

OBRAS DE UNA COLECCIÓN

y 37

Juan GRIS

Madrid, 1887- Boulogne-sur-Seine
(Francia), 1927

Garrafa y bol

1916

Óleo sobre madera

55 x 33 cm

Museu d'Art Espanyol
Contemporani, Palma

Juan Manuel Bonet

Escritor y crítico de arte

«Sentimos ante la obra de Juan Gris una especie de emoción profunda y grave, casi religiosa»

Maurice Raynal

Juan Gris. Su nombre mismo, que no era su nombre auténtico –en realidad se llamaba José Victoriano González–, sino una máscara epocal, nos habla de los orígenes simbolistas de su arte. El gris, color dominante en ciertos cuadros de Whistler o de Ramón Casas, en ciertos poemas de Albert Samain o de Georges Rodenbach o de Manuel Machado o de Juan Ramón Jiménez, en ciertos relatos de Azorín, el cantor de los primores de lo vulgar... Juan Gris, que de 1904 en adelante había colaborado en revistas madrileñas de ese signo, y que había ilustrado en ellas, con su característico estilo lineal de aquel entonces, a escritores de nuestro entre-dos-siglos, y entre ellos a Francisco Villaespesa y a los Machado, se mantendrá siempre fiel a algunos de los motivos más característicos de aquel tiempo en que tan a la orden del día habían vuelto a estar las fiestas galantes a lo Watteau. Fidelidad siempre de Juan Gris, por ejemplo, a Pierrot y a Colombine. Pero el gris de su edad madura, ya no será un gris simbolista, sino un gris cubista, un gris de ese tiempo pictórico que Eugenio d'Ors definió, en una de sus más certeras «boutades», como de cuaresma. Y más atrás en el tiempo, como le sucedería algo después

Con este ensayo finaliza la serie «Obras de una colección», en la que 37 autores han analizado otras tantas obras expuestas en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, o en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, ambos de la Fundación Juan March. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es).



Garrafa y bol, 1916
55 x 33 cm.

a Luis Fernández –otro español de París, y un gran pintor secreto con el que a menudo se le ha comparado, y con el que se le confrontaba en la zona final de la exposición que en 1999 montó el Museo de Bellas Artes de Bilbao en torno al bodegón español de todos los siglos–, ¿no podríamos hablar de un gris clásico, intemporal, zurbaranesco?

Orígenes simbolistas del arte del más puro de los cubistas. «Background» clásico de un vanguardista que dijo aquello, admirable, de «creo que la calidad de un artista viene de la cantidad de pasado que lleva dentro de sí». Ambas problemáticas –no olvidemos tampoco su vida dividida exactamente en dos mitades: su Madrid natal hasta los veinte años, su Francia de adopción durante los veinte siguientes– me parecen clave a la hora de entender el modo de trabajar grisiano. La poesía de Guillaume Apollinaire, o la del chileno Vicente Huidobro –cito intencionadamente a dos creadores próximos vital y estéticamente al pintor– hunden también sus raíces en el simbolismo, como las hunden la de Ezra Pound o la de Fernando Pessoa. Y Juan Gris, por lo demás, tan amigo de la pintura antigua, y todavía más que de la española, de la de su Francia adoptiva –una línea grave: de Fouquet a Seurat, pasando por Poussin, Le Nain, Philippe de Champaigne, el excelso bodegonista que fue Chardin, Ingres, Corot, Cézanne...–, no es el único moderno que se quiere clásico: ese ya había sido el sueño, unas décadas antes, precisamente de Cézanne ante las obras maestras del Louvre, empezando por las de Poussin, y será el empeño, de mediados de los años diez en adelante, de André Derain, y tras el ex-fauve, de no pocos ex-cubistas, ex-futuristas o ex-expresionistas, protagonistas del «rappel à l'ordre» europeo de los años veinte.

El exquisito bodegón vertical que nos ocupa, que se puede admirar en la primera sala del Museu d'Art Espanyol Contemporani que la Fundación Juan March tiene desde 1990 en el centro histórico de Palma de Mallorca, corresponde a la segunda mitad de los años diez, es decir, al período central de la obra grisiana. Período de extrema precariedad material y de gran tormento moral «de 1914 a 1918 el telón de fondo es la Primera Guerra Mundial», mas período también de los máximos logros de un pintor a propósito del cual siempre hay que citar a Daniel Henry Kahnweiler, ya por aquel entonces su «marchand», y con los años su primer estudioso en profundidad. Debido a su nacionalidad alemana, durante la contienda el galerista se había visto obligado a abandonar Francia y sus negocios. «Había dejado a un joven pintor cuya obra me interesaba; a mi vuelta me encontré con un maestro.» La frase no puede ser más contundente. Este bodegón, como una prueba más de que así fue.

“ El bodegón
como
microcosmos ”

1916: un año prodigioso, *central*, dentro de la producción de Juan Gris. De él datan, entre otras obras maestras absolutas, *Frutero sobre un tapete* (Moderna Museet, Estocolmo), *Copa y periódico* (The Detroit Institute of Arts), *Frutero, vaso y periódico* (Smith College of Art, Northampton), *El molinillo de café* (The Cleveland Museum of Art), *El sifón* (Museum Ludwig, Colonia), *Las uvas y El violín*, *Retrato de Josette Gris y Jarra y vaso* (los tres: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, siendo el retrato una donación al Prado de Douglas Cooper, personaje singular al cual uno llegó a conocer y entrevistar), *Frutero y periódico* (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), *Botella y frutero y Mujer con mandolina, según Corot y El violín* (Kunstmuseum, Basilea), *El Jardín* (La Colección de Arte de Telefónica, Madrid), *Vaso y periódico* (Musée National d'Art Moderne, París), *Garrafa y periódico* (Norton Gallery of Art, West Palm Beach), *Frutero, vaso y limón* (The Phillips Collection, Washington), y este *Garrafa y bol...*

Calma y concentración, humildad y ascetismo –no reñidos con destellos de ese humor que jugó un papel fundamental en los «años de los banquetes» (Roger Shattuck)–, parquedad, probidad, equilibrio, reflexión –rasgo que, según Carl Einstein, distingue a este «hombre puro» del siempre vertiginoso Picasso, representado en el museo palmesano por una obra de 1907, el año de *Les demoiselles d'Avignon*–, silencio denso, geometría –el pintor había sido miembro de La Section d'Or, y César Vallejo lo llamaría «el Pitágoras de la pintura»– y arquitectura del cuadro compatibles con el máximo refinamiento y sobriedad cromáticos –negros, pardos, ocre, grises–, presencia de lo lineal –definiendo el perfil de la garrafa, y también el del bol–, son rasgos característicos del Juan Gris central, y que en esta obra concreta se aprecian inmejorablemente. Clasicismo no impostado, rigor, poesía de los objetos inanimados. «Creo –le escribiré tres años más tarde a Kahnweiler– que se puede muy bien robar los medios a Chardin sin tomar su aspecto ni su noción de la realidad». Recurso a lo real directo, mediante el «trompe-l'oeil»: esa moldura que a modo de «collage» asoma en la parte superior: ya Apollinaire había decretado unos años antes, teorizando los «papiers collés» de Braque y Picasso, que se podía pintar con cualquier cosa. «Ciencia lírica de las relaciones», por decirlo con las atinadas palabras de Maurice Raynal, que también ha hablado, no menos lúcida-mente, de «metáforas plásticas». Juan Gris, o el poeta del cubismo. Volver y volver sobre ciertos pretextos, asediados una y otra vez. El bodegón –su máxima especialidad–, como microcosmos. Un bodegón, en este caso, cerrado sobre sí mismo; habrá otros, en cambio, ya desde el año anterior, luminosos, abiertos a una ventana, y

a veces a una costa. Cincuenta y cinco centímetros de alto, por treinta y tres de ancho: tan mínima superficie de madera recubierta de pigmento le basta a Juan Gris para decir el mundo. Entendemos por qué Giorgio Morandi apreció tanto el arte del español de París, del que había tenido las primeras noticias vía *Valori Plastici*; por qué junto a otras sobre los aludidos Zurbarán, Chardin, Cézanne o Seurat, encontramos monografías suyas en su modesta y coherente biblioteca, hoy conservada en la pinacoteca municipal boloñesa que tiene por objeto preservar su legado. Entendemos el amor sostenido por la obra grisiana, de Pierre Reverdy, el más esencial de los poetas cubistas –a la hora de compararlo con Apollinaire, cabría intentar una frase parecida a la citada de Carl Einstein a propósito de la diferencia entre Picasso, y Juan Gris–, y el hecho de que ya antes de la época en que fue realizado este cuadro, los dos, pintor y poeta, vecinos en el Bateau Lavoir, planeaban juntos un libro (*Au soleil du plafond*: debido a distintos avatares sólo vería la luz en 1955), uno de cuyos originales conjuntos –la caligrafía del poeta, casi pisando la pintura– pertenece por cierto a la colección del Reina Sofía. Entendemos, también, la devoción de Luis Fernández hoy mismo, de Cristino de Vera, por el autor de *Garrafa y bol*. «Talante español» de Juan Gris, por decirlo con palabras del recordado Julián Gállego. España en la memoria: obviamente una España distinta de la de Darío de Regoyos, de la de José Gutiérrez Solana, de la de Benjamín Palencia y el resto de los vallecános o, más cerca de nosotros, de la de Millares o Saura.

En 1927, apenas unos meses antes de su desaparición a los cuarenta años, Juan Gris realizaría su última colaboración gráfica: la preciosa cubierta –un bodegón con guitarra– del número conmemorativo del centenario de Luis de Góngora, de la revista malagueña *Litoral*, número en el que participó la plana mayor de lo que hoy conocemos como generación del 27, además de otros pintores –entre ellos, Picasso y varios de los «picasseños»–, y de Manuel de Falla. Volvía Juan Gris a estar cerca de los poetas españoles, de los poetas de su lengua natal, que reivindicaban la lección del barroco cordobés. Si en 1905 sus interlocutores habían sido Villaespesa, los Machado y sus compañeros en modernismo, ahora eran Federico García Lorca –que en 1928 lo citaría en su «Sketch de la nueva pintura», y que en otra conferencia de 1930 lo calificaría de «castellanísimo»–, Gerardo Diego –a quien había tratado en el París de 1922, donde se lo había presentado Huidobro–, Juan Larrea –otro amigo de aquel París– y el resto de los integrantes del 27. De 1905 a 1927: veintidós años decisivos para todo el mundo, especialmente para aquellos que, como Juan Gris, habían acometido la tarea de conducir al arte, de las neblinas simbolistas, a las aristas nítidas de la vanguardia, sin dejar nunca –al menos ese fue su caso– de tener presente la herencia recibida de los maestros de antaño. ♦



BIBLIOGRAFÍA

KAHNWEILER, D. H.: *Juan Gris: Sa vie, son oeuvre, ses écrits*, París, Gallimard, 1946.

COOPER, Douglas: *Juan Gris: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, París, Berggruen, 1977, 2 volúmenes.

ESTEBAN, Paloma, ed.: *Juan Gris*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, 2 volúmenes.

GRIS, Juan: *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Traducción de Juan-Eduardo Cirlot, Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

Juan Gris (Madrid, 1887 - Boulogne-sur-Seine, Francia, 1927) marchó a París en 1906, de donde jamás regresaría a su país natal. Tras unos inicios como ilustrador simbolista en *Renacimiento Latino*, *Blanco y Negro* y otras revistas madrileñas, asumió un papel similar en publicaciones humorísticas francesas como *L'Assiette au Beurre* o *Le Rire*. De 1910 en adelante practicó el cubismo, siendo uno de sus primeros cuadros importantes de esa tendencia, un retrato de Pablo Picasso –del que fue vecino en Montmartre, en el Bateau Lavoir– expuesto en el Salon des Indépendants de 1912, y hoy propiedad del Art Institute de Chicago. Sus exquisitos lienzos y «collages» de la segunda mitad de la década del diez, le han valido el ser considerado como el cubista más esencial. Artista con vocación teórica, pronunció en 1924 una conferencia en la Sorbona, titulada «Des possibilités de la peinture». Colaborador de los «Ballets Russes», ilustró varios libros de bibliofilia. España sólo lo descubriría cincuenta años después de su fallecimiento.