tenemos el sol de París. [...] El domingo [5 de octubre] tengo que ir a Marsella para dos días y me detendré en Arles para ver una corrida de toros. Pero con este tiempo podría ser que tuviéramos que retrasar mi viaje. Antes de mi marcha, le envío las telas que he terminado. En París, también a mí me gustaría verlas enmarcadas y colocadas, pues aquí sólo dispongo de marcos de papel y esto no es muy satisfactorio. Hace mucho tiempo que estoy sin noticias de Picasso. Pienso que su cambio de domicilio le debe de haber tenido muy atareado.

De acuerdo con la lista que figura en la parte inferior de su carta, las pinturas enviadas por Braque son seis bodegones.

PICASSO: 17 de octubre

Kahnweiler compra a Gertrude Stein tres pinturas tempranas de Picasso: le ofrece 20.000 francos y un cuadro reciente, *Hombre con guitarra* (p. 207), pintado en Céret durante la primavera.²¹⁸ Parece ser que Gertrude y Leo Stein han hecho la partición de sus bienes.



La baronesa Hélène d'Ettingen, codirectora, con Serge Férat y Guillaume Apollinaire, de la revista *Les Soirées de Paris*, 1913.

BRAQUE: 12 de noviembre*

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

Trabajo bastante. Hago grandes dibujos¹³⁸ [papiers collés] de los que estoy contento y he dejado la pintura al óleo por el momento. Desde hace algunos días, el tiempo es gris como en París, de modo que he tomado la decisión de trabajar de noche. Estoy muy bien en un granero, donde he instalado todas las lámparas de que disponía.

Como quiera que Braque acostumbraba a llamar «dibujos» a sus *papiers collés*, cabe pensar que aquí alude a una serie de *papiers collés* de formato muy grande realizados en el otoño de 1913, entre ellos *Guitarra* (p. 290), *El damero* encolado sobre tela (p. 292), en el que aparece incorporado un programa de las primeras sesiones del Cinema Tívoli, inaugurado en Sorgues el 31 de octubre de 1913, y *Guitarra y programa* (p. 293), donde Braque ha pegado otro programa del Tívoli.

PICASSO: 15 de noviembre

Aparece el número 18 de las *Soirées de Paris*, primero desde que la revista es dirigida por Apollinaire y Jean Cérusse («Ces Russes», pseudónimo adoptado por Serge Férat y la baronesa d'Œttingen. La mayoría de los lectores anulan sus suscripciones en protesta por la publicación de obras de Picasso.²¹⁹

BRAQUE: 5 [de noviembre]

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

Termino mis telas y pienso estar en París a comienzos de la semana próxima. Le saludo cordialmente, y hasta pronto.

Como el 5 de diciembre es viernes, Braque regresa seguramente a París en la semana del 8 de diciembre.

1914

BRAQUE: principios del año

Incorpora a *Vaso, botella y periódico* (p. 303) un trozo de una página de la revista italiana *Lacerba* con fecha del 15 de enero.

Guillaume Apollinaire ofrece a Braque un ejemplar de su *Chronique des grands siècles de la France, pages d'histoire*.¹³⁹ En las guardas del libro escribe una dedicatoria y dibuja un «diploma» correspondiente a un «primer premio de falsa madera», en el que imita un sello de contribuciones indirectas:

Institución Kahnweiler. Rue Vignon, 28, París, detrás de la Madeleine. Año artístico 1913-1914. Primer premio de falsa MADERA, clase 1902, otorgado al alumno Georges Braque. El censor, Guillaume Apollinaire. Visto y aprobado por poderes, BOIS-CHAUD.

PICASSO: principios del año

Incorpora recortes de la revista *Lacerba* (número fechado el 1 de enero) en dos *papiers collés*: *Guitarra y botella de Vieux Marc* («Lacerba») (p. 311) y *Vaso y botella de vino* («Purgativo») (Daix 702).²²⁰

PICASSO: 14 de enero

Kahnweiler publica el libro *Le Siège de Jérusalem*, de Max Jacob, ilustrado con aguafuertes de Picasso (ver p. 300).

PICASSO: 2 de febrero

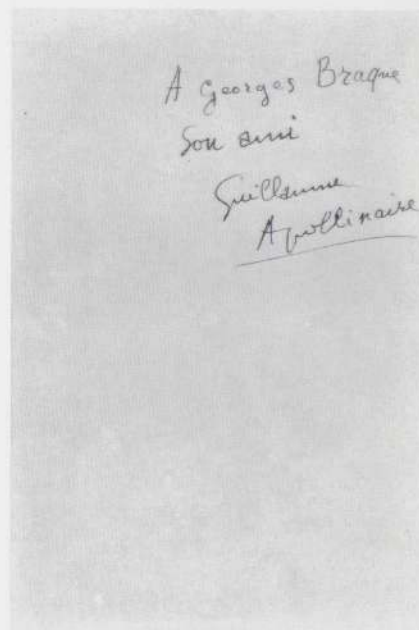
The Sun (Nueva York) comunica:

*París. 31 de enero. Una de las más bellas colecciones mundiales de cuatro maestros franceses vivos, Cézanne [sic], Picasso, Matisse y Renoir, se dispersará cuando Leo Stein abandone París.*²²¹ Gertrude permanece en la Rue de Fleurus, mientras que Leo se va a instalar en Setignano en abril de 1914, tras la partición de la colección.

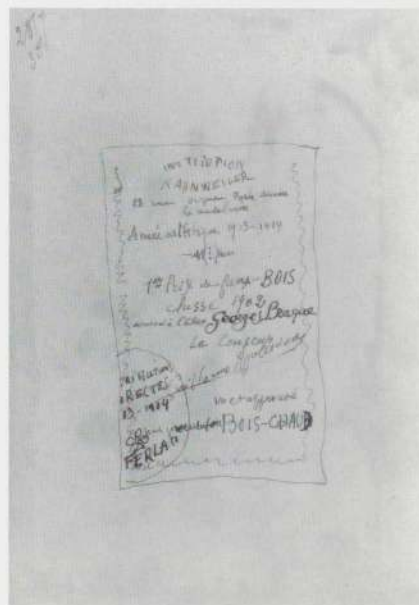
BRAQUE: 12 de febrero

En el periódico *Berliner Zeitung* se puede leer:

Ayer por la tarde, en la sala con iluminación cenital de la galería Cassirer, donde Meier-Graefe predicó no hace mucho contra el nuevo arte, Wilhelm Uhde habló, desde el punto de vista con-



Páginas de guarda de un ejemplar de la *Chronique des grands siècles de la France, pages d'histoire*, libro de historia publicado por Guillaume Apollinaire en 1912. Con una dedicatoria a Braque y un «diploma», principios de 1914.





Max Jacob delante del n.º 17 de la Rue Gabrielle, Montmartre, donde se instaló en 1914.

trario, sobre la joven pintura parisién, a saber, la de Braque, Picasso, Douanier Rousseau, Marie Laurencin [...]»¹⁴⁰

BRAQUE: 18 de febrero

Utiliza dos recortes del periódico *Le Matin* de este día en una escultura de papel hoy conocida únicamente por una fotografía que conserva en los archivos Laurens (p. 309). El *papier collé* también visible en la fotografía contiene un trozo del *Havre-Éclair* del 11 de enero de 1913.

PICASSO: 2 de marzo

La colección de *La Peau de l'ours*,²²² integrada por 150 dibujos y pinturas, es subastada en el Hôtel Drouot. *La familia de saltimbanquis* de Picasso (D./B. XII, 35), designada en el catálogo de ventas con el título de «Los titiriteros», es adquirida por Thannhauser en 11.500 francos, lo que provoca un escándalo. «Esta venta será algo así como el estreno de un *Hernani* de la pintura»,²²³ escribe Salmon. *Gil Blas* afirma que Thannhauser «habría pagado gustosamente dos veces más». ²²⁴ La prensa lanza una campaña antialemana. Maurice Delcourt escribe en el *Paris-Midi*: *Antes de la invasión. «Grandes precios» han sido alcanzados por obras grotescas e infames de indeseables extranjeros, y los que han pagado y pujado a estos precios son alemanes. Su plan es preciso. Pintores jóvenes e ingenuos no dejarán de caer en la trampa. Imitarán al imitador Picasso que, imitándolo todo y no encontrando ya nada que imitar, se hundió en el bluff cubista.* En sus memorias, publicadas en 1959 después de su muerte, Level señala las principales lagunas de la colección formada por *La Peau de l'ours*:

*Ningún Rousseau. [...] a la postre y por encima de todo: ningún Braque y sólo tres cuadros cubistas, y aún apenas lo eran.*²²⁵

PICASSO: primavera

Realiza seis copias en bronce de *Vaso de absenta*. Añade una cucharilla real para absenta y un elemento de bronce que imita un terrón de azúcar. En cada una de las copias aplica un tratamiento diferente a la pintura y la arena (p. 317, y Daix 754, 755, 757, 758).

PICASSO: 2-15 de abril

Vladimir Tatlin va a ver a Picasso en su estudio de la Rue Schœlcher, 5 bis.²²⁶ Parece ser que Jacques Lipchitz actúa de intérprete. Es probable que Tatlin visite asimismo a Braque y vea sus construcciones de papel y cartón en el estudio de éste.

BRAQUE: 12 de abril

Apollinaire escribe a su «querido amigo» Braque invitándole a comer:

*Tráigame también el título de sus cuadros. Los títulos me faltan y le ruego que no me deje en la estacada.*¹⁴¹

BRAQUE: 15 de abril

En el n.º 25 de las *Soirées de Paris* se reproducen ocho obras de Braque: *Mujer con guitarra* (p. 291), *Botellas y vasos* (p. 219), *El damero* (Romilly 197), *Botellas y vasos* (p. 221), *Velador* (p. 285), *Violín y palmatoria* (p. 153), *El velador* (p. 269), *Frutero, botella y vaso* (p. 234).

BRAQUE: 5 de mayo

En su columna «Échos d'art» del *Paris-Journal*, Apollinaire evoca el número de las *Soirées de Paris* aparecido el 15 de abril:

*El último número de las Soirées de Paris contiene ocho reproducciones de los cuadros de Georges Braque que, con Picasso, es uno de los iniciadores del cubismo. Georges Braque es uno de los pintores franceses más interesantes de hoy y uno de los menos conocidos. Hasta este momento ha hecho una sola exposición colectiva en la galería Kahnweiler en noviembre de 1908; asimismo a partir de esta época dejó de exponer en el Salón de Otoño y en los Independientes. Esta es la primera vez que una revista francesa ofrece reproducciones de sus obras.*¹⁴²

BRAQUE: 26 de mayo

En su columna «Échos d'art» del *Paris-Journal*, Apollinaire publica una anécdota titulada «Hôtel Roma»:

Georges Braque tiene su estudio en la última planta del Hôtel Roma, en la Rue Caulaincourt. Últimamente, un pintor checo, Filla, que, como por azar, resulta ser un pintor interesante, fue a ver al innovador francés en su estudio. La visita fue rápida y cortés, pero Georges Braque

se sorprendió de encontrar delante de la puerta de su hotel a Filla, al que volvió a ver dos o tres veces. Braque se felicitaba de despertar la curiosidad del pintor checo, cuando se enteró de que Filla, seducido por este Hotel Roma en el que había estudios cubistas, se alojaba en él y que pronto todos los pintores checos se alojarían allí. Georges Braque aconsejó enérgicamente al patrón del hotel que pusiera en la puerta una placa esmaltada con la siguiente inscripción: «Cubistas en todas las plantas». ¹⁴³

Cuando Kahnweiler describe el estudio en 1920 le añade la fecha de 1914:

Braque: Rue Caulaincourt, 1914. El estudio de Braque se encuentra en un hotel de Montmartre. Incontables escalones, mujeres en combinación que van a buscar agua caliente... El estudio está en lo más alto. Una jaula de cristal, un faro. Una claridad luminosa. A todo lo largo, un balcón que domina París. Obras en gran número, pintadas, encoladas, relieves de madera, de papel o de cartón. Muchos objetos pequeños en las paredes y en las mesas. Cuando trabaja, Braque canta como un pintor de paredes. Con ayuda de unos gemelos muestra a los visitantes la villa de Argenteuil, cuna de su familia, situada junto a una colina, en la lejanía (él pasó su infancia en El Havre). Oh, el dulce paisaje de la Isla de Francia. ¹⁴⁴

BRAQUE: antes del 29 de mayo

Braque y Marcelle se trasladan del Impasse de Guelma, número 5, al número 10 de la Rue de l'Abrevoir prolongée (que pronto se convertirá en la Rue Simon-Dereure).

PICASSO: mediados de junio

Parte para Aviñón.

PICASSO: 12 de junio

Derain escribe a Kahnweiler (carta con membrete del «Grand Café moderne, Aviñón»):

Hace dos días que llegué a Aviñón. [...] No sé si Picasso ya ha marchado. Voy a escribirle con el mismo correo. Creo que encontrará cosas muy bonitas, ya sea por aquí o más lejos. [...] La situación política me parece muy extraña.

PICASSO: 17 de junio

Desde Aviñón Derain escribe a Kahnweiler:

La familia Picasso ha pasado el día con nosotros y ha reemprendido viaje hacia Tarascon.

PICASSO: 18 de junio*

Desde Tarascon envía una postal a Soffici, en Poggio a Caiano:

Si tienes tiempo, escíbeme a esta dirección por el momento: Grand Hôtel des Empereurs, Tarascon, Bouches-du-Rhône. ²²⁷

Dirige otra postal a Gertrude Stein, en París:

Estamos todavía en el hotel. Hemos caído en medio de las fiestas del pueblo.

PICASSO: 21 de junio

Desde Montfavet (cerca de Aviñón), Derain escribe a Kahnweiler:

Estoy instalado maravillosamente [...]. Veo con frecuencia a Picasso, que tal vez se convierta en vecino mío. [...] Cuando me escriba usted, tenga la amabilidad de decirme si Braque se ha marchado.

PICASSO: 23 de junio

Eva escribe a Gertrude Stein:

No nos hemos podido quedar en Tarascon; no había nada para alquilar. Estamos, pues, en Aviñón. Esta mañana, Pablo ha encontrado una casa un poco española en la ciudad misma. [...] En fin, va siendo hora de que tengamos una casa, pues esta vida de hotel y de bohemia no es para nosotros.

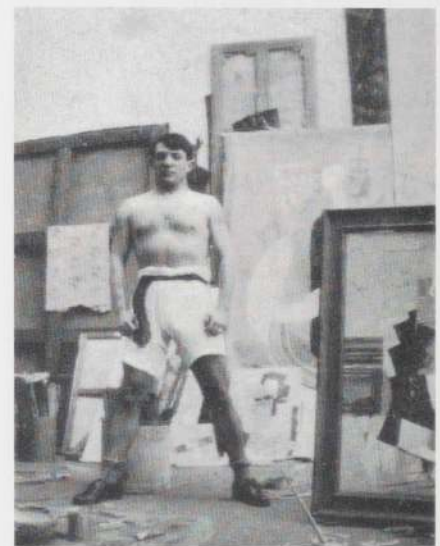
BRAQUE: 28 de junio*

Desde Sens escribe a Marcelle, Rue Simon-Dereure, número 10, para decirle que ha terminado la primera etapa de su viaje en bicicleta hasta Sorgues. Un amigo, de nombre Harmand, le ha acompañado hasta aquí.

Desde Sens escribe a Kahnweiler:

Estoy en camino. La primera etapa ha transcurrido muy bien, sin fatiga. Mañana parto para Avallon.

También envía postales a Kahnweiler aprovechando sus diversas paradas.



Picasso en su estudio de la Rue Schœlcher, 5 bis, hacia 1914. Detrás de él, a la derecha: *Hombre sentado con vaso* (Daix 783). Delante de él, en el suelo: *Cabeza de hombre con bigote* (Daix 759). En el extremo derecho, parcialmente visible, el estado inicial de *Arlequín tocando la guitarra* (Daix 762).



Braque en Sens, el 28 o el 29 de junio de 1914, en el curso de su viaje en bicicleta de París a Sorgues.



Gertrude Stein, en su casa de la Rue de Fleurus, 27. 1914.

PICASSO: 28 de junio

Eva escribe a Gertrude Stein y Alice Toklas:

Hoy tomamos posesión de nuestra nueva casa, Rue Saint-Bernard, número 14, Aviñón.

Picasso adjunta un pequeño croquis de un perro con el comentario «El perro de Gertrude y Alice llamado Saucisson».

BRAQUE: 29 de junio

Desde Avallon (matasellos de correos) escribe a Picasso (postal dirigida al Hôtel des Empereurs de Tarascon y remitida a continuación al Grand Nouvel Hôtel de Aviñón): *Hasta pronto, GB.*

Desde Autun escribe una postal a Kahnweiler:

Estoy a algunos kilómetros de Avallon, que he dejado atrás.

BRAQUE: 30 de junio*

Desde Dijon escribe a Picasso (postal dirigida al Hôtel des Empereurs de Tarascon y a continuación remitida al Grand Nouvel Hôtel de Aviñón):

Espero encontrarte instalado a mi llegada a Sorgues, el sábado probablemente. GB.

Desde Dijon escribe a Marcelle para decirle que continúa su viaje en bicicleta.

Marcelle le escribe a Lyon (carta fechada el «jueves» [30 de junio] y recibida el 2 de julio).

Le dice que no tiene noticias de Picasso.

Escríbeme. Dime todo lo que haces. ¿En la exposición de Lyon irás a ver los cuadros de Picasso?

PICASSO: 1 de julio*

Desde Aviñón escribe a Soffici, en Poggio a Caiano:

*He aquí mi dirección en Aviñón (Vaucluse): Rue Saint-Bernard, número 14.*²²⁸

BRAQUE: 2 de julio*

Dirige una postal a Kahnweiler:

Saludos desde Mâcon. El sábado estaré en Sorgues. Todo va bien, no he tenido ni un pinchazo.

El mismo día, desde Lyon escribe a Marcelle en contestación a su carta del 30 de junio y le dice que, en efecto, ha visto la exposición.

BRAQUE: 3 de julio

Desde Loriol, en Drôme, escribe a Kahnweiler:

Mañana por la mañana estaré en Sorgues, ayer estuve en Lyon [...] visité la exposición.

BRAQUE: 4 de julio

Desde Courthézon escribe (dos veces) a Marcelle para decirle que la espera el martes por la mañana (7 de julio). Sin duda llega a Sorgues el día 5.

BRAQUE: 15 de julio

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler:

No le he escrito a usted desde mi llegada a Sorgues. Pero, desde que estoy aquí, ha sido necesario que me ocupara en acondicionar mi casa y no es una tarea menor correr detrás de los albañiles y los pintores. Usted sabe, aquí la gente no tiene prisa. En fin, creo que esto estará terminado mañana o pasado mañana. Me gustaría mucho trabajar, pues el tiempo se me hace un poco largo. He hecho un viaje muy agradable y sin la menor fatiga. He visitado la exposición en Lyon. [...] La pintura está colocada con mucho gusto, De La Fresnaye en los puestos de honor. [...] He visto a Derain, que está muy contento de estar aquí y piensa pasar una buena temporada. Picasso frecuenta la compañía de la élite de Aviñón. Pasamos juntos el sábado. Pienso escribirle a usted un poco más frecuentemente ahora que voy a estar tranquilo. [...] [PD] Había olvidado decirle antes de marchar que Sergent había vendido el libro de Salmon con el grabado de Picasso antes de recibir mi carta, que, sin embargo, yo le había dirigido el mismo día.

La exposición de la que habla Braque se titula «Exposición internacional 1914, Bellas Artes» y se celebra en el Musée des Beaux-Arts (palacio Saint-Pierre), de Lyon, del 1 de mayo al 1 de noviembre. De acuerdo con el catálogo, en la exposición se presentan tres telas de Roger de La Fresnaye: *Retrato* (n.º 237 del catálogo), *Marie Resson* (n.º 238) y *Bodegón* (n.º 239). También se citan dos obras de Picasso, de quien se dice que tiene su domicilio en el número 5 de la Rue

Schœlcher: *El aseo* (n.º 333 y lámina 51 del catálogo; D./B. XIV, 20) y *Acordeonista* (n.º 334; p. 184).¹⁴⁵

Desde Montfavet, Derain escribe a Kahnweiler para decirle que ha visto a Braque y que éste está muy contento del viaje.

PICASSO: 21 de julio

Desde Aviñón escribe a Kahnweiler:

*He recibido algunas fotos y espero las otras, no están mal. Deletang tiene, desde hace algún tiempo, una buena mano, pero los pequeños cristales [placas fotográficas] están realmente muy mal, no se entiende nada. Sólo hago grandes telas, o mejor, sólo pienso en hacerlas. He empezado una que está ya muy avanzada. Me ha sido muy difícil empezar antes de acostumbrarme a trabajar en un desván oscuro, pero ahora la cosa ya está en marcha y ojalá que el buen Dios no quiera que se detenga. [...] Veo con frecuencia a Braque y Derain.*²²⁹

BRAQUE: [25 de julio]

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler (carta sin fecha; mención del año «1914» añadida por Kahnweiler):

Estoy muy contento de haber alquilado esta casa y de que, por fin, mi instalación esté terminada. El estudio es muy bonito. [...] He tenido visita de Picasso, y Sorgues le sigue gustando. Le gustaría encontrar alguna cosa aquí. [...] Parece ser, me dice Picasso, que usted deberá abandonar París el 25 de julio. Pienso entonces que usted ya sabe cuál es el país de su elección.

BRAQUE: 1 de agosto

Desde Sorgues escribe a Kahnweiler, en Roma (Hôtel Eden):

Ahora, cuando usted ya está en camino, sólo me queda desearle un buen viaje. Trabajo, contento de estar por fin en casa, de modo que apenas salgo.

Dado el tono despreocupado de esta postal, se puede pensar que Braque no sabía aún que Austria había declarado la guerra a Serbia el 28 de julio. El 31 de mayo de 1916 (matasellos de correos), Kahnweiler, a la sazón en Berna, escribirá a Braque:

En Sorgues tuve por última vez noticias de usted gracias a una postal escrita dos días antes de la guerra. La recibí el 10 de agosto en Roma.

PICASSO: 2 de agosto

Acompaña a Braque y Derain, que han sido movilizados, hasta la estación de Aviñón.

BRAQUE: 3 de agosto

Desde Lyon escribe a Marcelle y le dice que él y Derain habían salido de Aviñón el día antes y que no se habían enterado de la declaración de la guerra hasta que llegaron a Lyon. Y añade: *Escríbeme a El Havre.*

Desde Aviñón Marcelle le escribe a Lyon:

*Desde tu marcha, ayer, hemos estado vagando [con] Picasso, Alice [Derain] y su hermana como almas en pena.*¹⁴⁶

PICASSO: 8 de agosto

Desde Aviñón escribe a Gertrude Stein, en Londres (Knightsbridge Hotel):

Acabo de recibir su carta. Estamos en Aviñón y pensamos permanecer por el momento. Braque y Derain han marchado a la guerra. [...] Hace algunos días, antes de la movilización, estuvimos en París durante unas horas, el tiempo para arreglar un poco las cosas.

BRAQUE: 24 de agosto

Braque, movilizado, espera su destino en El Havre. Finalmente es enviado al 224 regimiento de infantería con el grado de sargento.

PICASSO: 24 de agosto

Desde Aviñón, Eva escribe a Gertrude Stein y Alice Toklas, en Londres:

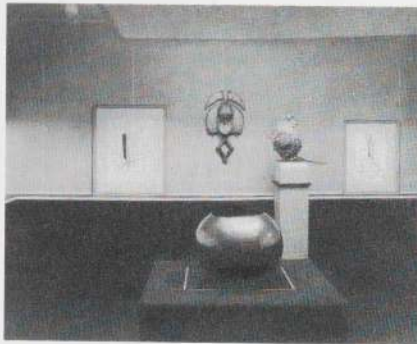
Se dice que Guillaume [Apollinaire] se ha alistado. J'apostrophe [Serge Férat]²³⁰ también. Tenemos noticias de Braque, que está en El Havre esperando la hora de partir, de Derain no sabemos nada, nos ha dejado su perro Sentinelle. En cuanto a nosotros, de momento nos quedamos, pues no se sabe qué va a pasar con todas estas tristezas.



Eva Gouel (Marcelle Humbert) en Aviñón con «Sentinelle», el perro de Derain, verano de 1914.

Picasso, *Guillaume Apollinaire artillero* [Aviñón o París], 1914. Tinta y acuarela, 23×12,5 cm. Colección particular, París.





Exposición de Picasso y Braque en la galería «291», Nueva York, 1914. Fotografía realizada por Alfred Stieglitz. The Museum of Modern Art, Nueva York, donación de Charles Sheeler. A la izquierda: *Botella y vaso en un velador*, de Picasso (Daix 548). A la derecha: *Violín*, de Picasso (Arensberg 173).

Marius de Zayas en la galería «291», Nueva York, 1913. Fotografía realizada posiblemente por Alfred Stieglitz.



PICASSO: 11 de septiembre

Desde Collioure, Juan Gris escribe a Kahnweiler:

*Picasso me ha escrito hace unos días. Está aún en Aviñón. Tampoco él tiene, según parece, noticias de Braque, Derain y Vlaminck. [...] Matisse llegó aquí ayer. Me ha dicho que Apollinaire y Galanis se habían alistado.*²³¹

Desde Aviñón, Picasso escribe a Gertrude Stein, en Londres:

Pensamos permanecer aquí hasta el fin de la guerra y no estamos mal, y yo trabajo un poco, pero estoy muy preocupado. Pienso en París, en mi casa, en todas mis cosas.

Eva añade:

Derain y Braque partieron hace mucho tiempo, y nosotros no tenemos noticias desde hace algunos días. [...] Braque debe de haber pasado a subteniente, Juan Gris está en Collioure y, sin dinero, no sé cómo se las va arreglar. [...] Alain Derain está en Sorgues con Marcelle Braque y los vemos de vez en cuando.

BRAQUE: 22 de septiembre

Sigue en El Havre.

PICASSO: 22 de septiembre

Max Jacob escribe a Kahnweiler:

*Boischaud [...] se ha convertido por contagio en portero, está en la Rue Francœur. [...] Por él he sabido que nuestro Braque es sargento en El Havre. [...] Nuestro Picasso vive en el número 14 de la Rue Saint-Bernard y, según se dice, hace las cosas más bellas que jamás se han hecho. Guillaume Apollinaire está (en Orleans) en la Legión extranjera con Serge [Férat] y Galanis.*²³²

PICASSO: 19 de octubre

Desde Aviñón Eva escribe a Gertrude Stein:

Hemos recibido sus postales, estamos muy contentos de que se encuentre usted bien en París. [...] Alice Derain salió ayer para París, y nosotros la acompañamos hasta la estación. Marcelle Braque piensa viajar a Lyon dentro de diez días para encontrarse con Braque, que vendrá como cadete ametrallador. No sabemos qué ha sido de Guillaume, ni de J'apostrophe, y nos gustaría mucho tener noticias de ellos.

PICASSO: 30 de octubre

Desde Collioure, Juan Gris escribe a Kahnweiler:

*Matisse escribe también desde París que [...] Derain está en la línea de fuego, que Vlaminck es pintor militar en El Havre y que Picasso, de quien, a pesar de mis cartas, no tengo noticias desde hace dos meses, había retirado de un banco de París, al comienzo de las hostilidades, una fortísima suma de dinero, se dice que 100.000 francos. [...] No tengo ninguna noticia de Braque, que es el que más me interesa.*²³³

BRAQUE: fin de octubre

Está en Lyon como cadete ametrallador.

PICASSO: 10 de noviembre

Desde Aviñón Eva escribe a Gertrude Stein:

Marcelle Braque ha regresado a París, y no hemos tenido noticias suyas. Escribanos usted antes de que regresemos, y hasta pronto.

PICASSO: 14 de noviembre

Desde Aviñón escribe a Gertrude Stein:

Pensamos partir el martes próximo, a las 6.30 de la tarde, y eperamos estar en París en la mañana del día siguiente, hacia las 7. Iremos a verla a usted el mismo día. Ya empiezo a descolgar mis telas y a ordenar un poco mis pinceles y colores. Y esto es todo.

BRAQUE: 9 de diciembre de 1914-11 de enero de 1915

Exposición de Braque-Picasso en la galería «291» de Stieglitz. Marius de Zayas escoge a este fin una veintena de obras de la colección de Gabrielle y Francis Picabia. Éstos han formado una importante colección de arte primitivo y arte moderno que ya en 1913 contenía «obras mayores de Picasso, Braque y Duchamp, esculturas africanas y sin duda un bodegón atribuido a Cézanne (actualmente en el Museo de Bellas Artes de Montreal)».¹⁴⁷

En un manuscrito de fines de los años cuarenta («How, When, and Why Modern Art Came to New York»), redactado a petición de Alfred H. Barr, Jr., a la sazón director de las colecciones del Museum of Modern Art, De Zayas explica:

*Un pecado imperdonable cometido por la Photo-Secession y la Modern Gallery fue no haber organizado una exposición individual de Georges Braque. Su aportación al arte moderno fue, y sigue siendo, una de las más valiosas. Cuando sus obras fueron expuestas por primera vez en Nueva York, en la Photo-Secession (1914-1915), fue en compañía de las de Picasso. Lo mismo ocurrió en la Modern Gallery. Las obras de Braque siempre fueron presentadas con las de Picasso u otros pintores.*¹⁴⁸

PICASSO: 9 de diciembre 1914-11 de enero de 1915

La exposición con Braque en la galería «291» de Nueva York inicialmente había sido concebida como una exposición individual de Picasso. Pero cuando De Zayas, encargado de agrupar las obras, se enteró de que Kahnweiler había firmado un contrato en exclusiva con la galería Coady para una exposición en Nueva York, obtuvo de Gabrielle y Francis Picabia un conjunto de obras de Picasso.²³⁴

BRAQUE: 17 de diciembre

En una fotografía¹⁴⁹ de Braque en uniforme militar, tomada en una trinchera, aparece escrito a mano: «Recuerdo del ataque del 17 de diciembre de 1914. Maricourt, Somme.»

BRAQUE: diciembre

Es ascendido a teniente.¹⁵⁰

PICASSO: 31 de diciembre

Picasso, Eva, Max Jacob y Serge Férat envían una carta a Apollinaire. Picasso escribe:

*Mi querido amigo Guillaume, he recibido tus cartas. Estoy muy contento de saber que estás bien de salud. [...] He dado tu dirección y te he enviado las de Serge y Braque, y te he dicho lo que sabía de Derain. [...] Esta mañana Salmon ha venido a verme, uno de estos días marcha al cuartel. [...] Puedes pensar que mi vida no es nada alegre. [...] Te abraza tu Picasso.*²³⁵



Marcelle Braque con su perro «Turc», 19 de octubre de 1914.



Braque en el frente, 17 de diciembre de 1914.

Notas

Salvo que se indique otra cosa, los documentos originales citados en la cronología proceden de las fuentes siguientes: toda la correspondencia dirigida a Picasso procede de los archivos Picasso, Musée Picasso, París (las citas de las cartas de Braque a Picasso conservadas en los archivos Picasso nos han sido proporcionadas por Pierre Georget). Todas las cartas recibidas por Braque y la correspondencia entre Georges y Marcelle Braque provienen de los archivos Laurens. Todas las cartas recibidas por Daniel-Henry Kahnweiler proceden de los archivos de la galería Louise Leiris, en París. Toda la correspondencia dirigida a Gertrude Stein, Leo Stein y Alice B. Toklas procede de los Archivos Gertrude Stein, colección de literatura americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven. Los documentos per-

sonales de Inez Haynes Irwin se conservan asimismo en la colección de literatura americana de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library. El diario íntimo que Inez Haynes Irwin escribió entre el 27 de marzo y el 3 de mayo de 1908 se encuentra en la Arthur and Elisabeth Schlesinger Library on the History of Women in America, Radcliffe College, Cambridge (Estados Unidos). Los documentos personales de Hamilton Easter Field se conservan en los Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington.

Cuando se trata de documentos extraídos de una publicación, la fuente se cita en forma abreviada. Las referencias bibliográficas completas vienen dadas a partir de la página 415.

Braque

1. Leymarie 1973, p. XV.
2. Zurcher 1988, p. 284.
3. En sus recuerdos (Friesz 1929), Othon Friesz dice que Braque le acompañó a Amberes en 1905 y 1906. No hay ninguna prueba documental de que Braque fuera efectivamente a Amberes el año 1905. En cambio, las facturas de hotel encontradas en los archivos Laurens demuestran que la estancia en Amberes de 1906 fue mucho más larga de lo que supuso Pouillon, 1982 (p. 18). Las mencionadas facturas nos indican que Braque se alojó en el Lusthof Frascati, Vlaamsch-Hoofd bij Antwerpen, del 12 de junio al 12 de julio, y en la Pension Rosalie van der Auwera, St. Anna Vlaamsch-Hoofd, del 11 de agosto al 11 de septiembre.
4. Kim 1980, pp. 139 y 147, nota 22.
5. Pouillon 1982, p. 20.
6. Lassaingne 1973, p. XVI, declaraciones recogidas en 1961. Según Pouillon 1982 (p. 18), Braque había visto las retrospectivas de Cézanne en los Salones de Otoño de 1904 y 1905.
7. Números 721-726 del catálogo: *Los grandes árboles* (721), *El olivo* (722), *El puerto* (723), *Pequeño valle* (724), *Barcas* (725; actualmente en el Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, con el título de *L'Estaque, el embarcadero*, Pouillon 1982, p. 24) y *El Escalda* (726).
8. Martin 1979, p. 120.
9. Braque dejó dos tarjetas de visita (sin fecha) en el estudio de Picasso. Las dos se conservan en los archivos Picasso, Musée Picasso, París. En la segunda había escrito: «Saludos.»
10. Uhde 1928, p. 38.
11. Lassaingne 1973, p. XVII.
12. Kahnweiler, al presentar a Stein 1955, p. IX.
13. Kahnweiler 1961, p. 51.
14. *Ibid.*, p. 62.
15. Kahnweiler adquirió también un dibujo de Matisse (n.º 1242, Salón de los Independientes) y obras de Signac, Camoin y Friesz. Ver Monod-Fontaine 1984b, p. 95.
16. Martin 1979, p. 122.
17. Derain 1955, p. 152.
18. Elderfield 1978, p. 184, nota 1.
19. Derain 1955, pp. 149-150.
20. Citada en Cousins/Seckel 1988, p. 558.
21. Tal vez Kahnweiler y Braque se conocieron en una fecha anterior del año 1907, en la época del Salón de los Independientes, pero «probablemente estas primeras compras no tuvieron lugar hasta la celebración del Salón de Otoño, tras la estancia de Braque (en septiembre de 1907) en L'Estaque» (Monod-Fontaine 1984a, p. 24). Ver notas 8, 12, 13 y 14 *supra*.
22. Reproducido en Apollinaire 1966, IV, pp. 69-78.
23. El Salón concluyó el 22 de octubre. En su carta, Charles Braque dice que el Salón será «bâclé» (esto es, cerrado completamente), el 23 de octubre.
24. Según Martin (1986, p. 92, nota 9), la pintura de Braque era probablemente *La ensenada de La Ciotat* (actualmente en una colección particular de París) o una «obra muy similar». Martin opina que a ninguna otra obra «fauve» de Braque llegada a nosotros le cuadra el título de *Las rocas rojas*.
25. Reproducido en Apollinaire 1966, IV, p. 81.

BRAQUE

26. Martin 1979, p. 140.

El artículo de Apollinaire en *Je dis tout* del 12 de octubre de 1907 nos informa (Apollinaire 1966, IV, p. 77) de que las pinturas de Friesz habrían sido rechazadas si Desvallières no hubiera abogado en favor suyo. Un indicio del regreso de Braque a París en el momento del Salón de Otoño nos viene dado por las repercusiones de la retrospectiva de Cézanne (treinta y seis pinturas) en su trabajo. Esta fue para Braque la primera vez que pudo ver un conjunto importante de obras del maestro de Aix, lo que le alejó definitivamente del fauvismo y le llevó a cultivar un cezannismo personal.

27. Rubin 1977, p. 159 ss.

28. De acuerdo con la cronología propuesta por Alvin Martin (1986, pp. 83-88), *El viaducto de L'Estaque* es un «homenaje al maestro difunto [Cézanne] y un trampolín para continuar la evolución». Además, «su primer modelo cezanniano, el *Viaducto*, se convierte a la postre en el ejemplo pictórico de donde salió el nuevo estilo en el curso del invierno de 1907-1908».

29. Rubin 1977, p. 161.

30. Daix 1987, pp. 91-92; Daix 1988a, p. 147. Ver igualmente Salmon 1945, p. 66, que da otra versión: «Es como si bebieras petróleo y comieras estopa inflamada [alusión a las bombas anarquistas]».

31. Estos experimentos han sido puestos de manifiesto no sólo gracias a las investigaciones de William Rubin (1977), sino también gracias a las reflexiones de Braque acerca de su predilección por Cézanne, plasmadas en sus cuadernos, y a las declaraciones del artista recogidas por Russell 1959 (p. 9), Richardson 1959 (pp. 6-7), Verdet 1972 (s. p.), Leymarie 1961 (p. 11), Lassaigue 1961 (pp. XVI-XVII) y Verdet 1978 (pp. 14, 18 y 19). Ver asimismo Martin 1986 y Daix 1988a.

32. Y no en febrero o marzo, sino más tarde, como se dice en Rubin 1977, p. 171.

33. Daix 1988a, p. 148. *La mujer*, que fue expuesta en el Salón de los Independientes en 1908, se ha perdido, si es que no ha sido destruida. No se trata del *Gran desnudo*, como se creyó durante mucho tiempo. Martin (1979, pp. 200-201) fue al parecer el primero en dar a entender que tal vez en el Salón de los Independientes de 1908 no figuró el *Gran desnudo*, sino una composición con varios personajes. No se sabe si Picasso se apercebó inmediatamente de la reacción de Braque ante *Les Demoiselles* en sus dibujos o pinturas, o si tuvo que esperar, para captarla, al Salón de los Independientes de 1908.

34. La obra aparece reproducida en Burgess 1910, p. 405 (texto redactado en 1908), con el título francés «La Femme».

35. Rubin 1977, p. 170: «Si Braque fue efectivamente impulsado a volver a la figura gracias a sus contactos con Picasso, esta obra más bien modesta, que de momento no denuncia un intento de asimilar el estilo del español, tal vez marca la primera etapa de ese proceso».

36. En los archivos Laurens hay varios mensajes dirigidos a Braque por LM, cuya identidad se ignora.

37. Burgess 1910, p. 405.

38. Hay que observar que Burgess asigna también el título de *La Femme* («La mujer») a la pintura *Tres mujeres* de Picasso, reproducida en la p. 407 de su artículo (Burgess 1910).

39. Rubin 1977, p. 160.

40. Guillaume Apollinaire, «Le Salon des Indépendants», *La Revue des lettres et des arts*, 1 de mayo de 1908; reproducido en Apollinaire 1966, IV, p. 88.

Alvin Martin (1986, p. 91) observa, sin embargo, que «con toda probabilidad, la composición de la que habla Apollinaire es un paisaje, tal vez el que lleva este título en el catálogo. Es improbable que éste haya comparado un paisaje con un desnudo».

41. Para los comentarios posteriores de Apollinaire sobre las pinturas cubistas de Braque ver nota 62, *infra*.

42. Inez Haynes Irwin, diario íntimo mecanografiado, 27 de abril de 1908, pp. 129-132. Como quiera que Inez Irwin salió de París el 3 de mayo, no cabe error alguno sobre la fecha. Además, Inez Irwin expone sus impresiones personales sobre Braque y Picasso (para este último, ver nota 46 de «Picasso»): «Braque [...] es un francés corpulento, de anchos hombros, facciones regulares y ojos hermosos, que practica el boxeo. Habla un poco inglés. [...] Se ruboriza y se pone graciosamente nervioso cuando Gelett propone hacer una foto».

43. La descripción de Burgess (1910) corresponde con seguridad al *Gran desnudo*. Cuando en su artículo (p. 405) dice que «[Braque] me dio un esbozo de su pintura titulada *La Femme* («La mujer») presentada en el Salón de los Independientes», se podría pensar que habla del dibujo reproducido en la misma página 405. Burgess estuvo en el Salón de los Independientes y debió de ver los envíos de Braque. La presentación de éste que hace Burgess como «el inventor de los desnudos arquitectónicos de pies rectangulares, parecidos a cajas, y hombros ortogonales» (p. 405) parece confirmar que, efectivamente, en el Salón había una composición con varios personajes. Ver asimismo Martin 1979, pp. 200-201.

El artículo, redactado el 2 de mayo de 1908 (Cousins/Seckel 1988, p. 560) de acuerdo con conversaciones mantenidas con Matisse, Braque, Derain y Picasso, y completado con fotografías hechas por el propio Burgess y por un profesional contratado para ello, no fue publicado hasta dos años después. En diversas cartas de Burgess a Inez Haynes Irwin (que le acompañó siempre) y en el diario íntimo de ésta hay alusiones a la investigación realizada por el autor, incluidas sus visitas a los artistas y a los Stein.

44. Fry fue el primero en citar este artículo (1966a, p. 70, nota 13).

45. Vauxcelles 1908a, p. 2.

46. P. 2. Fry fue el primero en citar esta reseña (1966a, p. 70, nota 13).

47. Charles 1908, primera parte, p. 2.

48. Charles 1908, segunda parte, p. 2.

49. P. 3. Étienne-Alain me habló de este artículo e hizo que me fijara en él.

50. Morice 1908a, p. 732.

51. Gauthier 1957, pp. 51-53.

52. Aunque en esta época los lazos con Picasso eran más estrechos, Braque siguió hablándole de usted durante algún tiempo.

53. Agradezco a Gilbert Boudar la comprobación de esta información.

54. En las primeras etapas de la preparación de esta cronología, Pierre Daix sugirió que Braque debió de tomar un barco para ir de El Havre a Marsella, pues habla de «travesía». En tal caso, se habría visto obligado a pasar varios días en el mar, pues habría tenido que dar la vuelta a la Península Ibérica. En los archivos Laurens no hay ningún indicio documental del viaje.

De acuerdo con recuerdos de Kahnweiler (citados en Rubin 1977, p. 172), Braque partió en bicicleta y envió sus pertenencias por correo. Según todos los indicios, Kahnweiler confunde este viaje con el que Braque realizó a Sorgues en el verano de 1914.

55. Leymarie 1977, p. 149.

56. Dos postales de Othon Friesz dirigidas a Braque, Hôtel Maurin, y fechadas el 20 de junio y el 15 de julio de 1908, confirman la estancia de Braque en L'Estaque durante el verano de 1908.

57. Lassaigue 1973, p. XVI.

58. Tériade 1952, p. 50. Traducido del inglés en Fourcade 1972, p. 120.

59. «Matisse se negó a unirse a los otros ex fauves y a Picasso, en su descubrimiento fogoso, un poco tardío y a veces ingenuo, de Cézanne» (Barr 1951, p. 87).

60. Vauxcelles 1934, s. p.

61. Fry 1966b, p. 51.

62. La teoría de que Matisse fue el primero en hablar de «cubos» o de «cubismo» al ver los envíos de Braque al Salón de Otoño de 1908 se convirtió a partir de 1912 en la «explicación generalizada de los orígenes del término cubismo», como ha señalado Fry (1966a, p. 51). A través de la pluma de Apollinaire, esta teoría sufrió varios cambios. En las primeras versiones, escritas en 1911, Apollinaire decía que «en 1908 se vieron cuadros de Picasso en los que había unas casas que, dibujadas simple y firmemente, produjeron en el público la ilusión de esos cubos de donde viene el nombre de nuestra más joven escuela de pintura» (*L'Intransigent*, 10 de octubre de 1911, reproducido en Apollinaire 1966, IV, p. 218), y que «el nombre de cubismo fue inventado por el pintor Henri Matisse, que lo pronunció a propósito de un cuadro de Picasso. Los primeros cuadros cubistas que se se vieron en una exposición eran obra de Georges Braque» (*Mercure de France*, 16 de octubre de 1911, reproducido en Apollinaire 1955, p. 47). Un año después, Apollinaire añadió al relato un matiz peyorativo: «El nombre de cubismo que lleva esta nueva escuela le fue dado, en tono de mofa, por Henri Matisse, que acababa de ver un cuadro que representaba unas casas cuyo aspecto cúbico le impresionó vivamente. Esta escuela [...] tuvo como fundador a Pablo Picasso cuyas invenciones [fueron] corroboradas por el buen sentido de Georges Braque, que en 1908 expuso un cuadro cubista en el Salón de los Independientes» («Le cubisme», *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 de octubre de 1912, p. 475). Y: «Las telas cubistas de Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Léger, Jean [sic] Gris, etc. provocaron el comentario ingenioso de Henri Matisse, que, vivamente impresionado por el aspecto geométrico de estas pinturas [...], pronunció la burlesca palabra cubismo, que pronto se debía imponer en el mundo» (*Le Temps*, 14 de octubre de 1912, reproducido en Apollinaire 1966, IV, p. 275). Apollinaire reprodujo, casi literalmente, la versión del *Intermédiaire des chercheurs et des curieux* en el capítulo 7 de su libro *Les peintres cubistes*, publicado en marzo de 1913.

Alvin Martin (1986, p. 91) invoca la explicación aportada por Apollinaire en el *Intermédiaire des chercheurs et des curieux* de 1912 en apoyo de la tesis de que fue en el Salón de los Independientes de 1908, «y no en la exposición del otoño siguiente en la galería Kahnweiler, donde se presentó la primera pintura cubista». Por otra parte, los recuerdos de Salmon, en 1911, parecen situar el hecho en el Salón de los Independientes de 1909. Por último, Wilhelm Uhde recordaba en 1928 un comentario que, unos veinte años antes, Max Jacob había hecho a Picasso delante de un pequeño paisaje de Braque: «¿No has notado que desde hace algún tiempo Braque introduce cubos en sus pinturas?» (Uhde 1928, p. 39).

Marcel Duchamp propone otra explicación, pues combina las declaraciones de Matisse y Apollinaire sobre Braque y la primera pintura cubista en un comentario de 1943 (Yale 1950, p. 110): «En 1908 [Braque] expuso en los Independientes de París su célebre vista de una población mediterránea que es considerada como la flecha indicadora del nuevo camino».

63. *Transition* 1935, p. 6; pasaje traducido del inglés en Fourcade 1972, p. 119. Matisse responde aquí a una declaración de Gertrude Stein en 1933 (Stein 1961, pp. 62 y 64): «Y para volver una vez más [...] sobre esa historia de Picasso erigido en jefe de un movimiento que después se llamaría de los cubistas [...]. En aquel tiempo lejano en el que [Picasso] creó el cubismo [...]».

64. Tériade 1952. La conversación tuvo lugar en julio de 1951, y su texto sólo existe en versión inglesa. En Fourcade 1972, p. 113 ss.

Alessandro De Stefani (1988) propone identificar con el *Gran desnudo* de Braque la tela que representa «una mujer joven sentada» que Matisse (1935) dijo haber visto en el estudio de Braque en la Rue d'Orsel y acerca de la cual comentó más tarde (Tériade 1952) que era un «retrato de mujer en un diván, donde

el dibujo y los tonos estaban descompuestos». Por lo tanto, según De Stefani, es probable que el *Gran desnudo* fuera terminado hacia septiembre de 1908, cuando el artista regresó a París tras su estancia en L'Estaque. Además, De Stefani sostiene que el *Gran desnudo* no ilustra la reacción de Braque ante *Demoiselles d'Avignon*, sino más bien la consolidación y la ampliación de un modelo instaurado por Matisse en su escultura de bronce *Desnudo acostado* de 1906-1907, después transferida a su *Desnudo azul (Recuerdo de Biskra)* de 1907. De estas obras salieron los procedimientos pictóricos del cubismo, antes de que en 1907 se encontraran Picasso y Braque.

Agradezco sinceramente a Alessandro De Stefani su interés en darme a conocer sus minuciosas investigaciones acerca de la presencia de Matisse en la génesis del *Gran desnudo* de Braque.

65. «Esta exposición, decidida y organizada en pocos días [...]» (Monod-Fontaine 1984a, p. 24); «lo que, según parece, da al traste con su programa: por el catálogo hay indicios de una exposición "Pinturas de Pierre Girieud. Cerámicas de Francisco Durio", del 25 de octubre al 14 de noviembre» (Monod-Fontaine 1984b, p. 98).

66. Carta reproducida en Monod-Fontaine 1984a, p. 24.

67. Apollinaire, «Georges Braque», reproducido en Apollinaire 1966, IV, p. 96. El pintor americano Max Weber debió de ver la exposición de Braque. Poseía un ejemplar del catálogo, que su hija, Joy S. Weber, ofreció en 1986 a la biblioteca del Museum of Modern Art.

68. «Exposición Braque en la galería Kahnweiler», *Gil Blas*, 14 de noviembre de 1908; reproducido en Apollinaire 1980a, p. 179.

69. La factura de la galería Kahnweiler que documenta esta compra figura en el catálogo *Le Bateau-Lavoir*, París, Musée Jacquemart-André, 1975, n.º 290.

70. Salmon 1920, p. 115-122; reproducido en el capítulo «La révélation de Seurat» de Salmon 1922, pp. 41-56. En Salmon 1926 (p. 525) leemos que el *Chahut* de Seurat (D.R. 199) figura «entre los materiales más puros que forman la base del edificio cubista que se inicia en 1906 entre el estudio de la Rue Ravignan (Picasso) y el estudio de la Rue d'Orsel. Estos elogios dedicados a Seurat ponen de manifiesto una visión revisionista de la historia del arte reciente adoptada en el período de posguerra. En plena fase de reconstrucción, el arte de Seurat parecía auténticamente clásico y anunciador de una vuelta a la verdadera tradición».

Agradezco a Beth Gersh-Nešić que me ayudara a fijar la atención en los dos artículos de Salmon dedicados a Seurat.

71. Morice 1908b, p. 736-737; reproducido parcialmente en Apollinaire 1980a, p. 179. Henry R. Hope (1949, p. 33) e Isabelle Monod-Fontaine (1984b, p. 24) atribuyen erróneamente esta reseña a Apollinaire.

72. Catálogo de una exposición en la galería Notre-Dame-des-Champs, 21 de diciembre de 1908-15 de enero de 1909; en el Álbum Delaunay.

73. Martin 1982, p. 44.

74. Douglas 1979, p. 185, nota 3.

75. Esta pintura llevaba el n.º 215 y el título «Paisaje» en el catálogo de los Independientes. En Des Gachons 1912, p. 350, es reproducida con el título «Pequeño puerto normando» y definida como obra pintada del natural. Hope (1949, pp. 36-37) habla de un «Puerto de Normandía».

76. Según Hope 1949, p. 37.

77. Kahnweiler tergiversa las palabras de Vauxcelles cuando evoca el «origen» del término cubismo: «A partir de la palabra cubo empleada por Matisse, Vauxcelles inventó la inadecuada de cubismo, que utilizó por primera vez en un artículo sobre el Salón de los Independientes de 1909, a propósito de dos pinturas de Braque, un bodegón y un paisaje. Curiosamente, (más tarde) añadió a este término el adjetivo peruano y habló de cubismo peruano y de cubistas peruanos, lo que hizo que el apelativo fuera

BRAQUE

aún más inadecuado. Este adjetivo desapareció pronto, pero la palabra cubismo ha perdurado y ha pasado a formar parte del lenguaje usual, pues Braque y Picasso, pintores así designados en un principio, se preocupaban muy poco de que se los llamara de ésta o de otra manera.» Ver Kahnweiler 1920a, pp. 15-16. Esta versión es recogida por Barr (1946, p. 259, nota de p. 63), que se remite a Kahnweiler 1920a. Barr no parece haber visto que Kahnweiler incurría en un error. El artículo de Vauxcelles se refería al Salón de Otoño de 1909, en el que Braque no participó. Martin (1982, p. 44) y Daix (1987, p. 102) han demostrado que Charles Morice (1909, p. 729) fue el primer crítico que avaló el empleo del término cubismo en un texto impreso.

78. Varios críticos, entre ellos Salmon, observan que el número máximo de obras enviadas al Salón de los Independientes de 1909 fue reducido de seis a dos por artista, a raíz de la considerable disminución del espacio reservado a la manifestación.

Agradezco profundamente a Étienne-Alain Hubert que me ayudara a fijar la atención en diversos artículos que comentan el reducido número de envíos. Entre estos artículos destaca una reseña de Andrée Myra en la que la autora se congratula de que el número de obras haya descendido de 4.000 a 1.700 en el Salón de 1909, como consecuencia de su traslado a las «barracas» construidas en las Tullerías, tras la destrucción de los invernaderos de la ciudad de París, donde se había celebrado hasta entonces (Myra 1909).

79. Martin 1982, pp. 44 y 55, nota 19; Daix 1987, p. 102. Ver nota 62, *supra*.

80. Martin 1982, pp. 44-45.

81. Braque se hace enviar el correo a casa de Mme Veuve Petit, Côte des Bois, La Roche-Guyon (Seine-et-Oise). El crítico italiano del que habla es casi con toda seguridad Ardengo Soffici.

82. Álbum de prensa Kahnweiler, citado en Martin 1982, p. 45.

83. Albin Martin (1982, p. 46) considera que las notas de humor introducidas en forma de juegos verbales o visuales son parte integrante del cubismo sintético. «El origen de estos juegos de palabras, afirma Martin, se encuentra en la tela *Jarro y violín* de Braque, que se erige en una obra esencial no sólo desde el punto de vista de la evolución plástica del cubismo, sino también desde el de su iconografía.»

84. *El pirógeno* está fechado en 1909 en Romilly 1982, a principios de 1910 en Leymarie 1973 (p. VIII) y en 1910 en Martin 1982 (p. 51).

85. El diálogo entre Picasso y Braque es especialmente difícil de reconstruir durante esta primavera, pues cada uno de ellos pudo trabajar mucho tiempo en una misma pintura.

86. Archivos Picasso. El «vous» empleado por Braque puede denotar cierta distancia formalista o indicar que quien escribe se dirige a Picasso y Fernand.

87. Una de las fotografías de Kahnweiler, en la que aparece Braque en L'Estaque, confirma que ya se habían visto antes. Ver Monod-Fontaine 1984a, p. 25.

Según Hope (1949, p. 49), en septiembre Kahnweiler visitó a Braque en L'Estaque, y «el artista le mostró los lugares en los que había pintado algunos de sus paisajes en 1908, como *Casas de L'Estaque* [p. 95]. Kahnweiler quedó sorprendido de la fidelidad a los detalles del paisaje real. Pero a partir de 1910, Braque, a ejemplo de Picasso, pintó enteramente basándose en la imaginación». Kahnweiler hizo varias fotografías de aquellos lugares, entre ellas una de Braque en L'Estaque, que documentan su viaje (archivos Leiris, reproducciones en Monod-Fontaine 1984a, p. 25, y Monod-Fontaine 1984b, p. 104).

88. Reproducida en Monod-Fontaine 1984b, p. 103.

89. Salmon 1910, p. 5. Salmon considera que el *Desnudo* de Metzinger «merece una mención especial. El *Desnudo* vivo, si se puede decir, en un mobiliario Luis Felipe [...]. Al fondo, un reloj de pared redondo señala las cuatro y diez.»

90. Metzinger 1910, p. 651.

91. Citado parcialmente en Apollinaire 1980a, p. 188.

92. La evolución iniciada en 1908 alcanza su culminación en estas obras, pues la descomposición en facetas funde los edificios con el espacio circundante. No obstante, entre los contornos hay espacio para las transiciones, mientras que los contrastes de volumen y tonalidad vienen dados por pequeñas pinceladas de tendencia monocromática. La divergencia respecto de Picasso es evidente. Mientras que éste intenta realizar nuevas construcciones de formas, a menudo brutales, Braque trabaja el conjunto de la superficie pintada modulando finamente las articulaciones. Preocupaciones análogas se observan en los dos bodegones ovales (p. 168 y 170), que no se sabe si fueron realizados durante la estancia del artista en L'Estaque o a su regreso a París.

93. Reproducido en Apollinaire 1966, IV, p. 171-172.

94. Puy 110, pp. 44-45. Publicado inicialmente en el *Mercure de France*, el 16 de julio de 1910, pp. 243-266. El pasaje citado se encuentra en p. 257.

95. Estas fotografías fueron tomadas en el estudio de Picasso en el Boulevard de Clichy, número 11, inmediatamente después o antes de un período de ejercicios militares de Braque. Ver Sabartés 1954, pp. 313-314. Situadas tradicionalmente en 1909, las fotos podrían datar efectivamente del período cumplido por Braque entre el 7 de septiembre y el 6 de octubre de 1909, después de su estancia en La Roche-Guyon. Picasso y Fernand acababan de trasladarse al Boulevard de Clichy, pero no tenemos ninguna prueba de que existieran contactos entre Braque y Picasso en esta época. Aun así, parece más plausible situar estas fotografías en el período de ejercicios realizado entre el 27 de marzo y el 12 de abril de 1911, pues en aquellos momentos los dos artistas estaban suficientemente unidos como para que Braque enviara varias postales a Picasso (desde El Havre, desde Ruán y desde Saint-Mars-la-Brière): conocemos al menos cinco que datan de este lapso de tiempo.

96. L'Ermitage era un café del Boulevard Rochechouart que los artistas frecuentaban hacia 1910-1912. Fernand Olivier (1965, pp. 171-173) ha descrito detalladamente su atmósfera.

97. Existen dos fotografías extraordinarias de Kubelík con un violín, realizadas entre el 25 de abril y el 1 de mayo de 1911 (colección «Monde et caméra», Bibliothèque Nationale, París, Cabinet des estampes et photographies). El *vernissage* de la exposición Ingres tuvo lugar el miércoles, 26 de abril.

98. Fry 1966b, p. 65.

99. Salmon 1945, p. 67.

100. La expresión «renovador del atuendo» empleada por André Salmon recuerda una fórmula de Apollinaire, que ya calificó a Braque de «reformador del atuendo» en un artículo sobre Paul Birault (que publicó el prefacio de Apollinaire para la exposición de Braque en 1908) aparecido en su columna «La vie anecdotique» del *Mercure de France*, n.º 400, el 16 de febrero de 1914 (incluido en *Le Flâneur des deux rives*, Éditions de la Sirène, París, 1918; reproducido en Apollinaire 1966, II, pp. 59-60). Apollinaire presenta así a Braque: «[...] célebre cubista, ilustre acordeonista, reformador del atuendo mucho antes que la familia Delaunay [...]».

101. Tras el incidente de Agadir (julio), el gobierno francés rechazó las propuestas de paz alemanas.

102. Parcialmente reproducido en Monod-Fontaine 1984a, pp. 25-26. Matisse envió al Salón de Otoño un paisaje y un bodegón, ambos descritos como «esbozos decorativos» en el catálogo (Barr 1951, p. 143). Probablemente marchó de Collioure para asistir al *vernissage* del primero de octubre de 1911 en París.

103. Carta citada parcialmente en Monod-Fontaine 1984a, p. 25. La crisis con Alemania duró hasta principios de noviembre.

104. Bernard 1911, pp. 255-274. Agradezco a Theodore Reff haberme proporcionado la referencia exacta de este artículo.

105. Daix considera que podrían ser los dos paisajes *La ventana, Céret* (Romilly 89), realizado todavía con los tonos azules que Braque empleaba en París, y *Los tejados, Céret* (p. 189).
106. Monod-Fontaine 1984a, p. 26; 1984b, p. 106.
107. En esta época, Marcelle estaba con Braque. Lo sabemos por una carta que su amigo el grabador Ganon le dirigió el 11 de noviembre de 1911 a la casa Delcros, de Céret.
108. Des Pruraux 1911, pp. 703-704. Soffici seleccionó inicialmente estas ilustraciones para su artículo «Picasso e Braque» publicado el 24 de agosto en *La Voce*, pero sin ellas a causa de la indignante incompreensión de Giuseppe Prezzolini, director de la revista. En cambio, sirvieron para el artículo de Henri des Pruraux. Ver a este respecto Rodríguez 1984-1985, p. 34, nota 15. Expreso mi agradecimiento a Jean-François Rodríguez, que me ha proporcionado una ayuda valiosísima en todo lo relacionado con Soffici.
109. *Dictionnaire* 1968, p. 160.
110. «Échos», *Le Supplément*, 21 de diciembre de 1911, p. 1. Todos los recortes de periódico se encuentran en el álbum de prensa Kahnweiler I.
111. Braque utilizaba generalmente el título de «El emigrante» al referirse a *El portugués*.
112. En su autobiografía (Severini 1946, p. 78), Severini da a menudo la impresión de que Braque y su «mujer» (Marcelle) se instalaron el mismo año que él, 1911, en el inmueble del Impasse de Guelma, donde alquilaron dos estudios en la planta situada encima del suyo. No obstante, según todos los indicios, no se trasladaron al Impasse de Guelma hasta enero de 1912. Marianne Martin (1968, p. 77, nota 3) ha puesto de manifiesto la inexactitud de Severini, pero añadiendo que Braque se instaló allí en 1911, sin aportar ninguna prueba. Billy Klüver formula la misma hipótesis (en una conferencia inédita, «Severini and Paris, 1906-1916» pronunciada en el Palazzo Grassi, Venecia, el 27 de octubre de 1986; p. 10 del manuscrito). Klüver sitúa la instalación de Severini y de los Braque en el Impasse de Guelma antes de la primavera de 1911, con varias semanas de separación entre una y otra. Agradezco a Billy Klüver haberme facilitado su información sobre los domicilios de Severini en París, así como el texto inédito de su conferencia.
113. Reproducido en Monod-Fontaine 1984b, p. 27.
114. Archivos Laurens. Nada indica que Braque y Picasso viajaran a El Havre en febrero de 1912 (como se dice en Daix 1987, pp. 120 y 140, nota 6), a fin de presentar Marcelle Lapré (a la que Daix llama erróneamente Dupré) a los padres de Braque.
115. Boccioni 1971, p. 357.
116. Reproducido parcialmente en Monod-Fontaine 1984a, p. 26.
117. Parcialmente citado *ibid.*, pp. 26-27.
118. Cooper 1982, pp. 9 y 10.
119. A Kahnweiler no le habla de su primer *papier collé*. En buena lógica habría que pensar que los bodegones que contenían arena, *Vaso, pipa y uva* (Romilly 143), *Frutero, botella y vaso* (p. 234), *Frutero y vaso* (p. 234) y sobre todo *Frutero («Quotidien du Midi»)* (p. 238) fueron ejecutados antes o al mismo tiempo que este primer *papier collé* (Daix 1987, pp. 127 y 141).
120. Braque alude a la exposición del Moderne Kunst Kring, celebrada en el Stedelijk Museum a partir del 6 de octubre de 1912. Su carta hace pensar que las doce obras de Picasso presentadas podrían pertenecer a colecciones particulares. Ver carta del 27 de septiembre.
121. En Apollinaire no hay huella alguna de este artículo, a menos que se trate de un texto para su revista *Les Soirées de Paris*.
122. Esta obra, arrancada de su soporte y pegada sobre tela, fue vendida en el Hôtel Drouot el 20 de junio de 1988 (n.º 47). Ello indica que el diálogo entre los dos artistas incluía también la técnica del fresco. Según parece, la obra fue mostrada por primera vez en el marco de la exposición «Kubismus», Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia, 26 mayo-25 junio 1982, n.º 7.
123. Parcialmente reproducido en Monod-Fontaine 1984a, p. 27.
124. Reproducido en Apollinaire 1966, IV, pp. 265-266.
125. Reproducido en Apollinaire 1980a, p. 228.
126. Álbum de prensa Kahnweiler I.
127. Página 1.
128. André Salmon (1956, pp. 82-83) rinde homenaje a Cochon en un capítulo titulado «Le raffût de saint Polycarpe».
129. Gamwell 1980, p. 167, nota 15. El libro de Gleizes y Metzinger cuya publicación fue anunciada en marzo de 1912 y el 26 de octubre de 1912 no apareció antes de fines de noviembre o principios de diciembre.
130. Reproducido en Monod-Fontaine 1982, p. 41, figs. 7 y 8, en Monod-Fontaine 1984a, p. 27.
131. «Aún ahora habría que identificar las alusiones aparentes, posibles u ocultas contenidas en este difícil retrato que nadie ha analizado, puesto que la atención se concentraba en Gertrude y Pablo, y en nada más, y también porque el Braque nunca ha sido reeditado» (carta de Ulla Dydo a Judith Cousins, 13 de diciembre de 1988).
132. Ver en la cronología (26 de mayo de 1914), la descripción que Kahnweiler hace del estudio.
133. Brown 1988, p. 139.
134. Seckel 1977, p. 276. Según Hélène Seckel, el cuadro fue reproducido en forma de tarjeta postal.
135. Álbum de prensa Kahnweiler II.
136. Si la fecha propuesta aquí es exacta, esta carta desmiente la afirmación de que Braque fue a Céret (Leymarie 1973, p. XV, M.-F. 1982, p. 80; Daix 1983, p. 139).
137. Álbum de prensa Kahnweiler II.
138. Los «grandes dibujos» de los que se habla en la carta del 12 de noviembre no pueden ser otros que *Guitarra* (M.-F. 27), *Guitarra* (p. 290), *Clarinete* (p. 283), *El damero* (p. 292), *El damero* (M.-F. 31) y *Guitarra y programa* (p. 293). La fecha de *El damero* (p. 292) y *Guitarra y programa* se puede fijar gracias a la inclusión de programas del cine Tivoli, abierto en Sorgues el 31 de octubre. *Guitarra y programa*, donde se anuncia la proyección del film *La Statue d'épouvante*, data al menos de una semana después. «[...] de acuerdo con nuestros conocimientos, es el único *papier collé* de Braque que Picasso poseyó [...]. ¿Apreció Picasso el sabor anticipadamente surrealista del título *La Statue d'épouvante* [...]? En cualquier caso, es la obra que André Breton escogió para que figurara en *Le Surréalisme et la peinture*, publicado en 1928» (M.-F. 1982, 128).
139. Colección Laurens. El libro, concebido para los niños, fue publicado en 1912 (Les Arts graphiques, Vincennes). Ver Monod-Fontaine 1984a, p. 28.
140. Álbum de prensa Kahnweiler II.
141. No se sabe muy bien si Apollinaire pedía títulos para el próximo número de las *Soirées de Paris* donde debían aparecer reproducidas ocho obras de Braque (ver fecha del 15 de abril en la cronología).
142. Reproducido en Apollinaire 1980b, p. 44.
143. Recorte de prensa existente en los archivos Laurens.
144. Kahnweiler 1920b, p. 154. Citado en francés en Monod-Fontaine 1984a, p. 28.
- Según todos los indicios, la única prueba documental que nos queda de las experiencias de Braque en el campo de los relieves de papel es una fotografía (p. 309) realizada en el estudio de Braque en 1914, en la que se ve una construcción de cartón y

BRAQUE

papel, junto con un *papier collé* (en la construcción se observan trozos del *Matin* del 18 de febrero de 1914 y en el *papier collé* del *Havre-Éclair* correspondiente al 11 de enero de 1913). La construcción en sí misma nunca ha interesado excesivamente a los especialistas.

Para Isabelle Monod-Fontaine (1982, p. 39), los relieves de papel realizados por Braque eran «juegos de construcción efímeros, a los que seguramente Picasso también se entregó» (cosa que ningún documento parece probar). Sin embargo, como William Rubin hace observar en el texto, ese objeto fijado en la pared presenta notables afinidades con los contrarrelieves que Tatlin empezó a realizar, según la mayoría de autores, tras la revelación de las construcciones descubiertas en el estudio de Picasso.

Rubin demuestra que la escultura-construcción cubista es una innovación de Braque, que sin duda empezó a realizar relieves de papel en 1911 o, como más tarde, a principios de la primavera de 1912.

145. Agradezco a Mme Valérie Duret la información que me ha proporcionado acerca de la exposición y las obras presentadas por La Fresnaye y Picasso.

146. Archivos Laurens. En respuesta a Francis Crémieux que le preguntó si había visto nacer la fraternal amistad entre Braque y Picasso, Kahnweiler respondió: «Absolutamente, sí, la vi nacer, la vi continuar, y se terminó, como terminó todo, en 1914. Muchos años después, Picasso me dijo: el 2 de agosto de 1914 acompañé a Braque y Derain a la estación de Aviñón. No los volví a ver. Los volví a ver, pero con ello quería decir que, después, esa amistad ya no fue como antes». (Kahnweiler 1961, pp. 67-68).

Por este motivo resulta sorprendente la siguiente afirmación, sin pruebas, que leemos en Hope 1949 (p. 74): «[Braque y Picasso] tuvieron un altercado inmediatamente antes de la guerra y desde

entonces sus relaciones fueron más bien tirantes». Angelica Rudenstine la ha recogido recientemente (1988, p. 516), pero sin citar su procedencia: «Picasso y Braque tuvieron una discusión poco antes de la guerra, y tras el regreso de Braque a París, durante el otoño de 1917, no mantuvieron ninguna relación personal». Para E.A. Carmean, Jr. (en M.-F. 1982, p. 63, nota 1), «la frase de Picasso [en respuesta a Kahnweiler] tiene un doble sentido y da a entender que, después de la guerra, Braque ya no era un gran artista. Los dos pintores habían tenido divergencias y su amistad se había enfriado a partir de 1914». Patricia Leighton (1989, p. 144) nos da otra versión: «Es muy posible que la discusión que, al parecer, [Picasso] mantuvo con Braque en el andén de la estación de Aviñón el 2 de agosto de 1914, cuando Braque y Derain iban a incorporarse a sus destinos («no nos volvimos a ver», declaró más tarde Picasso), se debió al pacifismo de Picasso o, en todo caso, a su negativa a participar en la guerra». A decir verdad, esta versión no es corroborada ni por el testimonio de Kahnweiler, citado anteriormente, ni por la carta de Marcelle a Braque fechada el 3 de agosto o por las cartas de Braque a Kahnweiler del 15 y del 25 de julio, en las que dice que ha pasado un sábado con Picasso y que su amigo espera encontrar una casa en Sorgues. Además, en las cartas escritas a Marcelle durante la guerra, hasta que fue herido en 1915, Braque le dice siempre que dé recuerdos a Picasso y éste hace otro tanto con su amigo a través de Marcelle (información facilitada por Mme Claude Laurens en el curso de una conversación el 5 de abril de 1989).

147. Camfield 1979, p. 15.

148. De Zayas 1980, p. 105.

149. Archivos Laurens. Braque envió la foto a Marcelle.

150. Hope 1949, p. 72.

Picasso

1. Olivier 1989, p. 188. Aquí el hecho es relacionado con la inauguración del monumento al caballero de La Barre, frente al Sacré-Coeur, que tuvo lugar en esta fecha (Hausser 1968, p. 204).

2. Carmean 1980, p. 77; Daix 1987, p. 58.

3. Stein 1961, pp. 53 y 64.

4. No se ha podido fijar con exactitud la fecha del primer encuentro. Picasso confirmó a Pierre Daix (Daix 1987, p. 68) que había conocido a Matisse en el momento del Salón de los Independientes, celebrado entre el 20 de marzo y el 30 de abril. Matisse estaba en París con motivo del *vernissage* de su segunda exposición individual en la galería Druet, el 19 de marzo, víspera de la inauguración del Salón de los Independientes. Inmediatamente después de estos dos *vernissages* hizo su primer viaje al norte de África y pasó quince días en Biskra, Argelia. Es posible que el encuentro, propiciado por Gertrude Stein, tuviera lugar poco después del regreso de Matisse, suponiendo que volviera a París tras su estancia en el norte de África como creen Flam (1986, p. 174) y Daix (1987, p. 68). Barr (1951, pp. 82 y 86) opina que Matisse marchó directamente de Biskra a Collioure, donde pasó la primavera y el verano de 1906, y que los dos artistas se encontraron por primera vez en la Rue de Fleurus, en otoño, tras regresar respectivamente de Collioure y de Gósol. Antes de 1951, en su monografía de Picasso (Barr 1946, pp. 43 y 254), Barr situaba el encuentro en 1905, basándose en un «recuerdo» de Picasso: «Picasso dice que conoció a Matisse en 1905 (cuestionario, octubre de 1945). Gertrude Stein dice que los dos artistas se encontraron por primera vez en el otoño de 1906, cuando Picasso ya había vuelto de Gósol [Stein 1961, p. 22]. No nos podemos fiar de la memoria ni de uno ni de la otra».

5. Según Gertrude Stein (1961, p. 53), «la primavera se acercaba y las sesiones llegaban a su fin. De repente, un día Picasso cubrió la cabeza con una capa de pintura. Ya no la veo a usted cuando la miro, dijo [Picasso] con rabia. Y entonces dejó el cuadro así».

6. Daix 1987, p. 53.

7. Olivier 1988, p. 212.

8. Leo y Gertrude Stein recibían los suplementos dominicales de los periódicos norteamericanos, en los que se encontraban las viñetas que luego pasaban a Picasso y Fernande (Stein 1961, pp. 23 y 25-26).

9. Daix 1988b, p. 497 ss.

10. En sus cartas del 24 de agosto y del 2 de septiembre de 1907 (archivos Stein; no reproducidas aquí) Fernande alude al dinero que Vollard debe todavía a Picasso. El 5 de diciembre de 1907, Picasso escribe a Gertrude (archivos Stein) que Vollard ha prometido venir a recoger los cuadros al día siguiente.

11. Al parecer, Picasso y Apollinaire no se habían enterado de que Géry Pieret, aventurero belga dado a las historias rocambolescas que en 1906 se convirtió en uno de los secretarios de Apollinaire, había robado las dos cabezas en la sala de antigüedades ibéricas del Louvre. Las dos esculturas provenían de las excavaciones realizadas en el Cerro de los Santos y el arqueólogo Pierre Paris las había comprado para el museo en 1903. Estaban expuestas en la mencionada sala del sótano junto con una veintena

de otras cabezas, en tanto que la importante serie de bajorrelieves procedente de las excavaciones de Osuna se encontraba en la planta baja. Géry Pieret se las ofreció a Apollinaire, que le aconsejó ir a ver a Picasso, pensando que este podría estar interesado en ellas. Picasso las compró en una suma módica. En la primavera de 1939 éste declaró a Zervos que en la época en la que estaba pintando *Les Femmes d'Alger*, «tenía concentrada la atención en las esculturas ibéricas del Louvre» (Golding 1988, p. 40). Golding (pp. 42-43) descarta la posibilidad de que Picasso se fijara especialmente en las dos cabezas del Cerro de los Santos existentes en el Louvre, «cosa improbable, pues no se encontraban en la planta baja como los bajorrelieves de Osuna [...], sino en una pequeña sala del sótano». Patricia Leighton (1989, p. 80) opina en cambio que «Picasso sabía casi con certeza que habían sido robadas, pues las escondió en su casa durante todo el tiempo que las tuvo en su poder, y supo a quién se las debía devolver. [...] ¿Podría tratarse de robos por encargo? Parece una coincidencia extraordinaria que el amigo de Apollinaire hubiera robado obras tan poco conocidas y después hubiera sabido, casualmente, que Picasso estaba dispuesto a comprarlas cuando estaba trabajando en el primer estado de *Les Femmes d'Alger* [...]». En Olivier 1933, pp. 182-193, Penrose 1973, pp. 181-183, y Golding 1988, p. 42, se pueden leer diversas versiones del «asunto de las estatuas».

12. Brigitte Leal (1988, pp. 168-169, reproducción p. 175) describe el Cuaderno n.º 4 de marzo-abril de 1907 (colección particular). En él se pueden leer, entre otras, estas inscripciones: en la segunda cubierta, «Sala 11 [...]», que podría referirse al Salón de los Independientes; en la hoja 20v, «Escribir a Braque/Stein estará en su casa/toda la semana próxima/menos el lunes y el martes»; y en la tercera de la cubierta, «Braque/El viernes [...]». No figura la dirección de Braque, contrariamente a lo que afirma Patricia Leighton (1989, p. 91). Además, este mismo cuaderno contenía un conjunto de veintitrés fotografías en blanco y negro (tal vez realizadas por Picasso), de vistas del estudio, en las que se apreciaban pinturas, esculturas, dibujos y *papiers collés* ejecutados por el artista entre 1906 y 1913.

Rosenblum (1986, p. 59) apunta la hipótesis de que los dos artistas se conocieron en esta época, lo que coincide con la afirmación de Kahnweiler de que Apollinaire presentó Braque a Picasso en el curso de la primavera de 1907 (Kahnweiler 1949, p. 16).

13. El testimonio más fiable sobre *Les Femmes d'Alger* es sin duda el relato de una conversación del 2 de diciembre de 1933 con Picasso, en el que Kahnweiler (1952, p. 24) dice haber visto el cuadro «en su estado actual [...] en fecha bastante temprana del verano de 1907». Sin embargo, más tarde Kahnweiler dirá que fue al estudio del Bateau-Lavoir a ver *Les Femmes d'Alger* después de Wilhelm Uhde, que las había visto en marzo de 1907.

14. Parcialmente reproducido en Cousins/Seckel 1988, p. 557.

15. *Idem*.

16. Ver la postal de Picasso a Gertrude Stein del 4 de febrero de 1907.

17. Stein 1961, p. 19. Gertrude Stein hace coincidir por error este hecho con el Salón de los Independientes de 1908.

PICASSO

18. Acerca de la fecha de la llegada de Alice Toklas a Francia y de la de su primer encuentro con Gertrude Stein, ver Cousins/Seckel 1988, pp. 557-558.
19. Stein 1961, pp. 18-19.
20. Fernande había encontrado una vivienda en el número 2 del Impasse Girardon (Cousins/Seckel 1988, p. 557). Su tarjeta de visita con esta dirección manuscrita y el nombre de «Fernande Belvallée» impreso (patronímico del tío que la había criado, que ella utilizó durante su separación de Picasso) se conserva en los Archivos Stein.
21. Penrose 1973, p. 134; Cousins/Seckel 1988, p. 648.
Daix (1988a, p. 148) considera que Apollinaire expresa su desaprobación de las *Demoiselles* cuando habla del arte «razonable» de Matisse en *La Phalange* del 15 de diciembre de 1907 (ver esta fecha en la cronología).
22. Cousins/Seckel 1988, p. 557.
23. Stein 1961, p. 22.
24. Páginas reproducidas en Daix 1988a, p. 246, donde son presentadas por error como una invitación. Se trata de un pequeño catálogo que contiene una introducción de Fernand Fleuret, dos reproducciones de dibujos y una lista de las obras expuestas.
25. Salmon 1912, p. 51.
26. La más temprana es sin duda la de *Tres mujeres*, visible en una fotografía que nos muestra a André Salmon (Daix 1988a, p. 142).
27. Kahnweiler 1961, pp. 45-46.
28. Daix 1979, p. 203.
29. Ver nota 58 de la cronología de Braque.
30. Reproducido en Apollinaire 1966, IV, p. 86.
31. Barr 1951, p. 116.
32. Stein 1961, pp. 63, 64-65.
33. De este período data la fotografía del estudio del Bateau-Lavoir, sin duda tomada por Picasso, que muestra uno de los bocetos preparatorios de *Desnudo de pie* (Cousins/Seckel 1988, il. 3).
La carta de Level ha sido citada por primera vez en Cousins/Seckel 1988, p. 558.
34. Stein 1961, pp. 18 y 64. Gertrude Stein empieza confundiendo este *vernissage* con el del Salón de Otoño (p. 18), pero después rectifica (p. 64).
La descripción del primer cuadro difiere según las ediciones. En la edición estadounidense publicada por Harcourt, Brace, Nueva York, en agosto de 1933, se dice «una especie de hombre y mujeres», mientras que en la edición británica, publicada en fecha un poco posterior del mismo año por Bodley Head, Londres, se habla de «una especie de hombre y de mujer», de acuerdo con el manuscrito original mecanografiado por Alice Toklas y conservado en Yale (Ulla Dydo tuvo la amabilidad de comprobarlo). Por su parte, la traducción francesa de 1934 (Gallimard, p. 25, París) habla de «una especie de hombre o de mujer».
El testimonio de Gertrude Stein sobre Matisse es confirmado por diversas informaciones coincidentes. Alfred Barr (1951, p. 103) subraya que para Matisse «los años de 1908 a 1910 estuvieron marcados [...] por un nuevo descenso de su posición dominante entre los jóvenes pintores franceses». Asimismo, Charles Morice (1909, p. 729) hace observar en su reseña del Salón de los Independientes de 1909: «[...] los intransigentes, los absolutos que, poco antes, acataban su tiranía, han renegado de él. Hoy, de hecho, si no por confesión de él y de ellos, el jefe de los audaces es Georges Braque».
35. Olivier 1933, p. 120: «No había hablado de ello a nadie, ni siquiera a su inspirador, Picasso. ¿Esperaba recoger los frutos de esta nueva fórmula? [...] Picasso, que apenas había revelado a sus íntimos su nueva manera, se sintió un tanto indignado».
36. Stein 1961, p. 65.
37. Daix 1988a, p. 147. Este cuaderno (el n.º 16) fue descubierto en el curso de las investigaciones con destino a la exposición «Les Demoiselles d'Avignon» en el Musée Picasso, París, 1988. Data de la primavera de 1908.
Para el estudio que se ocupa de las *Tres mujeres*, ver Seckel 1988, vol. 1, p. 306, il. 45R.
38. Inez Haynes Irwin, manuscrito mecanografiado de su diario íntimo, fecha del 29 de abril de 1908, p. 139. Parcialmente reproducido en Cousins/Seckel 1988, p. 560. Cuando relata su visita al estudio de Picasso (pp. 138, 139-140), Inez Irwin esboza una retrato de Picasso y Fernande: «Desde casa de Czobel fuimos a ver a Picasso. [...] Encontramos a Braque, el gran fauve boxeador. Picasso se muestra adorable; joven, la tez oscura, una mirada franca, ojos vivos animados por destellos diabólicos, cabellos castaños lisos; lleva un abrigo y un jersey que Stein le ha traído de San Francisco. [...] Una mujer joven entra en el estudio de Picasso con un perro, alta, la tez pálida, los cabellos castaños, ojos grises y enormes aretes en las orejas, como una gitana irresistiblemente pintoresca. Te esperaba en el restaurante. Estoy furiosa, dice ella. Ya ves que estoy ocupado, contesta Picasso. Ella sonríe y se va, dejando un perro grande, blanco, lanudo como un cordero, que juega con un precioso perrito marrón, de pelo largo, que ya estaba allí. Hablo con Picasso, al que encuentro decididamente encantador, un verdadero pilluelo entusiasta, que se enciende como una tea tan pronto como empezamos a hablar de su trabajo, pero sin perder nunca su sentido del humor».
Agradezo a Stanley K. Jernow habernos proporcionado determinados pasajes de este diario íntimo.
39. Citado en Daix 1988a, p. 151.
40. Parcialmente reproducido en Cousins/Seckel 1988, pp. 560-561.
41. Daix 1977, p. 95.
42. Olivier 1988, p. 228.
43. Pierre Daix (1987, pp. 95 y 131) presenta la *Composición con calavera* (p. 84) como un recuerdo del suicidio de Wiegheles, lo que, según él, explicaría las pocas prisas de Picasso en vender esta pintura. Schuskin terminó por comprársela en 1912 a Kahnweiler, que le pidió una suma considerable (ver fecha del 12 de julio de 1912).
44. Parcialmente reproducido en Cousins/Seckel 1988, p. 562.
45. Olivier 1933, p. 148.
46. Stein 1938, p. 64.
47. Las obras datan con toda seguridad de junio-julio. Como Matisse pasó el verano en Cavalière, cerca de Toulon, hay que pensar que la visita de Schuskin difícilmente pudo tener lugar antes de septiembre.
48. Reproducido en Monod-Fontaine 1984a, p. 168.
49. El cuadro en cuestión, vendido a Vincenc Kramár (ver nota 129, *infra*), debe de ser *Busto de mujer* (Daix 134), que presenta similitudes con las pinturas adquiridas por Schuskin en 1908 y que hay que situar en la primavera de 1908, y no a principios de 1908 como han hecho Pierre Daix y Joan Rosselet (Daix 1979, p. 216).
50. Reproducido en Cousins/Seckel 1988, p. 562.
51. Olivier 1933, pp. 78-93; Stein 1961, pp. 103-107.
52. En su obra sobre el Douanier Rousseau y su amistad con el pintor Max Weber, Sandra Leonard (1970) escribe que el banquete tuvo lugar después del 10 de noviembre de 1908 (primer encuentro de Picasso con el «Douanier») y antes del 4 de diciembre (fecha de una nota de agradecimiento escrita por el «Douanier» a Apollinaire). Esta autora opina que dicho banquete fue «probablemente organizado un sábado, ya fuera el 21 de noviembre o el 28». Como Braque estaba presente, el 28 de noviembre parece la fecha más plausible, pues el artista se encontraba en El Havre hacia

- el 22. Rubin (1983) relaciona con este banquete la serie de obras de Picasso sobre el tema del «Carnaval en la taberna» (p. 108 y Daix 217).
53. Richardson 1980, pp. 19-20.
54. Lassaigue 1973, p. XVII.
55. Gilot/Lake 1965, p. 68.
56. Ver Rubin 1983 y Geelhaar 1970.
57. Este es un documento insólito, pues el artista ha utilizado el soporte tradicional de la tarjeta postal para crear en cierto modo una foto-recuerdo de una obra suya.
Ver Seckel 1977, p. 276, donde se habla de la reproducción en forma de tarjeta postal del *Violín (Mozart/Kubelick)* de Braque (p. 227).
58. Cavallo 1966, p. 47.
59. En una tarjeta postal que lleva matasellos del 10 de junio, Picasso comunica a Leo Stein que está con Fernande en Horta de Ebro.
60. Citado parcialmente en McCully 1982, p. 65.
61. Este último pasaje, no reproducido por McCully, es una alusión a la tierra de Buffalo Bill.
62. Reproducido en Olivier 1988, pp. 234-235.
63. Carta transcrita por Edward Fry.
64. *Idem.*
65. Esta carta está fechada en septiembre de 1908 en los archivos Stein, Yale, pero su contenido parece indicar que siguió a la carta del 13 de septiembre de 1909.
66. Olivier 1988, pp. 237-238. La pintura en cuestión es la *Mujer con abanico* (p. 121) de la primavera de 1909. Según Richardson (1980, p. 19, nota 2), se trataría de un retrato de Etta Cone. El hecho de que Schuskin se la haya comprado a Sagot hace suponer que Kahnweiler aún no se había asegurado la exclusiva de la producción de Picasso.
67. Spies 1983, p. 47.
68. Leymarie 1973, p. VII.
69. Olivier 1988, pp. 244-245.
70. Acerca de Uhde y la galería Notre-Dame-des-Champs, ver Robbins 1985, p. 12.
71. Casi todo lo que sabemos sobre esta exposición, escasamente documentada, procede del artículo de Léon Werth en *La Phalange* (Werth 1910), reproducido en Fry 1966 (pp. 57-58 de la edición francesa).
72. Parcialmente reproducido en Cousins/Seckel 1988, pp. 564-565.
73. Parcialmente reproducido en McCully 1982, p. 67.
74. Carta citada en Cousins/Seckel 1988, pp. 565-566, con la fecha errónea del 31 de julio de 1910. La carta llegó el 31 de julio a Limoges; desde aquí fue remitida a la lista de correos de Céret, adonde llegó el 2 de agosto.
Field facilita a Picasso las dimensiones precisas de la biblioteca adjuntando a su carta varios croquis en plano y elevación. La habitación provista de una sola ventana medía 7×3 m. El proyecto comportaba once pinturas, la mayor de las cuales debía medir 185×300 cm. De noche todos los paneles se debían iluminar con luz artificial (archivos Picasso).
- Agradezco sinceramente a Doreen Bolger, autora de un profundo estudio sobre Hamilton Easter Field, haberme facilitado generosamente la documentación que había recogido para su tesis de magisterio (Bolger 1973), así como pruebas del artículo que había publicado en *American Art Journal* (Bolger 1988). Esta autora considera que el proyecto, «con toda probabilidad una gran pintura de caballete», no fue llevado a cabo (como el propio Field sugiere en un artículo de 1919 en el que escribe que «las decoraciones no están aún terminadas»), o que, en caso contrario, «fue vendido a un coleccionista ruso, solución sin duda más lucrativa para su creador» (como le declaró en 1966 el escultor Robert Laurent, protegido y heredero de Field). Ver Bolger 1988, pp. 87, 105, notas 34 y 35.
75. Reproducido en Monod-Fontaine 1984b, p. 103. Esta carta es anterior al 5 de agosto, fecha en la que Max Jacob va a recibir noticias de «todos los de Cadaqués».
76. Reproducido en Monod-Fontaine 1984a, p. 165.
77. Como queda demostrado en Potter 1970, p. 73, nota 4. Con anterioridad se creía que Alice Toklas se había instalado en casa de Gertrude Stein en el otoño de 1909.
78. Kahnweiler 1963, p. 29.
79. P. 4.
80. Se ignora dónde se encuentra actualmente la carta de Picasso. De ella sólo existe una transcripción fragmentaria que Doreen Bolger ha tenido la amabilidad de poner a mi disposición.
81. Homer 1977, p. 62. Naumann, en De Zayas 1980, pp. 102-103 y 126, notas 9 y 16.
82. Metzinger 1910, p. 650; reproducido en Fry 1966b (pp. 59-60 de la edición francesa).
83. Reproducido en McCully 1982, p. 79.
84. Reproducido en Apollinaire 1980a, p. 192.
85. Bidou 1911.
86. En aquella época, Steichen utilizaba como nombre de pila «Eduard», que convirtió definitivamente en «Edward» durante la primera guerra mundial.
87. Steichen 1963, capítulo 4, s.p. El nombre de galería 291 le fue dado a las Little Galleries of the Photo-Secession, de Stieglitz, porque se encontraban en el número 291 de la Quinta Avenida.
88. Ver Homer 1977, pp. 62, 66 y 274, nota 26.
89. Citado en McCully 1982, p. 79.
90. Citado *ibid.*, p. 80.
91. Álbum Delaunay.
92. Fry 1966b (p. 62 y 195 de la edición francesa).
93. Flanner 1957, p. 132.
94. Allard 1911, pp. 57-64, reproducido en Fry 1966b (pp. 63-64 de la edición francesa).
95. Cousins/Seckel 1988, pp. 566-567. Max Raphael había escrito a Picasso por recomendación de Wilhelm Uhde.
96. Parcialmente reproducido en Monod-Fontaine 1984b, p. 106, y en Monod-Fontaine 1984a, p. 165.
97. Ver p. 54. En esta carta, varias palabras importantísimas son prácticamente ilegibles. Edward F. Fry descifró la palabra «filles» (muchachas).
98. Parcialmente reproducido en Daix 1979, p. 266.
99. Olivier 1933, p. 206.
100. La carta está reproducida en facsímil en Olivier 1933, pp. 207-208.
101. En el anverso de la postal aparece Mignon, heroína de una canción popular francesa.
102. Reproducido en Monod-Fontaine 1984a, p. 165. Carta transcrita por Edward F. Fry.
103. Es muy probable que a Braque le llamara la atención algún detalle nuevo de estas composiciones piramidales.
104. Soffici 1911, pp. 636-637.
105. Después de la primavera de 1907, Soffici estuvo en París del 8 de febrero al 11 de abril de 1910, del 11 de marzo al 31 de mayo de 1911, del 18 de marzo al mes de junio (antes del 13) de 1912, de la primera quincena de marzo a la primera quincena de abril (antes del 12) de 1914 y de principios de mayo (antes del 5) al 14 de junio de 1914.

PICASSO

106. *La Gioconda* fue recuperada el 13 de diciembre de 1913, en Florencia. Vincenzo Perugia, el ladrón, había trabajado en el Louvre como enmarcador. El cuadro fue expuesto una semana en Florencia y devuelto a París el 1 de enero de 1914.
107. Reproducido en Cavallo 1966, p. 49. Ver igualmente Cavallo 1986, p. 129.
108. Géry Pieret dice que las esculturas son fenecias. El *Paris-Journal* repite el error hasta el 6 de septiembre, fecha en la que empieza a hablar de esculturas «ibéricas», que es lo correcto.
109. En Steegmuller 1963, pp. 182-226 se encontrará un relato completo del «asunto de las estatuas». Ver asimismo nota 11, *supra*.
110. Nombre con el que Apollinaire le presentó en *L'Hérésiarque et Cie* (1910).
111. Reproducido en Cavallo 1986, p. 130; Cavallo 1966, pp. 50-51.
112. *Les Annales politiques et littéraires* del 15 de marzo de 1914 publicaron una anécdota muy similar, pero en ella se asignaba a Braque el papel de bromista.
113. Cuando habla de «falsear los valores», evidentemente no alude a las palabras de Apollinaire de que Picasso era anterior a Braque, sino a sus opiniones sobre el cubismo. Guilbeaux, crítico inteligente y bien informado, tal vez recibió la información de Kahnweiler, a quien molestaban profundamente los rodeos de Apollinaire.
114. Lowe 1983, pp. 142 y 153.
115. Uno o dos días antes del 15 de octubre (fecha de una carta inédita dirigida por Boccioni a Vico Baer, conservada en los archivos del Museum of Modern Art y citada en Martin 1968, p. 110), los artistas milaneses Boccioni y Carrà fueron a París a ver con sus propios ojos las últimas innovaciones surgidas en las artes plásticas. También querían establecer contacto con los ambientes artísticos de la ciudad con vistas a la exposición futurista que debía celebrarse en febrero de 1912 en la galería Bernheim-Jeune. Les sirvió de guía Severini, que se había instalado en París el año 1906 y frecuentaba los círculos vanguardistas. El propio Severini cuenta que los llevó a ver a Picasso (Severini 1946, p. 125), y Fernande Olivier evoca una visita de Severini y Boccioni, «unos exaltados que sueñan con un futurismo que destrone al cubismo» (Olivier 1933, p. 213). La estancia de los dos en París duró quince días (Severini 1946, p. 125). Severini y Boccioni visitaron a Apollinaire, el cual relató el encuentro en su columna «La vie anecdotique» (*Mercure de France*, 16 de noviembre de 1911).
116. Reproducido en Severini 1946, p. 139.
117. La carta viene reproducida en facsímil en Cavallo 1966, pp. 55-56.
118. Reproducido en McCully 1982, pp. 81-82.
119. Reproducido *ibid.*, pp. 82-84.
120. Reproducido en Apollinaire 1966, IV, p. 757. Publicado inicialmente en Soffici 1920, pp. 229-230.
121. Van Dongen 1911, n. p.
122. Esta carta revela un sorprendente cambio de opinión en Soffici, tal vez motivado por la necesidad, en aquellos momentos, de tener el apoyo de Apollinaire. Hay que decir, no obstante, que este cambio no impidió a Soffici incluir su texto «Picasso e Braque» en publicaciones posteriores: *Cubismo e oltre* (Edizioni della Libreria della Voce, 1913), donde figura al lado de otros artículos de Soffici para *Lacerba* con algunas modificaciones, y *Cubismo e futurismo* (aparición anunciada el 1 de abril 1914, también editado por la Libreria della Voce), cuya primera parte está formada por *Cubismo e oltre*, así como *Trenta artisti moderni italiani e stranieri* (Vallecchi, Florencia, 1950), donde «Picasso e Braque» aparece dividido en dos partes, con ligeras modificaciones. Este texto figura asimismo en el primer volumen, presentado por el propio Soffici, de sus *Opere* (Vallecchi, Florencia, 1959), dentro de la sección «Cubismo e futurismo».
- Estoy muy agradecido a Sergio Zoppi que me proporcionó una copia de la carta de Soffici y me autorizó a citarla. Esta carta será reproducida íntegramente en *Apollinaire e l'Italia. Carteggio*, correspondencia recogida y presentada por Lucia Bonato y Sergio Zoppi que será publicada por Bulzoni, Roma.
123. Se trata probablemente de Monina, la mona que Picasso tenía en la época en la que vivía con Fernande en el Boulevard de Clichy.
124. Reproducido en Apollinaire 1966, IV, p. 758. Publicado por primera vez en Soffici 1920, p. 230.
125. La visita está narrada en Stein 1961, p. 111. Otros detalles sobre el título del cuadro y su adquisición por Gertrude Stein se encontrarán en Potter 1970, p. 171, y en Rubin 1972, p. 206.
126. P. 383. Ver Fry 1966b, pp. 111, 196.
127. Álbum de prensa Kahnweiler I. Reproducido en facsímil en Monod-Fontaine 1984b, p. 109.
128. McCully 1982, p. 91.
129. Vincenc Kramar, de nacionalidad checa, fue un historiador del arte que en 1919 sería nombrado director de la Pinacoteca de la Sociedad de Patriotas amigos de las Artes, futura Národní Galeri v Praze (Galería Nacional de Praga). Entre 1911 y 1913 estuvo varias veces en París y compró obras a Sagot, a Kahnweiler y a Vollard. Formó una bellísima colección, en la que destacaban los Picasso y los Braque, que donó en su mayor parte a la Národní Galeri.
130. Acerca de la formación como pintor-decorador que Braque recibió, ver Hope 1949, p. 14.
131. Severini 1983, p. 107; Daix 1987, pp. 120 y 411, nota 6.
132. McCully 1982, pp. 92-93. Sabemos que Max Raphael estuvo en el estudio de Picasso del Boulevard de Clichy, n.º 11, hacia el 13 de junio de 1911, y en otro estudio, tal vez el del Bateau-Lavoir, donde Picasso empezó de nuevo a trabajar en el otoño de 1911 (Cousins/Seckel 1988, pp. 566-567).
133. Severini 1946, p. 151.
134. Parcialmente reproducido en Monod-Fontaine 1984a, p. 165.
135. *Idem*.
136. Reproducido en facsímil *ibid.*, pp. 165-166.
El «último aguafuerte» debe de ser el *Bodegón con manajo de llaves* (p. 212; Geiser habla de otro ejemplar, hoy desaparecido).
137. Parcialmente reproducido en Monod-Fontaine 1984b, p. 110.
138. Parcialmente reproducido en Monod-Fontaine 1984a, p. 166.
139. *Idem*.
140. Reproducido *ibid.*, pp. 166-167.
141. Esta pintura ha sido reproducida a menudo —erróneamente— en sentido vertical.
142. Parcialmente reproducido en Monod-Fontaine 1984a, pp. 168-169.
143. Parcialmente reproducido en Monod-Fontaine 1984a, p. 169, y en Monod-Fontaine 1984b, p. 110.
144. Parcialmente reproducido en Monod-Fontaine 1984a, p. 169.
145. *Idem*.
146. *Idem*.
147. *Idem*. Boischaud, mencionado también en las cartas de Braque, era el hombre para todo de la galería Kahnweiler.
148. De acuerdo con M. y Mme Claude Laurens, en una conversación privada con Judith Cousins, en otoño de 1988. Claude Laurens habla de los trajes «Singapur» en su «Homenaje a Georges Braque» (Laurens 1964, p. 66).
149. Transcripción de Edward F. Fry.
150. A juzgar por todos datos disponibles, nos falta al menos una carta, en la que Kahnweiler evoca la perspectiva de la venta. La carta del 12 de julio está reproducida parcialmente en Monod-Fontaine 1984a.

151. Daix 1987, p. 131. La pintura adquirida por Schuskin era una importante obra de juventud, tal vez *Composición con calavera* de 1908 (p. 84), como se sugiere en Monod-Fontaine 1984b, pp. 111-112. Acerca de esta obra, ver nota 43, *supra*.
152. Transcripción de Edward Fry. Picasso tal vez vio un documental del célebre combate de boxeo entre Georges Carpentier y Frank Klaus: el francés, campeón de Europa, fue vencido por el americano en Dieppe el 27 de junio de 1912.
153. Como en el verano de 1911, la invitación parte de Picasso.
154. Rubin 1987, p. 305.
- La incidencia de la máscara grebo en la invención de la escultura por ensamblaje, debida a Picasso, es analizada en Rubin 1972, pp. 74 y 207-208, Rubin 1983, p. 647, y Rubin 1987, pp. 18-20 y 76-77, notas 56-63.
- En Fry 1988, pp. 299-300 y 304-305, notas 19-23, se encontrarán comentarios sobre la reacción de Picasso ante la máscara grebo, así como un valioso resumen de la historia de esta máscara y su relación con el cubismo picassiano. Ver asimismo Yve-Alain Bois 1987, pp. 33-68, donde se propone una interpretación de la reacción de Picasso ante la máscara grebo.
155. Reproducido parcialmente en Monod-Fontaine 1984a, p. 169. Uno de los negros en cuestión es tal vez el objeto al que Kahnweiler llama «máscara wobé». Ver Fry, citado en Rubin 1987, p. 305, a propósito del dibujo ejecutado por Picasso en Marsella el 9 de agosto.
156. Reproducido parcialmente en Monod-Fontaine 1984a, p. 169.
157. Reproducido en facsímil en Monod-Fontaine 1984b, p. 112. Ver otoño de 1912.
158. Esta carta indica que Kahnweiler encontró la vivienda del Boulevard Raspail después de principios de septiembre de 1912.
159. Picasso alude, casi con toda certeza, a *Camera Work*. Ver su carta del 7 de octubre a Gertrude Stein.
160. Transcripción facilitada por Edward F. Fry.
161. Daix 1979, p. 357. Se trata de la fotografía publicada aquí mismo, p. 382.
162. Reproducido en facsímil en M.-F. 1982, p. 181.
163. Álbum de prensa Kahnweiler II.
164. P. 3.
165. Agradezco a Lynn Gamwell y Beth Gersh-Nešić haberme ayudado a fijar la atención en esta reseña.
166. Roger Fry, «The French Group», uno de los tres prefacios (con «The English Group», de Clive Bell, y «The Russian Group», de Boris Anisfeld) del catálogo *Second Post-Impressionist Exhibition*, Grafton Galleries, Londres, 1912, pp. 14-15. Texto reproducido parcialmente en McCully 1982, pp. 85-86.
167. Álbum de prensa Kahnweiler II.
168. El *Moderne Kunst Kring* («Círculo de Arte Moderno») fue fundado en 1910 por Conrad Kikkert, Jan Sluyters y Piet Mondrian, con Jan Toorop como presidente. El grupo se proponía organizar exposiciones anuales para mostrar la obra de los vanguardistas y rivalizar así con el Salón de Otoño. La primera de estas exposiciones tuvo lugar en 1911 y la última en 1915; después el grupo se deshizo.
169. La carta está parcialmente reproducida en facsímil en M.-F. 1982, p. 40. Como señala Isabelle Monod-Fontaine, la carta fue citada por primera vez en Zervos 1932, p. 13 (con la fecha errónea del 7 de octubre), y no, como escribe Fry (1988, p. 305, nota 24), en *L'Histoire de l'art contemporain*, dirigida por René Huyghe, París, 1935, p. 535.
170. El cuadro lleva una etiqueta de la galería Kahnweiler, Rue Vignon, 28 (encima de la cual se ha inscrito un número, tal vez 52, con un tampón). Expreso mi agradecimiento a Hélène Seckel e Yves Sangiovanni, del Musée Picasso de París, por haberme permitido examinar la etiqueta pegada en el bastidor.
171. «L'exposition de la Section d'or», en *La Section d'or*, bajo la dirección de Pierre Reverdy, 9 de octubre de 1912, pp. 2-5. Reproducido en Fry 1966b (p. 96 de la edición francesa).
172. Reproducido en Apollinaire 1980a, p. 228.
173. Nota de periódico descubierta por Fry y señalada en Fry 1966b, p. 195, nota 1 del texto 18.
174. Reproducido en Apollinaire 1960, p. 265.
175. Álbum de prensa Kahnweiler I.
176. Reproducido parcialmente en Apollinaire 1980a, p. 228.
177. Fry 1966b, pp. 11 y 196, nota 4 del texto 23.
178. Tarjeta postal citada por primera vez en Fry 1988, p. 305, nota 24.
179. La fecha exacta del recorte de periódico (18 de noviembre) viene indicada en Fry 1988, p. 305, nota 24, y p. 310. Daix (1979, p. 287) había indicado la del 10 de noviembre.
180. Apollinaire 1960, p. 266.
181. Apollinaire 1966, IV, p. 958. Agradezco a Beth Gersh-Nešić haberme ayudado a fijar la atención en esta carta.
182. Daix 1979, p. 358. Fry (1988, p. 305, nota 24) propone situar «hacia diciembre de 1912» estas dos fotografías (a las que habría que añadir una tercera con una vista análoga del estudio del Boulevard Raspail, publicada inicialmente por Fry, il. 8, p. 303), basándose en las fechas (del 2 al 9 de diciembre de 1912) de los recortes de periódico incorporados a todos los *papiers collés* y en la presencia de dos guitarras, más pequeñas, de cartón (Daix 555 y 556), que Fry ha fechado a principios de diciembre de 1912.
183. Daix 1979, p. 285; reseña de los debates aparecida en el *Journal officiel* de 3 de diciembre de 1912, y reproducida parcialmente.
184. Fry (1988, p. 306, nota 30) hace observar que la fecha del contrato «representa el último momento, demostrado documentalmente, de la presencia de Picasso en París en 1912». Este contrato, publicado por primera vez en Jardot 1955, pp. 50-52, está reproducido en Daix 1979, p. 359, y en Rubin 1980, p. 152.
185. Tarjeta postal citada por primera vez en Fry 1988, p. 306, nota 30.
186. *Ibid.*
187. La tarjeta postal de Eva a Alice Toklas es citada por primera vez en Fry 1988, p. 306, nota 30. Este viaje a Barcelona y otro en marzo de 1913 tal vez se debieron a la preocupación de Picasso por la salud de su padre, pero se trata de una hipótesis que no se podrá verificar hasta que se consulte la correspondencia entre Picasso y sus familiares.
188. *Der Sturm*, Berlín, n.º 148-149, febrero de 1913. Texto reproducido en Apollinaire 1966, IV, pp. 280-284.
189. Esta es la fecha que propone Fry (1988, p. 306, nota 30), basándose en un recorte del periódico *Le Matin* del 21 de enero de 1913, que se puede ver arriba, a la derecha, del *papier collé* Daix 530.
190. Stein 150, p. 49. Reproducido en Mellow 1974, p. 201.
191. Álbum Farrelly.
192. Heinrich Thannhauser, 1913, traducido al inglés en McCully 1982, p. 98.
193. Transcripción de Edward F. Fry.
194. N. 3, 14 de marzo de 1913, p. 6.
195. Por deseo del impresor, y al parecer en contra de la voluntad del autor (ver su carta a Madeleine Pagès, 30 de julio de 1915, en Apollinaire 1966, IV, p. 491), la segunda parte del título (*Les Peintres cubistes*) fue impresa en caracteres mucho más grandes que la primera (*Méditations esthétiques*). De este modo, el título se convirtió en subtítulo, y así ha quedado en todas las ediciones

PICASSO

posteriores. El texto dedicado a Picasso contiene un artículo de 1905 publicado en *La Plume* (15 de mayo de 1905), seguido de un complemento redactado en 1912. El capítulo sobre Braque empieza con un texto publicado en la *Revue indépendante*, n.º 3, agosto de 1911, que era una nueva versión del prefacio escrito para la exposición de 1908 en la galería Kahnweiler.

196. Reproducido parcialmente en Monod-Fontaine 1984a, p. 170.
197. *Idem.*

198. Esto indicaría que el conjunto de obras Daix 558-563 fue ejecutado en Céret, y no en París.

199. Monod-Fontaine 1984a, p. 170. Archivos Leiris, transcripción de Edward Fry. Picasso alude sin duda al frasco de Sorgues: ver su carta del 31 de octubre de 1912.

200. Parcialmente reproducido en Monod-Fontaine 1984b, p. 118.
201. *Idem.*

202. Reproducido parcialmente en Monod-Fontaine 1984a, p. 170.
203. *Idem.*

204. *Idem.* Citado parcialmente.

205. Daix 1979, p. 300.

206. *Ibid.*

207. Monod-Fontaine 1984b, p. 100, fechado erróneamente en 1909.

208. Citado en Daix 1979, p. 300.

209. Álbum de prensa Kahnweiler II.

210. *Ibid.*

211. *Ibid.*

212. Citado parcialmente en Daix 1979, p. 300.

213. Álbum de prensa Kahnweiler II.

214. Reproducido parcialmente en Monod-Fontaine 1984a, p. 170.

215. Carta mencionada en Daix 1977, p. 135.

216. Adéma 1968, p. 231.

217. Obsérvese que la idea de colocar en el ángulo de las dos paredes la construcción de la página 273, de la que formaba parte su *Guitarra* de cartón, vuelve a aparecer en la construcción de papel de la página 309, realizada por Braque (publicada por primera vez en Romilly 1982, p. 41). El recorte de prensa incorporado en esta última data del 18 de febrero de 1914. El *papier collé*, perdido o transformado después, que se ve en la pared contiene un recorte de un periódico del 11 de enero de 1913. Ver nota 144 de la parte dedicada a Braque.

218. Monod-Fontaine 1984b, p. 119.

Una carta de Kahnweiler a Gertrude Stein, fechada el 17 de octubre de 1913, confirma la transacción del día antes. Además de un cheque de 20.000 francos pagadero el 15 de enero de 1914, la carta contiene una descripción de los tres cuadros comprados: una muchacha encima de un balón, una gran composición rosa y una mujer en ropa interior. Ver Gallup 1953, pp. 86-87.

219. Adéma 1968, p. 232.

La publicación de cuatro construcciones cubistas de Picaso en el n.º 18 de las *Soirées de Paris* «provocó tal indignación entre los cuarenta abonados, que todos, menos uno, anularon su suscripción» (Penrose 1973, p. 195). Pero, según Adéma, fueron varios los que no la anularon, entre ellos Jean Sève, Raoul Dufy, Sonia Delaunay, Stuart Merrill y Ambroise Vollard.

220. Conviene situar esta serie en el invierno de 1914, y no en la primavera como se hace en Daix 1979.

221. Álbum de prensa Kahnweiler III.

222. La *Peau de l'ours* es una asociación fundada por un grupo de jóvenes coleccionistas en 1904 y dirigida por André Level, también coleccionista y autor de varios textos sobre arte moderno. Su finalidad es formar una colección de obras de arte ejecutadas preferentemente por pintores jóvenes y subastarla al cabo de diez años, repartiendo los beneficios entre los miembros de la aso-

ciación. La pieza más importante de la colección así formada en el espacio de diez años era *La familia de saltimbanquis* de Picasso, que Level adquirió directamente del artista en 1908 (Level 1959, p. 23).

Kahnweiler (1961) consideraba las ventas del Hôtel Drouot como una forma de especulación, pues lo que se buscaba era revender las obras en un momento dado y repartir la plusvalía. Level (1959, pp. 32-33), por su parte, insiste en que sentó un precedente al repartir entre los artistas el 20% de los beneficios. Ver Habasque 1956, pp. 17-21.

Como nos recordó James Lord tras la aparición de la edición original de la presente obra (carta a William Rubin fechada el 10 de noviembre de 1989), el nombre de la asociación está inspirado en el conocido proverbio «No hay que vender la piel del oso antes de matarlo» (que La Fontaine contribuyó a popularizar con su relato «Los dos amigos y el oso», inspirado a su vez en una fábula apócrifa de Esopo). El nombre, un tanto irónico, es muy adecuado a la aventurada empresa de Level y sus asociados. En sus memorias, éste no ha querido explicar dichos pormenores, tal vez por considerarlos sobradamente conocidos. Agradecemos a James Lord su información.

223. Salmon 1956, p. 259.

224. Seymour de Ricci, «La Peau de l'ours», *Gil Blas*, 3 de marzo de 1914, p. 4.

225. Level 1959, p. 27.

226. Investigaciones realizadas en 1986 por Magdalena Dabrowski para una tesis doctoral (Dabrowski 1989, cap. 2, pp. 47-50). De acuerdo con sus descubrimientos, la fecha de la primavera de 1913 dada hasta ahora para la llegada de Tatlin a París es incorrecta por las razones siguientes: los documentos de Tatlin indican que éste recibió la autorización de viajar al extranjero entre el 22 de febrero y principios de abril de 1914 (de acuerdo con el antiguo calendario ruso, que llevaba doce días de retraso con respecto al nuestro); la exposición de arte popular ruso que, como se ha demostrado, Tatlin acompañó hasta Berlín tuvo lugar de marzo a abril de 1914; en 1913 se celebró el tercer centenario de la casa de los Romanov y durante todo este año ninguna exposición recibió autorización para salir de Rusia. En 1913, Tatlin sólo habría podido ver a Picasso en París entre el 20 de junio y el 22 de julio, pero no existe prueba alguna de la presencia de Tatlin en la ciudad durante este lapso de tiempo. En 1914, Picasso permaneció en París hasta el mes de junio, y cabe la posibilidad de que recibiera visitas hasta su marcha. Posteriormente, con toda seguridad en torno a 1917, Tatlin declaró a su compañero Gueorgui Jakoulov que había visto una «guitarra» en una pared del estudio de Picasso. Ésta podría ser muy bien la guitarra colgada de la pared del fondo que se ve en la fotografía de Picasso en su estudio de la Rue Schœlcher, 5 bis, tomada entre 1914 y 1916 (p. 47).

Estoy profundamente agradecido a Magdalena Dabrowski por haberme facilitado los valiosísimos resultados de sus investigaciones sobre la estancia de Tatlin en París.

227. Cavallo 1966, p. 58.

228. *Ibid.*

229. Reproducido parcialmente en Monod-Fontaine 1984a, p. 171.

230. Picasso había puesto el apodo de «J'apostrophe» a Serge Férat, que se llamaba en realidad Jastrebzoff.

231. Kahnweiler 1946, p. 28.

232. Garnier 1953, pp. 96-97.

233. Archivos de la galería Louise Leiris, París. La carta sólo ha sido publicada íntegramente en inglés, concretamente por Douglas Cooper (*Letters of Juan Gris (1913-1927). Collected by Daniel-Henry Kahnweiler*, Londres, 1956).

234. Homer 1977, p. 199.

235. Musée Picasso, donación de W. A. McCarty-Cooper, 1985. Hélène Seckel nos ha facilitado amablemente el contenido de esta carta.

Obras citadas en las notas

- ADÉMA 1968: Marcel Adéma, *Apollinaire*, La Tabla ronde, París, 1968.
- ÁLBUM DELAUNAY: Sonia Delaunay, álbum derecortes de prensa, catálogos y anuncios, 1911-1914. Bibliothèque Nationale, París, Cabinet de estampes.
- ÁLBUM FARRELLY: Aline Farrelly, «Modern Art in America 1912-1914: With Special Emphasis on the Period 1912-1918». Álbum de recortes de prensa, catálogos y anuncios recogidos por Aline Farrelly. The Museum of Modern Art, Nueva York, colecciones especiales.
- ÁLBUMES DE PRENSA KAHNWEILER: Tres álbumes de recortes de prensa (I julio 1907-noviembre de 1912, II noviembre de 1912-marzo de 1914, III marzo de 1914-1918). Galería Louise Leiris, París.
- ALLARD 1966: Roger Allard, «Sur quelques peintres», *Les Marches du Sud-Ouest*, junio de 1911, pp. 57-64. Reproducido en Fry 1966b (pp. 63-64 de la edición francesa).
- APOLLINAIRE 1928: Guillaume Apollinaire, *Le Flâneur des deux rives*, Gallimard, París, 1928 (edición original, 1918).
- APOLLINAIRE 1955: Guillaume Apollinaire, *Anecdotes*, prefacio de Marcel Adéma, Gallimard, París, 1955.
- APOLLINAIRE 1960: *Guillaume Apollinaire, chroniques d'art (1902-1918)*, presentadas por L. C. Breunig, Gallimard, París, 1960.
- APOLLINAIRE 1966: Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, edición dirigida por Michel Décaudin. André Balland et Jacques Lecat, París, vols. II y IV, 1966.
- APOLLINAIRE 1980a: Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, texto presentado por L.C. Breunig y J.-C. Chevalier. Hermann, París, 1980 (primera edición, 1965), edición con notas de un libro publicado inicialmente en 1913.
- APOLLINAIRE 1980b: *Petites Flâneries d'art par Guillaume Apollinaire*, edición dirigida por Pierre Caizergues, Bibliothèque artistique et littéraire, Montpellier, 1980.
- BARR 1946: Alfred H. Barr, Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1946.
- BARR 1951: Alfred H. Barr, Jr., *Matisse, His Art and His Public*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1951.
- BERNARD 1911: E. Bernard, «Réputation de l'impressionnisme», *Mercure de France* 93, 16 de septiembre de 1911, pp. 255-274.
- BIDOU 1911: Henry Bidou, «Petites Expositions Picasso [Vollard]», *La Chronique des arts et de la curiosité*, n.º 2, 14 de enero de 1911, p. 11.
- BOCCIONI 1971: Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, edición dirigida por Zeno Birolli. Giangiacomo Feltrinelli editore, Milán, 1971.
- BOIS 1987: Yve-Alain Bois, «Kahnweiler's Lesson», *Representations*, n.º 18, primavera de 1987, pp. 33-68.
- BOLGER 1973: Doreen Bolger, «Hamilton Easter Field and the Rise of Modern Art in America», tesis de magisterio, Delaware University, 1973.
- BOLGER 1988: Doreen Bolger, «Hamilton Easter Field and His Contribution to American Modernism», *American Art Journal* 20, n.º 2, 1988, pp. 78-107.
- BROWN 1988: Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, The Joseph H. Hirshhorn Foundation, Abbeville Press, Nueva York, 1988.
- BURGESS 1910: Gelett Burgess, «The Wild Men of Paris», *The Architectural Record* 27, n.º 5, mayo 1910, pp. 400-414 (artículo redactado en 1908).
- CAMFIELD 1979: William A. Camfield, *Francis Picabia, His Art, Life and Times*, Princeton University Press, Princeton, 1979.
- CARMEAN 1980: E. A. Carmean, Jr., *Picasso: The Family of Saltimbanques*, National Gallery of Art, Washington, 1980.
- CAVALLO 1966: *5 xilografie e 4 puntesecche di Ardengo Soffici con le lettere di Picasso*, bajo la dirección de Luigi Cavallo en colaboración con la galería Michaud. Giorgio Upiglio & C. edizioni d'arte grafica Uno, Milán, 1966.
- CAVALLO 1986: Luigi Cavallo y Valeria Soffici, *Soffici, immagini e documenti (1879-1964)*, Vallecchi, Florencia, 1986.
- CHARLES 1908: Étienne Charles, «Le Salon des Indépendants-I», *La Liberté*, 20 de marzo de 1908, pp. 1-2, y «Le Salon des Indépendants-II», *La Liberté*, 24 de marzo de 1908, p. 2.
- CHAUMEIL 1967: Louis Chaumeil, *Van Dongen, L'homme et l'artiste. La vie et l'œuvre*, Pierre Cailler, Ginebra, 1967.
- COOPER 1970: Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Phaidon, Londres, en colaboración con Los Angeles County Museum of Art y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, 1970.
- COOPER 1977: Douglas Cooper, con la colaboración de Margaret Potter, *Juan Gris*, 2 vols., Berggruen, París, 1977.
- COOPER 1982: Douglas Cooper, «Braque et le papier collé», en *Braque, les papiers collés*, bajo la dirección de Isabelle Monod-Fontaine, Centre Georges Pompidou, París, 1982, pp. 7-11.
- COOPER 1983: Douglas Cooper y Gary Tinterow, *The Essential Cubism, 1907-1920*, The Tate Gallery, Londres, 1983.
- COUSINS/SECKEL 1988: Judith Cousins y Hélène Seckel, «Éléments pour une chronologie de l'histoire des *Demoiselles d'Avignon*», en *Les Demoiselles d'Avignon*, bajo la dirección de Hélène Seckel, Réunion des Musées Nationaux, París, 1988, vol. 2.
- DABROWSKI 1989: Magdalena Dabrowski, «The Russian Contribution to Modernism: Construction as the Realization of Innovative Aesthetic Concepts of the Russian Avant-Garde», tesis doctoral, Institute of Fine Arts, New York University, 1989.

- DAIX 1977: Pierre Daix, *La Vie de peintre de Pablo Picasso*, Seuil, París, 1977.
- DAIX 1979: Pierre Daix y Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'œuvre, 1907-1916*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1979.
- DAIX 1987: Pierre Daix, *Picasso créateur*, Seuil, París, 1987.
- DAIX 1988a: Pierre Daix, «Les trois périodes de travail de Picasso sur les *Tres femmes*», *La Gazette des beaux-arts* 111, enero-febrero 1988, pp. 141-154.
- DAIX 1988b: Pierre Daix, «L'historique des *Demoiselles d'Avignon* révisé à l'aide des carnets de Picasso», en *Les Demoiselles d'Avignon*, bajo la dirección de Hélène Seckel, Réunion des Musées Nationaux, París, 1988, vol. 2, pp. 489-545.
- D./B. 1966: Pierre Daix y Georges Boudaille, con la colaboración de Joan Rosselet, *Picasso, 1900-1906*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1966.
- DERAIN 1955: André Derain, *Lettres à Vlaminck*, Flammarion, París, 1955.
- DE STEFANI 1988: Alessandro De Stefani, «Matisse e il cubismo. Per una nuova datazione del Gran nu di Braque», *Paragone* 39, marzo 1988, pp. 35-61.
- DICTIONNAIRE 1968: *Dictionnaire de la chanson française*, Larousse, París, 1968, p. 160.
- DOUGLAS 1979: Charlotte Douglas, «Cubisme français, cubofuturisme russe», *Cahiers du Musée national d'art moderne* 2, Centre Georges Pompidou, París, octubre-diciembre de 1979, pp. 184-193.
- D./R. 1959: Henri Dorra y John Rewald, *Seurat*, Les Beaux-Arts, París, 1959.
- ELDERFIELD 1976: John Elderfield, *The Wild Beats: Fauvism and Its Affinities*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1976.
- ELDERFIELD 1978: John Elderfield, *Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1978.
- FLAM 1986: Jack Flam, *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*, Cornell University Press, Ithaca y Londres.
- FLANNER 1957: Janet Flanner, «Master», en Janet Flanner, *Men and Monuments*, Harper & Brothers, Nueva York, 1957. Publicado en dos veces: «Master, I», *The New Yorker*, n.º 33, 6 de octubre de 1956, pp. 49-89, y «Master, II», *The New Yorker*, n.º 34, 13 de octubre de 1956, pp. 50-97.
- FLEURET 1928: Fernand Fleuret, *Charles Vildrac, André Salmon, Othon Friesz*, Éditions des Chroniques du jour, Les Écrivains réunis, París, 1928.
- FOURCADE 1972: *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, texto preparado y presentado por Dominique Fourcade. Hermann, París, 1972.
- FRIESZ 1929: Othon Friesz, «Jubilé du fauvisme, souvenirs d'Othon Friesz», *L'Intransigeant*, 17 de junio de 1929.
- FRY 1966a: Edward F. Fry, «Cubism 1907-1908: An Early Eyewitness Account», *Art Bulletin* 48, n.º 1, marzo de 1966, pp. 70-73.
- FRY 1966b: Edward F. Fry, *Cubism*, McGraw-Hill, Nueva York, 1966 (traducción francesa: *Le Cubisme*, La Connaissance, Bruselas, 1968).
- FRY 1988: Edward F. Fry, «Picasso, Cubism, and Reflexivity», *Art Journal* 47, n.º 4, invierno de 1988, pp. 296-310.
- DES GACHONS 1912: Jacques des Gachons, «La peinture d'après-demain», *Je sais tout*, 15 de abril de 1912, pp. 349-356.
- GALLUP 1953: *The Sweet Flowers of Friendship: Letters Written to Gertrude Stein*, correspondencia presentada por Donald Gallup, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1953.
- GAMWELL 1980: Lynn Gamwell, *Cubist Criticism*, Ann Arbor, UMI Research press, 1980 (tesis doctoral leída en la University of California, Los Angeles 1977).
- GARNIER 1953: François Garnier, *Correspondance de Max Jacob, I. Quimper-Paris 1876-1921*, Éditions de Paris, París, 1953.
- GAUTHIER 1957: Maximilien Gauthier, *Othon Friesz*, Pierre Cailler, Ginebra, 1957.
- GEELHAAR 1970: Christian Geelhaar, «Pablo Picasso Stilleben Pains et compotier aux fruits sur une table. Metamorphosen einer Bildidee», *Pantheon* 28, n.º 2, 1970, pp. 127-140.
- GERSH-NEŠIĆ 1989: Beth Gersh-Nešić, «The Early Criticism (1910-1925) of André Salmon: A Study of His Thoughts on Cubism», tesis doctoral, The City University of New York, Graduate School and University Center, 1989.
- GILLOT/LAKE 1965: *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, París, 1965. Traducción francesa de *Life with Picasso*, McGraw-Hill, Nueva York, 1964.
- GOLDING 1988: John Golding, *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*, The Belknap press of Harvard University, Cambridge, 1988 (tercera edición). Primera edición, Faber & Faber, Londres, 1959.
- HABASQUE 1956: Guy Habasque, «Quand on vendait la peau de l'ours», *L'Œil*, n.º 15, marzo de 1956, pp. 17-21.
- HAUSSER 1968: Élisabeth Hausser, *Paris au jour le jour. Les événements vus par la presse 1900-1919*, Minuit, París, 1968.
- HOFFMAN 1909: Eugène Hoffman, reseña del Salón de los Independientes, *Journal des artistes*, 4 de abril de 1909, p. 6050.
- HOMER 1977: William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the Avant-Garde*, New York Graphic Society, Boston, 1977.
- HOPE 1949: Henri R. Hope, *Georges Braque*, The Museum of Modern Art, Nueva York, en colaboración con The Cleveland Museum of Art, 1949.
- HUBERT 1986: Étienne-Alain Hubert, «Georges Braque selon Guillaume Apollinaire», en *L'Esprit nouveau dans tous ses états, en hommage à Michel Décaudin*, Librairie Minard, París, 1986.
- HUYGHE 1933: *Histoire de l'art contemporain. La Peinture*, bajo la dirección de René Huyghe, Librairie Félix Alcan, París, 1935.
- JARDOT 1955: Maurice Jardot, *Picasso, peintures 1900-1955*, Musée des Arts décoratifs, París, 1955.
- KAHN 1912: Gustave Kahn, «Art. Le Salon d'automne», *Mercure de France* 99, n.º 368, 16 de octubre de 1912, pp. 879-884.
- KAHNWEILER 1920a: Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Delphin Verlag, Munich, 1920 (traducción francesa: «La montée du cubisme», en Kahnweiler 1963).
- KAHNWEILER 1920b: Daniel-Henry Kahnweiler, «Werkstätten», *Die Freunde. Blätter einer neuen Gesinnung*. Burg Lauenstein, vol. 1, 1920, pp. 153-154.
- KAHNWEILER 1946: Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Gallimard, París, 1946.
- KAHNWEILER 1949: Daniel-Henry Kahnweiler, «Naissance et développement du cubisme» en *les Maîtres de la peinture française contemporaine*, bajo la dirección de Maurice Jardot y Kurt Martin. Woldemar Klein, Baden-Baden, 1949. Traducción corregida y aumentada de «Ursprung und Ent-

- wicklung des Kubismus», en *Die Meister französischer Malerei der Gegenwart*, bajo la dirección de Maurice Jardot y Kurt Martin. Woldemar Klein, Baden-Baden, 1948.
- KAHNWEILER 1952: Daniel-Henry Kahnweiler, «Huit entretiens avec Picasso», *Le Point*, octubre de 1952, p. 24. Extraído de una entrevista del 2 de diciembre de 1933.
- KAHNWEILER 1953: Daniel-Henry Kahnweiler, «Picasso et le cubisme», en *Picasso*, Musée de Lyon, Lyon, 1953.
- KAHNWEILER 1955: Daniel-Henry Kahnweiler, «Du temps que les cubistes étaient jeunes», *L'Œil*, n.º 1, 15 de enero de 1955, pp. 27-31. Entrevista con Georges Bernier.
- KAHNWEILER 1961: Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres, entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, París, 1961.
- KAHNWEILER 1963: Daniel-Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Gallimard, París, 1963.
- KIM 1980: Youngna Kim, «The Early Works of Georges Braque, Raoul Dufy and Othon Friesz», tesis doctoral, Ohio State University, Columbus, 1980.
- KLÜVER/MARTIN 1989: Billy Klüver y Julie Martin, *Kiki et Montparnasse 1900-1930*, Flammarion, París, 1989 (traducido del inglés).
- LAMPUÉ 1912: Pierre Lampué, «Lettre ouverte à M. Bérard sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts», *Mercure de France* 99, n.º 368, 16 de octubre de 1912, pp. 894-896.
- LANTIER 1909: Claude Lantier, «Cercle d'art moderne», *La Cloche illustrée*, Le Havre, 12 de junio de 1909.
- LASSAIGNE 1973: Jacques Lassaigne, «Entretien avec Braque», en *Les Cubistes*, Delmas por encargo de la Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux, Burdeos, y del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973. Extracto de una entrevista con Braque en 1961.
- LAURENS 1964: Claude Laurens, «Hommage à Georges Braque», *Derrière le miroir*, n.º 144-146, mayo de 1964, p. 66.
- LAURENT 1966: Robert Laurent, «A Personal Statement», colección Hamilton Easter Field Foundation, Ogunquit, 1966, s.p.; documentos Hamilton Easter Field, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, microfilm 68.2.
- LEAL 1988: Brigitte Leal, «Carnets», en *Les Demoiselles d'Avignon*, bajo la dirección de Hélène Seckel, Réunion des Musées Nationaux, París, 1988.
- LEIGHTEN 1989: Patricia Lighten, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, Princeton, 1989.
- LEONARD 1970: Sandra E. Leonard, *Henri Rousseau and Max Weber*, Richard L. Feigen & Company, Nueva York, 1970.
- LEVEL 1959: André Level, *Souvenirs d'un collectionneur*, Alain C. Mazo, París, 1959 (edición póstuma).
- LEYMARIE 1961: Jean Leymarie, *Braque*, Skira, Ginebra, 1961.
- LEYMARIE 1973: Jean Leymarie, *Georges Braque*, Réunion des Musées Nationaux, París, 1973.
- LEYMARIE 1977: Jean Leymarie, *André Derain*, Réunion des Musées Nationaux, París, 1977.
- LOWE 1983: Sue Davidon Lowe, *Stieglitz: A Memoir/Biography*, Farrar Straus Giroux, Nueva York, 1983.
- MARTIN 1968: Marianne W. Martin, *Futurist Art and Theory, 1909-1915*, Clarendon Press, Oxford, 1968.
- MARTIN 1979: Alvin Martin, «Georges Braque: Formation and Transition, 1900-1909», tesis doctoral, Harvard University, 1979.
- MARTIN 1982: Alvin Martin, «Georges Braque et les origines du langage du cubisme synthétique», en *Braque, les papiers collés*, bajo la dirección de Isabelle Monod-Fontaine, Centre Georges Pompidou, París, 1982, pp. 43-56.
- MARTIN 1986: Alvin Martin, «The Moment of Change: A Braque Landscape in the Minneapolis Institute of Arts», *Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, octubre de 1986, pp. 83-93.
- MCCULLY 1982: Marilyn McCully, *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, Princeton University Press, Princeton, 1982. Primera edición, The Arts Council of Great Britain, Londres, 1981.
- MELLOW 1974: James R. Mellow, *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company*, Praeger Publisher, Nueva York y Washington, 1974.
- METZINGER 1910: Jean Metzinger, «Note sur la peinture», *Pan*, octubre-noviembre de 1910, pp. 649-652.
- M.F. 1982: *Braque, les papiers collés*, bajo la dirección de Isabelle Monod-Fontaine, Centre Georges Pompidou, París, 1982.
- MONOD-FONTAINE 1982: Isabelle Monod-Fontaine, «Braque, la lenteur de la peinture», en *Braque, les papiers collés*, bajo la dirección de Isabelle Monod-Fontaine, Centre Georges Pompidou, París, 1982, pp. 37-42.
- MONOD-FONTAINE 1984a: Isabelle Monod-Fontaine et al., *Donation Louise et Michel Leiris, collection Khanweiler-Leiris*, Centre Georges Pompidou, París, 1984.
- MONOD-FONTAINE 1984b: *Daniel-Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, bajo la dirección de Isabelle Monod-Fontaine, Centre Georges Pompidou, París, 1984.
- MORICE 1908a: Charles Morice, «Art moderne. La 24e exposition des Artistes indépendants», *Mercure de France*, 16 de abril de 1908, pp. 728-736.
- MORICE 1908b: Charles Morice, «Art moderne. Braque», *Mercure de France*, 16 de diciembre de 1908, pp. 736-737.
- MORICE 1909: Charles Morice, «La vingt-cinquième exposition des Indépendants», *Mercure de France*, 16 de abril de 1909, pp. 725-731.
- MYRA 1909: Andrée Myra, «Art. Salon des Indépendants», *La Critique*, n.º 266, abril de 1909, p. 26.
- OLIVIER 1933: Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Stock, Delamain et Boutelleau, París, 1933.
- OLIVIER 1988: Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, Calmann-Lévy, París, 1988. Memorias publicadas a título póstumo de acuerdo con un manuscrito de los años cincuenta.
- PARIGORIS 1988: Alexandra Parigoris, «Les soirées de Paris: Apollinaire, Picasso et les clichés Kahnweiler», *Revue de l'art*, n.º 82, 1988, pp. 61-74.
- PAULHAN 1952: Jean Paulhan, *Braque, le patron*, Gallimard, París, 1952.
- PENROSE 1973: Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, Harper & Row, Nueva York, 1973. Primera edición, Victor Gollancz, Londres, 1958. (Traducción francesa: *Picasso*, Flammarion, París, 1982.)
- POTTER 1970: *Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and Her Family*, bajo la dirección de Margaret Potter, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1970.
- POUILLON 1982: *Braque, œuvres de Georges Braque (1882-1963)*, catálogo elaborado por Nadien Pouillon con la colaboración de Isabelle Monod-Fontaine, Centre Georges Pompidou, París, 1982.
- DES PRURAUX 1911: Henri des Pruraux, «Intorno al cubismo», *La voce*, n.º 49, 7 de diciembre 1911, pp. 703-704.

- PUY 1910: Michel Puy, *Le Dernier État de la peinture française*, Le Feu, Union française d'édition, París, 1910. Publicado inicialmente en forma de artículo en el *Mercure de France*, 16 de julio de 1910, pp. 243-266. Reproducido en Michel Puy, *L'Effort des peintres modernes*, Albert Messein, París, 1933.
- RAPHAEL 1913: Max Raphael, *Von Monet zu Picasso*, Delphin Verlag, Munich, 1913.
- RAPHAEL 1933: Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art*, Excelsior, París, 1933.
- RAPHAEL 1986: Max Raphael, *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque*, presentado por Hans-Jürgen Heinrichs, Qumran im Campus Verlag, Frankfurt, 1986.
- REVERDY 1912: *La Section d'or*, bajo la dirección de Pierre Reverdy, París, 9 de octubre de 1912.
- RICHARDSON 1959: John Richardson, *Georges Braque*, Penguin, Londres y Harmondsworth, 1959.
- RICHARDSON 1962: *Picasso: An American Tribute*, bajo la dirección de John Richardson, Public Education Association, Nueva York, 1962.
- RICHARDSON 1980: John Richardson, «Your Show of Shows», *New York Review of Books*, n.º 28, 1980, pp. 16-24.
- ROBBINS 1985: Daniel Robbins, «Jean Metzinger: At the Center of Cubism», en *Jean Metzinger in Retrospect*, bajo la dirección de Joann Moser, The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, 1985.
- RODRIGUEZ 1984-1985: Jean-François Rodriguez, «Picasso à la Biennale de Venise (1905-1948). Sur deux lettres de Picasso à Ardengo Soffici», *Atti dell'Isituto veneto di scienze, lettere e d'arti*, Venecia, 143, 1984-1985, pp. 27-63.
- ROMILLY 1982: Nicole Worms de Romilly y Jean Laude, *Braque, le cubisme. Catalogue de l'œuvre 1907-1914*, Maeght, París, 1982.
- ROSENBLUM 1968: Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1968.
- ROSENBLUM 1973: Robert Rosenblum, «Picasso and the Typography of Cubism», en *Picasso in Retrospect*, bajo la dirección de John Golding y Roland Penrose, Praeger, Nueva York, 1973.
- ROSENBLUM 1986: Robert Rosenblum, «The Demoiselles Sketchbook n.º 42, 1907», en *Je suis le cahier: The Sketchbooks of Picasso*, The Pace Gallery, Nueva York, 1986 (traducción francesa: «Les Demoiselles d'Avignon. Cahier n.º 42, 1907», en *Je suis le cahier. Les carnets de Picasso*, Grasset, París, 1986).
- ROSKILL 1985: Mark Roskill, *The Interpretation of Cubism*, Art Alliance Press, Filadelfia, 1985.
- RUBIN 1972: William Rubin, *Picasso in the Collection of The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1972.
- RUBIN 1977: William Rubin, «Cezannism and the Beginnings of Cubism», en *Cézanne: The Late Work*, bajo la dirección de William Rubin, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1977, pp. 151-202.
- RUBIN 1980: *Pablo Picasso: A Retrospective*, bajo la dirección de William Rubin, con una cronología elaborada por Jane Fluegel, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980. (Traducción española: *Pablo Picasso: Retrospectiva*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1980.)
- RUBIN 1983: William Rubin, «From Narrative to Iconic in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a Table* and the Role of the *Demoiselles d'Avignon*», *Art Bulletin* 65, n.º 4, diciembre de 1983, pp. 615-649.
- RUBIN 1987: William Rubin, «Le primitivisme moderne: une introduction» y «Picasso», en *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, Flammarion, París, 1987, pp. 1-81 y 240-343. Traducción francesa de «Modernist Primitivism: An Introduction» y «Picasso», en *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, bajo la dirección de William Rubin, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984, pp. 1-81 y 240-343.
- RUDENSTINE 1988: Angelica Rudenstine, *Modern Painting, Drawing and Sculpture Collected by Emily and Joseph Pulitzer, Jr.*, Harvard University Art Museums, Cambridge, 1988.
- RUSSELL 1959: John Russell, *Braque*, Phaidon, Londres, 1959.
- SABARTÉS 1954: Jaime Sabartés, *Picasso, documents iconographiques*, Pierre Cailler, Ginebra, 1954.
- SALMON 1909: André Salmon, «Les Indépendants», *L'Intransigeant*, 26 de marzo de 1909, p. 2.
- SALMON 1910: André Salmon, «Le Salon d'automne», *Paris-Journal*, 30 de septiembre de 1910, p. 5.
- SALMON 1912: André Salmon, *Le Jeune peinture française*, Société des Trente, Albert Messein, París, 1912.
- SALMON 1919: André Salmon, *Le Jeune Sculpture française*, Société des Trente, Albert Messein, París, 1919.
- SALMON 1920: André Salmon, «Georges Seurat», *The Burlington Magazine*, n.º 210, septiembre de 1920, pp. 115-122.
- SALMON 1922: André Salmon, *Propos d'ateliers*, G. Grès, París, 1922.
- SALMON 1926: André Salmon, «Seurat», *L'Art vivant*, n.º 37, 15 de julio de 1926, pp. 525-527.
- SALMON 1945: André Salmon, *Souvenirs sans fin. L'air de la butte*, La Nouvelle France, París, 1945.
- SALMON 1956: André Salmon, *Souvenirs sans fin. Deuxième époque (1908-1920)*, Gallimard, París, 1956.
- SECKEL 1977: Hélène Seckel, «L'Armory Show», en *Paris-New York*, Centre Georges Pompidou, París, 1977.
- SECKEL 1988: *Les Demoiselles d'Avignon*, bajo la dirección de Hélène Seckel, 2 vols. Réunion des Musées Nationaux, París, 1988. (Traducción española y catalana: Ed. Polígrafa, Barcelona, 1988.)
- SEVERINI 1946: Gino Severini, *Tutta la vita di un pittore, I*, Garzanti, Roma, París y Milán, 1946.
- SEVERINI 1983: Gino Severini, *La vita di un pittore*, prefacio de Filiberto Menna, nota biográfica de Maurizio Faggiolo dell'Arco, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milán, 1983. Reedicción de una obra publicada inicialmente en dos partes: Severini 1946 y *Tutta la vita di un pittore, II*, Vallecchi, Florencia, 1968.
- SOFFICI 1911: Ardengo Soffici, «Picasso e Braque», *La voce* 3, n.º 34, 24 de agosto de 1911, pp. 635-637.
- SOFFICI 1913: Ardengo Soffici, *Cubismo e oltre*, La Voce, Florencia, 1913. Nueva edición aumentada: *Cubismo e futurismo*, La Voce, Florencia, 1914.
- SOFFICI 1920: «36 lettere inedite di G. Apollinaire» presentadas por Ardengo Soffici, *Rete mediterranea*, Florencia, septiembre de 1920, pp. 229-319.
- SPIES 1983: Werner Spies, *Picasso. Das plastische Werk*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1983. Edición corregida y aumentada de una obra aparecida con el mismo título y en la misma editorial en 1971, de la que existe traducción española: *La escultura de Picasso*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1989.

- STEEGMULLER 1963: Francis Steegmuller, *Apollinaire, Poet Among the Painters*, Farrar, Straus & Co., Nueva York, 1963.
- STEICHEN 1963: Edward J. Steichen, *A Life in Photography*, Doubleday & Co., Garden City, en asociación con The Museum of Modern Art, 1963.
- STEIN 1922: Gertrude Stein, *Geography and Plays*, Four Seas, Boston, 1922.
- STEIN 1938: Gertrude Stein, *Picasso*, Librairie Floury, París, 1938 (texto en francés).
- STEIN 1950: Leo Stein, *Journey into the Self. Being the Letters, Papers & Journals of Leo Stein*, texto elaborado y presentado por Edmund Fuller, Crown Publishers, Nueva York, 1950.
- STEIN 1955: Gertrude Stein, *Painted Lace and Other Pieces (1914-1937)*, introducción de Daniel-Henry Kahnweiler, Yale University Press, New Haven, 1955.
- STEIN 1961: Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Vintage Books, Nueva York, 1961. Primera edición, Harcourt, Brace, Nueva York, 1933 (traducción francesa: *Autobiographie d'Alice B. Toklas*, Gallimard, París, 1934).
- TÉRIADE 1952: E. Tériade, «Matisse Speaks» (1951), *1952 Art News Annual* 21.
- TRANSITION 1935: Henri Matisse, Tristan Tzara, Maria Jolas, Georges Braque, Eugene Jolas y André Salmon, «Testimony Against Gertrude Stein», suplemento de *Transition*, n.º 23, julio de 1935.
- UHDE 1928: Wilhelm Uhde, *Picasso et la tradition française. Notes sur la peinture actuelle*, éditions des Quatre Chemins, París, 1928.
- VALIER 1954: Dora Vallier, «Braque, le peinture et nous», *Cahiers d'art* 29, n.º 1, octubre de 1954, pp. 13-24.
- VAN DONGEN 1911: Kees Van Dongen, prefacio del catálogo *Peintures nouvelles de Van Dongen*, Bernheim-Jeune et Cie., París, 1911.
- VAUXCELLES 1908a: Louis Vauxcelles, «Le Salon des Indépendants», *Gil Blas*, 20 de marzo de 1908, p. 2.
- VAUXCELLES 1908b: Louis Vauxcelles, «Exposition Braque. Chez Kahnweiler, 28, rue Vignon», *Gil Blas*, 14 de noviembre de 1908. Reproducido en Fry 1966b (pp. 50-51 de la edición francesa).
- VAUXCELLES 1934: Louis Vauxcelles, «Les Fauves. L'atelier de Gustave Moreau», *Exposition de «beaux-arts» de la Gazette des beaux-arts*, París, noviembre-diciembre de 1934.
- VERDET 1962: André Verdet, «Avec Georges Braque», *XX^e Siècle* 24, n.º 18, febrero de 1962, suplemento, s.p.
- VERDET 1978: André Verdet, *Entretiens, notes et écrits sur la peinture. Braque, Léger, Matisse, Picasso*, éditions Galilée, París, 1978.
- VERTH 1910: Léon Verth, «Le mois du peintre. Exposition Picasso (galerie Notre-Dame-des-Champs, mayo)», *La Phalange* 4, n.º 48, 20 de junio de 1910, pp. 728-730.
- YALE 1950: *Collection of the Société Anonyme, Museum of Modern Art 1920*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1950.
- DE ZAYAS 1911: Marius de Zayas, «Pablo Picasso», *America. Revista mensual ilustrada*, Nueva York, mayo de 1911, pp. 363-365. Texto en español, publicado en inglés en *Camera Work* 34-35, abril-julio de 1911, pp. 65-67.
- DE ZAYAS 1980: Marius de Zayas, «How, When, and Why Modern Art Came to New York», presentación y notas de Francis Naumann, *Arts Magazine* 54, n.º 8, abril de 1980, pp. 96-126. De acuerdo con notas inéditas recopiladas en 2 vols. con el título de «L'art moderne à New York».
- ZERVOS 1932: Christian Zervos, «Georges Braque et le développement du cubisme», *Cahiers d'art* 7, n.º 1-2, 1932, pp. 13-23.
- ZERVOS 1932-1978: Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 33 vols., éditions Cahiers d'art, París, 1932-1978.
- ZILCZER 1975: Judith Zilczer, «The Aesthetic Struggle in America, 1913-1918: Abstract Art and Theory in the Stieglitz Circle», tesis doctoral, University of Delaware, 1975.
- ZURCHER 1988: Bernard Zurcher, *Georges Braque: Life and Work*, Rizzoli International, Nueva York, 1988.

Agradecimientos

Debido a sus proporciones y a los apremios de tiempo, la cronología documental tuvo que afrontar a lo largo de su elaboración multitud de dificultades, muchas de ellas casi insuperables. Tanto es así que la empresa difícilmente se habría visto coronada por el éxito sin la amabilidad y la colaboración generosa de numerosas personas del Museum of Modern Art y de otras instituciones, que aportaron su tiempo y su esfuerzo. Desde aquí quiero expresar mi reconocimiento a todas ellas.

Mi agradecimiento es, en primer lugar, para William Rubin, director emérito del Departamento de Pintura y Escultura del Museum of Modern Art, que concibió el proyecto y cuya dedicación y apoyo de palabra y obra fueron vitales para su realización.

Entre las personas cuya colaboración fue absolutamente esencial tengo que citar a Denise y Claude Laurens, que no escatimaron esfuerzos para proporcionarnos documentos sobre Georges y Marcelle Braque. Respondieron incansablemente a las constantes consultas que se les hicieron y desplegaron una gran energía (de manera especial Denise Laurens) en la ayuda que me prestaron. Aquí encontrarán la expresión de mi profunda gratitud. Maurice Jardot y Quentin Laurens se ofrecieron a proporcionar correspondencia dirigida a Daniel-Henry Kahnweiler, principalmente por Braque y Picasso, así como documentos y fotografías existentes en los archivos de la galería Louise Leiris. Los dos me dedicaron días enteros con persistente amabilidad; su ayuda fue inapreciable. Pierre Georgel, del Musée Picasso de París, hizo todo lo necesario para que tuviéramos extractos de la correspondencia de Braque a Picasso que se encuentra en los archivos Picasso; asimismo, nos proporcionó generosamente fotografías documentales y nos autorizó a reproducirlas. Por todo ello le estoy profundamente agradecida.

Como colaborador de la versión inicial de la cronología, Pierre Daix hizo una aportación fundamental cuya incidencia se dejó sentir luego a lo largo de cada una de las etapas de este trabajo. Generoso con su tiempo y sus conocimientos, Daix ayudó asimismo a fechar las cartas de Braque a Kahnweiler. Mi deuda con él es considerable.

Entre los que han compartido generosamente conmigo sus conocimientos y sus investigaciones tengo que mencionar de manera especial a Edward F. Fry, que aportó una gran cantidad de información sobre el cubismo de Picasso y Braque, contestó amablemente a innumerables preguntas y puso a nuestra disposición sus archivos fotográficos. Por último, su artículo «Picasso, Cubism, and Reflexivity», aparecido el año pasado en *Art Journal*, me prestó una ayuda valiosísima en mis investigaciones. (Lo cito en las notas de la cronología, al igual que las demás publicaciones que se mencionan más adelante.)

Ulla Dydo, Edward Burn y Leon Katz, especialistas en Gertrude Stein, aportaron su competencia a mi examen de los archivos Gertrude Stein en Yale. Ulla Dydo verificó muchos detalles referentes a los manuscritos de Gertrude Stein que se conservan en Yale. Además, llamó mi atención sobre la semejanza de Braque, poco menos que desconocida, redactada

por Gertrude Stein a principios de 1913 y no publicada hasta 1922. Hélène Seckel, conservadora del Musée Picasso, respondió generosamente a consultas sobre Picasso y Hamilton Easter Field, Apollinaire y Max Jacob y me prestó su ayuda en todos los terrenos. Laurence Berthon, documentalista del Musée Picasso, facilitó en gran medida mis investigaciones en esta institución con su valioso concurso. Étienne-Alain Hubert, especialista en Pierre Reverdy y los periódicos de la época, me ayudó en el estudio de Apollinaire y Braque, y me proporcionó documentos útiles sobre el Salón de los Independientes de 1908. Lynn Gamwell, conservadora del University Art Museum de la Universidad del Estado de Nueva York en Binghamton, me dejó consultar generosamente la documentación recopilada por ella con destino a su libro *Cubist Criticism*. Patricia Leighten, profesora adjunta de historia del arte en la Universidad de Delaware, me proporcionó gran cantidad de información proveniente de su trabajo para el número de *Art Journal* titulado «Revising Cubism», cuya realización fue supervisada por ella. Agradezco cordialmente a Doreen Bolger, conservadora adjunta de pintura y escultura americanas en el Metropolitan Museum of Art, haberme proporcionado la información recopilada por ella en el marco de sus investigaciones sobre Hamilton Easter Field, así como haberme dado a conocer, entre otros, algunos documentos inéditos. Beth Gersh-Nešić, que ha terminado recientemente una tesis doctoral sobre André Salmon, compartió conmigo sus grandes conocimientos sobre las primeras críticas de Salmon. Le tengo que expresar mi agradecimiento por su decisiva ayuda. Mi colega Magdalena Dabrowski, conservadora adjunta de dibujos en el Museum of Modern Art, puso amablemente a mi disposición su tesis, en la que ha investigado la estancia de Tatlin en París. Billy Klüver y Julie Martin pusieron a mi disposición, con admirable desinterés, la documentación reunida para su libro *Kiki et Montparnasse*, de manera especial acerca de todo lo relacionado con André Salmon, Gino Severini, Georges Braque y Wilhelm Uhde. Lori Misura me ayudó a esclarecer muchos puntos oscuros en torno a los archivos Stein de Yale. Paul Fees, conservador del Buffalo Bill Historical Center, me permitió generosamente consultar documentos relacionados con William F. Cody. Alexandra Parigoris me proporcionó valiosos datos sobre Apollinaire, Picasso y *Les Soirées de Paris*; además me facilitó las pruebas de su artículo sobre este tema para la *Revue de l'art*. Stanley K. Jernow aportó documentos esenciales sobre Gelett Burgess e Inez Haynes Irwin, y sus visitas a los estudios de Braque y Picasso entre la primavera y el verano de 1908. Su ayuda ha sido sumamente útil. Valérie Durey, documentalista del Musée des Beaux-Arts de Lyon, suministró valiosísimas informaciones sobre la exposición que Braque visitó en este museo en julio de 1914. Monique Nonne, documentalista del Musée d'Orsay, se esforzó en proporcionarme material informativo. Michèle Richet, conservadora emérita del Musée Picasso, me sirvió de guía en las largas investigaciones que tuve que hacer en París. Jack Flam, que tuvo a bien estudiar de manera especial temas referentes a Matisse y el cubismo, llamó amablemente mi atención sobre el libro de entrevistas,

poco conocido, escrito por André Verdet. Jean-François Rodriguez se mostró especialmente eficaz en la búsqueda de información sobre Ardengo Soffici. Alvin Martin me facilitó generosamente su tesis sobre Braque y me autorizó a citarla.

Expreso mi agradecimiento a las personas siguientes, que me proporcionaron textos y/o fotografías de archivo y me autorizaron a reproducirlos: Ludovic de Beaugendre, documentación fotográfica de la Réunion des Musées Nationaux, París; Edward Burns; Catherine Bondy Cozzano; Michel Décaudin; Yves de Fontbrune; Pierrette Gargallo; Patricia King, directora de la Arthur and Elizabeth Schlesinger Library on the History of Women in America, Ratcliffe College; John Laurent; William McNought, de los Archives of American Art, Smithsonian Institution; Jean-Pierre Mohen, conservador jefe del Musée des antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye; Alicia Rodero Riaza, Museo Arqueológico Nacional, Madrid; Robert H. Smith, Jr., director de archivos y colecciones en la Wright State University, Dayton; Valeria Soffici; Dina Verney y su colaboradora Françoise Daderian; Jeanine Warnod; Rodrigo de Zayas; y Sergio Zoppi.

Por la valiosa ayuda que me proporcionaron de distintas maneras, quiero dar las gracias a Albert Albano, Todd Alden, Véronique Balu, Paula Baxter, Marie-Laure Besnard Bernadac, Claude Bernés, Gilbert Boudar, LeRoy C. Breunig, Micheline Charton, Donna De Salvo, Dawn Dewey, Alessandro De Stefani, Jeannette Druy, Susan Earle, Jacques Faujour, Ramon Favella, Lynn Fernandez, John H. Field, Jane Fluegel, Phyllis J. Freeman, Colette Giraudon, Serge Gleboff, Marie-Hélène Gold, Trevor Hadley, Linda Henderson, Michel Hoog, Ron Johnson, Lewis Kachur, Gilbert Krill, Brigitte Leal, Jean Leymarie, Bernard Lirman, Paule Mazouet, Liliane Meffre, Peter Moak, Isabelle Monod-Fontaine, Jane Necol, Philippe Peltier, John Pultz, Jeanne Bouniort-Piens y Bernard Piens, Theodore Reff, Antoinette Rezé, Yves Sangiovanni, Raymond Josué Seckel, Dorothy Smith, Philippe Solvit, Natasha Staller, Gail Stavitsky, Per Jonas Storsve, Wendy Botting Tagg, Catherine Vare, Thomas M. Whitehead y Natalia Zitzelsberger.

En mi trabajo he contado asimismo con la colaboración de muchas personas que trabajan en nuestro museo. Mi profunda gratitud a todos los colegas del departamento de pintura y escultura que me prestaron continuos y valiosos servicios. Kirk Varnedoe, nuestro director, tiene derecho a mi reconocimiento más sincero por el caluroso apoyo que prestó desde el principio al proyecto. Tengo una inmensa deuda de gratitud con Carolyn Lanchner, conservadora, y Julia McNeil, su secretaria, que la apoyó con extraordinaria destreza. Jodi Hauptman, documentalista, colaboró ampliamente, bajo una fuerte presión, en la realización del proyecto, con el apreciado asesoramiento de Lynn Zelevansky, conservadora adjunta. Véronique Chagnon-Burke, que trabajó como docu-

mentalista en las últimas etapas de la preparación de la cronología, asumió una tarea de vital importancia como es solicitar los permisos. Mary Beth Smalley, conservadora adjunta, Ruth Prieuer, secretaria del director emérito, y Anne Umland, ayudante del director, me proporcionaron su ayuda generosa. Pepe Karmel, asesor científico de la exposición y el libro, hizo útiles indicaciones en cuanto a la datación de las obras de Braque y Picasso citadas en la cronología. También desearía expresar mi agradecimiento a Rona Roob, archivera del museo; Eloise Ricciardelli, del servicio de control de las obras; John Elderfield, director del departamento de dibujos; Beatrice Kernan, conservadora adjunta de los dibujos, Riva Castlemen, directora del departamento de estampas y libros ilustrados; Catherine Evans, conservadora adjunta de fotografías; Richard Tooke, administrador, Mikki Carpenter, archivero, Thomas Grischkowsky, responsable de permisos, y Rosa Laster, ayudante del laboratorio fotográfico perteneciente al servicio de derechos y reproducciones; Richard Palmer, coordinador de exposiciones, Rosette Bakish, secretaria jefe, y Betsy Jablow, coordinadora adjunta, del servicio de exposiciones temporales. Clive Phillipot, director de la biblioteca, y todo su equipo, que dio pruebas de una gran eficacia contestando a las peticiones de información y asesoramiento con una gentileza y una profesionalidad ejemplares. Mi agradecimiento va dirigido muy especialmente a Janis Ekdahl, director adjunto, y Terry Myers, ayudante de la biblioteca, que por encargo mío recabaron documentos de trabajo y obtuvieron préstamos interbibliotecarios. Mi agradecimiento es igualmente para otros miembros del equipo de la biblioteca cuyos servicios solicité: Chantal Veraart, secretaria jefe; Daniel Starr, bibliotecario adjunto, servicio de catalogación; Hikmet Dogu, bibliotecario adjunto, servicio de referencias; Eumie Imm y Thomas Micchelli, bibliotecarios adjuntos, servicio de catalogación; Daniel Fermon y Tavia Fortt, adjuntos a la biblioteca. James Leggio preparó el manuscrito para su publicación, tarea llena de dificultades poco usuales, con infinita paciencia y una gran perspicacia. Todos los que lean la cronología le deben estar agradecidos. Tim McDonough, jefe de producción del departamento de publicaciones, y Michael Hentges, director de los talleres gráficos, contribuyeron a cubrir los objetivos previstos con su trabajo en la compaginación e impresión de esta parte del libro. Para mí fue una gran suerte contar con su colaboración.

Tengo que expresar igualmente mi reconocimiento a mis colegas Nancy T. Kranz, responsable de publicaciones en el extranjero, y Anita Peduto, secretaria jefe, así como a los traductores Ramón Ibero (español), Jeanne Bouniort (francés) y Dorothee Stromberg (alemán).

Por último desearía expresar mi agradecimiento a mi marido, Dominick Di Meo, que me prestó su apoyo durante toda la realización de este proyecto.

Judith Cousins

Créditos fotográficos

Los siguientes archivos, citados en las notas de la cronología, dieron su autorización para publicar extractos de cartas y documentos personales inéditos: archivos de la galería Louise Leiris, París; archivos Lurens, París; archivos Picasso, Musée Picasso, París; Arthur and Elizabeth Schlesinger Library of the History of Women in America, Radcliffe College, Cambridge; Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington; colección de literatura americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.

Las fotografías reproducidas en esta obra han sido facilitadas, en su mayor parte, por los propietarios o depositarios de las obras, cuyos nombres se indican en las leyendas. Determinadas obras están, además, protegidas por un copyright.

© Sucesión Picasso para todas las obras conservadas en las colecciones siguientes: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París; Musée Picasso, París; Mr. y Mrs. Rafael López-Cambil, Nueva York; Marina Picasso, galería Jan Krugier, Ginebra; Maya Ruiz-Picasso; así como para las de las páginas 78, 104 abajo, a la derecha, 150 abajo, a la derecha, 156 abajo, a la izquierda, 194 última de la derecha, 232 arriba, a la izquierda, 288 abajo, a la izquierda, 293 y 308 abajo, a la derecha.

La SPADEM asegura la gestión exclusiva de los derechos concernientes a las obras de Picasso, y la ADAGP la de los derechos concernientes a las obras de Braque.

Las demás fotografías, que no pertenecen a los propietarios o depositarios de las obras correspondientes, se desglosan como sigue:

Acquavella Gallery, Nueva York: 68 abajo, a la derecha. © ADAGP, París, y Cosmopress, Ginebra: 315 arriba, a la izquierda. Maurice Aeschmann, Suiza: 156 arriba, a la izquierda. Muriel Anssens: 93 arriba, a la derecha, 127, 136, 145, 224 a la derecha, 240 arriba, a la izquierda, 300 abajo. C. Bahier/P. Migeat, París: 82 abajo, a la derecha, 274 abajo, a la derecha. Michael Bodycomb, Houston: 107. Camille Bondy: 15 a la izquierda. Buffalo Bill Historical Center, Cody, Wyoming: 44 arriba, a la izquierda. Edward Burns: 335 abajo. © Cahiers d'art, París: 28, 29, 274 arriba, a la izquierda, 399. Cavallo, *Soffici, immagini e documenti (1879-1964)*: 37 a la derecha. © Colorphoto Hans Hinz: 100 arriba, a la izquierda, 101, 109, 140, 152 abajo, a la derecha, 205, 230 arriba, a la izquierda, 233, 265, 270, 301, 323. Colorpro P/L, Sydney: 106. Bernard Décaudin, colección Montfort: 359 arriba. Michael Dyer Associates Ltd., Londres: 108 arriba, a la izquierda. Allan Finkleman, Nueva York: 209 arriba. Vladimir Fyman, Praga:

154 arriba, a la izquierda. Rick Gardner, Houston: 158 arriba, a la izquierda. Pierrette Gargallo: 370 abajo. Patrick Goetlen: 284. Carmelo Guadagno, Venecia: 311. David Heald: 70, 128, 142, 184, 188, 195, 225, 296 abajo, a la derecha. Peter Heman: 176 arriba, a la izquierda, 227. Paul Hester, Houston: 244 abajo, a la derecha, Jacqueline Hyde, París: 163, 251 arriba, a la derecha. Imageart, Antibes: 156 abajo, a la izquierda. Bob Kolbrenner, Chicago: 123 arriba, a la derecha, 167, 280 abajo, a la derecha. Jacques Lathior, Oslo: 243. John Laurent: 62, 361. Archivos Laurens: 11, 12, 25, 38, 46, 309, 336, 337, 342, 346 arriba, 367, 373, 380, 389, 390, 397, 400, 403. Archivos de la galería Louise Leiris, París: 363, 375, 378, 383, 384, 388. Tord Lund: 116 arriba, a la izquierda, 177. André Morain, París: 314 arriba, a la izquierda. Archivos Picasso, Musée Picasso, París: 17, 30 abajo, 35, 43, 351 arriba, 352 abajo, 356, 357, 359 abajo, 369, 371. The Museum of Modern Art, Nueva York: 27 a la izquierda, 44 abajo, a la derecha, 335 arriba, 340 abajo, 341, 345, 351 abajo, 353, 354 abajo, 358, 365, 368, 370 arriba, 392, 396, 398. Edward Owen, Washington: 100 abajo, a la derecha. © Douglas Parker, Los Angeles: 153. Pfister Film, Cleveland: 206 abajo, a la izquierda. Photo NBC, Ginebra: 250 abajo, a la derecha. Milan Posselt, Praga: 157 abajo, a la derecha. Réunion des Musées Nationaux, París: 14, 36, 37 a la izquierda, 39, 40, 47, 334, 340 arriba, 352 arriba, 381 y todas las obras conservadas en el Musée Picasso de París. Rheinisches Bildarchiv, Colonia: 162, 268. Tom Scott, Edimburgo: 190 abajo, a la derecha. Sotheby's, Nueva York: 353. Studio Lourmel, photo Routhier, París: 99. Joseph Szasfai, New Haven: 254 arriba, a la derecha. Michael Tropea, Chicago: 98 arriba, a la izquierda, 174 arriba, a la izquierda, 195 abajo, a la derecha, 255 abajo a la derecha. © Malcolm Varon, Nueva York: 72, 81 abajo, a la derecha, 88, 89, 96, 103 arriba, a la izquierda, 113, 118, 119, 125 arriba, a la izquierda, 129, 133, 134 arriba, a la derecha, 139, 166 abajo, a la derecha, 182 arriba, a la izquierda, 189, 196 arriba, a la izquierda, 223 abajo, 224 arriba, a la izquierda, 234 arriba, a la izquierda, 235 arriba, a la derecha, 239 arriba, a la derecha, 275 arriba, a la izquierda, 324 abajo, a la derecha, 326 arriba, a la derecha y abajo. Dina Vierny: 354 arriba. Roger-Viollet, © Collection Viollet, París: 374. Dedra Walls: 164 abajo, a la derecha, 170 abajo, 202 arriba, a la derecha. Jeanine Warnod: 361. John Webb: 197. Wright State University, Dayton: 27 a la derecha, 346 abajo. Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven: 31 a la izquierda, 344, 349, 350, 400 abajo, 401 arriba. Archivos Zayas, Sevilla: 402. © Dorothy Zeldman: 213.



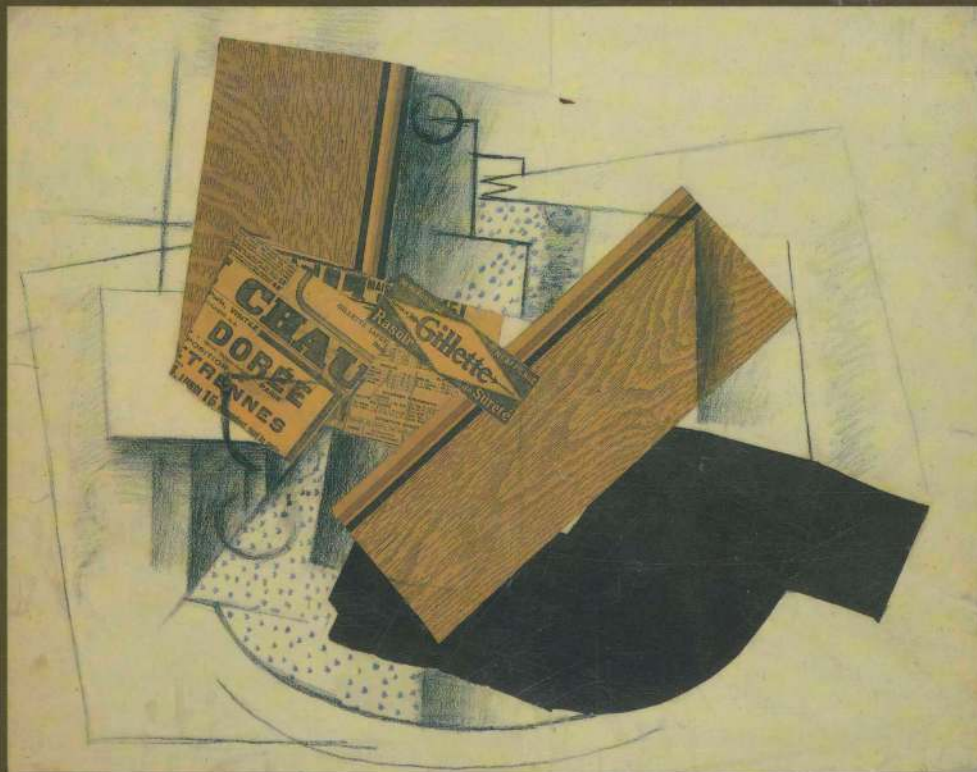


3/94

The Museum of Modern Art



300062925



ISBN 84-343-0642-5



9 788434 306424