

Georges Braque, el legado de un grande

Carlos Alfieri

Por la sobrecogedora limpidez de su obra, por el ejemplar equilibrio que siempre guardó entre la coherencia y la constante expansión de su propuesta estética y por la profundidad de la revolución plástica que protagonizó junto a Picasso y que en él convivió a lo largo de su trayectoria, sutilmente, con un cierto orden clásico, Georges Braque es uno de los grandes pintores del siglo XX. La espléndida exposición antológica que tuvo lugar este año en el Museo Thyssen-Bornemisza constituyó una ocasión inmejorable para confirmarlo.

Ya extinguida la centuria pasada, ya convenientemente estabilizados los aportes de las vanguardias históricas, transcurridos casi cuarenta años desde la muerte del artista, resulta estimulante acercarse a sus cuadros y sus esculturas y comprobar que nos siguen hablando con la pureza de la primera vez. No deja de sorprender el hecho de que la muestra del museo madrileño haya sido la primera ampliamente representativa del conjunto de la obra del pintor francés realizada en España. Tal vez la costumbre de ver su nombre asociado al de Picasso como integrante del genial binomio creador del cubismo, contribuyó a diluir un tanto, sin justificación alguna, los rasgos de su presencia. Pero el arte de Braque dista mucho de agotarse en esa hazaña, calificada por el británico John Golding, autor del fundamental estudio *Cubismo: Una historia y un análisis, 1907-1914*, como «el movimiento capital en el arte de la primera mitad del siglo XX» y como «probablemente el más importante y ciertamente la más completa y radical revolución artística desde el Renacimiento».

La retrospectiva del Thyssen, comisariada por Tomás Llorens, conservador jefe de dicho museo, Isabelle Monod-Fontaine, directora adjunta del Centre Georges Pompidou, y Jean-Louis Prat, director de la Fundación Maeght, reunió 50 pinturas y 6 esculturas de múltiples procedencias –Musée Picasso (París), Tate (Londres), Staatsgalerie (Stuttgart), Centre Georges Pompidou (París), Statens Museum for Kunst (Copenhague), Colección M. y Mme. Claude Laurens, The Menil Collection (Houston), entre muchas otras– que configuraron de manera cabal lo esencial del itinerario artístico de Braque, desde sus comienzos como pintor *fauve* (aunque tuvo una prehistoria próxima al impresionismo) hasta sus pájaros y pai-

sajes de la segunda mitad de la década de 1950. La génesis y desarrollo del cubismo no podría haber sido mejor testimoniada. Si *Casas de L'Estaque* (1907) evidencia su claro entronque con Cézanne, la estructuración piramidal del cuadro y la representación facetada del objeto –esos «cubos» que escandalizaron a algunos críticos de la época y que acabarían dando nombre a la nueva tendencia– se van tornando más decididas en *El castillo de La Roche-Guyon* (1909), a la par que el color se va simplificando y atenuando para ceder protagonismo al afán constructivo. Con *Bandola* (1909-1910), *Mujer con mandolina* (1910) o *Naturaleza muerta con arpa y violín* (1911-1912) se ingresa plenamente en el llamado cubismo analítico, caracterizado por la fragmentación extrema del objeto en multitud de planos compositivos entrecruzados, la fusión de figura y fondo, la progresiva reducción de la paleta a unos pocos colores austeros –ocres, marrones, verdes, grises– que aspiran a la monocromía y que establecen entre sí una especie de vibración musical. Se trata de la ruptura definitiva del tradicional punto de vista único que había regido la pintura occidental durante siglos y su reemplazo por una multiplicidad y simultaneidad de puntos de vista que descomponen y reconfiguran el objeto como lo haría la suma de las visiones de distintos observadores o la sucesión de las visiones de un mismo observador. Es una poética de la memoria perceptiva con la que la pintura abandona su pretensión de representación ilusionista de lo real y asume rotundamente su carácter de dispositivo mental. No obstante, Braque nunca deja de lado por completo una conexión con la figuración, presente en estos cuadros a través de detalles explícitos como el brazo y la mano que pulsa la mandolina, algunas formas de instrumentos musicales –curvas y espirales que dialogan con los ángulos rectos– y la introducción de letras y palabras, uno de sus aportes novedosos a la técnica pictórica, al que seguirían la utilización de papeles coloreados –después, trozos de periódicos, etiquetas– pegados a la superficie de la tela –sus famosos *papiers collés*– y la mezcla de los pigmentos con arena o serrín para conseguir espesas texturas, elementos que señalarán el pasaje al cubismo sintético. En éste, encarnado en obras como *Guitarra. «Statue d'Épouvante»* (1913), *La intérprete* (1917-1918) o «*Rhum*» y *guitarra* (1918) se registra una recuperación del color, crecientemente suntuoso en comparación con el período anterior.

Obras como *Naturaleza muerta con frutero, botella y mandolina* (1930) o *Naturaleza muerta con guitarra* (1936) son perfectos ejemplos de la transformación que continuó experimentando el lenguaje cubista, con la hegemonía de formas circulares y ovoides (con frecuencia, mesas sobre las que se disponen diversos objetos), la aparición de luces y sombras, una

mayor flexibilidad en la composición y el uso de fondos negros. En las bellísimas *Gran naturaleza muerta marrón* (1932), *Naturaleza muerta del gran jarrón* (1955-1960) y, particularmente, *El estudio VIII* (1954-1955), en la que un gran pájaro blanco en vuelo se adueña del cuadro –enigmática figura que habitará el último ciclo creativo del pintor– Braque reconduce hacia una síntesis cargada de sabiduría todas sus indagaciones anteriores. Como una corriente subterránea que nunca dejó de impregnar los cambios en la superficie, algunas preocupaciones centrales se mantuvieron asombrosamente constantes en su trayectoria: la construcción del espacio en el cuadro y la índole matérica de la pintura, que existe en primer lugar como objeto físico autónomo que no depende de la representación de otros, son quizás las principales. En declaraciones recogidas en 1961 por Jacques Lassaigue, el artista explicaba así el primer paso que había dado del paisaje a la naturaleza muerta: «Trabajaba del natural. Eso mismo fue lo que me orientó hacia la naturaleza muerta. Encontraba en ella un elemento más objetivo que el paisaje. El descubrimiento del espacio táctil que ponía mi brazo en movimiento ante el paisaje, me invitaba a buscar un contacto sensorial aún más próximo. Cuando una naturaleza muerta deja de estar al alcance de la mano, me parece que deja de ser una naturaleza muerta y deja de emocionarme». Braque era hijo y nieto de pintores decoradores, de artesanos, y él mismo había sido educado en su niñez en ese oficio; su amor por la pintura como materia estaba anclado en esa primera experiencia. Con muy temprana agudeza, Apollinaire escribió en 1913: «Quizá más que de las novedades que aparecían en los cuadros de Braque, la gente se extrañó de que alguien de entre los jóvenes pintores, sin dejarse llevar por la afectación de los ilustradores, recuperara el honor del orden y del oficio, sin lo cual no puede haber arte. (...) Su arte apacible es admirable».

En los últimos años de su vida Braque pinta paisajes y marinas con una notable síntesis plástica, serenas, concentradas, con capas de pintura leves a veces, densas, grumosas, impregnadas de arena otras. Pero en su «arte apacible» aparecen algunas señales de presagios sombríos: cielos negros, mar negro, botes negros, nubarrones. En *Orilla de mar* (1958) o en *Barca en la arena* (1956) la negrura desborda la superficie pictórica e inunda el marco. En *A todo vuelo* (1956-1961) un gran pájaro negro está a punto de atravesar una especie de magma oscuro, en un cielo terroso y pesado. En su despedida, Braque dejó el mar indescifrable, la incógnita del cielo y del vuelo del pájaro, la tierra tenaz, elemento primigenio y final, transfigurados por su genio hasta su esencia desnuda.



Terminada la cena, esta señora puede marcharse sin siquiera darse polvos en el rostro.

Domina ella, con todo su elegante esplendor, a las demás convidadas, que, con borla y espejo en las manos, «retocan» a cada momento, por la noche, sus afeites indóciles y fugaces. Aquella está segura de su belleza, de que su tez no tiene brillo, porque usa el célebre «Velouty de Dixor», que imprime un aspecto duradero y uniforme a su rostro, a su escote, a sus brazos y a sus manos. Usted puede tener la misma tranquilidad; también puede usted dar muy fácilmente a su rostro y a todo su escote el aterciopelado de los polvos y la suavidad de la crema, sin manchar las más finas telas, recurriendo a la pasta finamente perfumada, al producto único que reemplaza a la crema y los polvos: el

VELOUTY de DIXOR PARIS

Concesionario fabricante
A. PUIG
Valencia, 293, Barcelona

