

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA OBRA CUBISTA DE DIEGO RIVERA



TESIS PROFESIONAL

para optar al grado de licenciatura
en Historia

MARIA CRISTINA FLORES ARAUZ

MEXICO, D. F.

1965



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Deseo expresar mi agradecimiento al
DR. JUSTINO FERNANDEZ por la dirección de es
ta tesis; sus consejos y su ayuda fueron de
gran valor.

La obra cubista de Diego Rivera.

Introducción

Capítulo I

El cubismo en París	6
A.- Antecedentes	6
B.- Reacción ante "Los Fauves"	12
C.- Teoría del cubismo	15
D.- El cubismo en marcha	24

Capítulo II

Artistas cubistas	31
Picasso y Braque	31
Juan Gris	39

Capítulo III

La obra cubista de Diego Rivera	46
A.- Antecedentes	46
B.- Estudio de las obras cubistas de Diego Rivera por orden cronológico	49
C.- Conclusiones	72

Capítulo IV

El lugar del cubismo de Rivera en el Cubismo	77
--	----

Capítulo V

Proyección de la experiencia cubista en la obra
posterior de Rivera 88

Capítulo VI

La crítica de la obra cubista de Rivera 95

Conclusiones 103

Notas 110

Bibliografía 118

INTRODUCCION

Quando un artista produce una obra muy vasta, suele ocurrir que se preste más atención, se estudien o se conozcan algunas partes de ella con más amplitud y detalle y que, consciente o inconcientemente, se olvide o se descuide estudiar otra parte o período de dicha obra, que puede ser tan importante o interesante como lo son aquellas que han sido estudiadas con preferencia.

Así, pues, de la extensísima obra artística de Diego Rivera se han estudiado principalmente los trabajos que él realizó en México: sus pinturas murales, sus obras de caballete, sus acuarelas, dibujos, etc.

Más hay un período en la obra de Diego Rivera que a pesar de su interés, originalidad e importancia, ha sido inexplicablemente poco estudiado, nos referimos a su época cubista, obra realizada en París entre 1913 y 1917.

Diego Rivera es el único de los grandes pintores mexicanos contemporáneos que presenta en su obra una época cubista; ya por sí sola esta razón sería suficiente para dedicar un estudio especial a ese período del artista, pero, además, sucede también que la obra cubista de Die-

go Rivera es una de las más originales e importantes dentro de ese movimiento, si se considera en relación con las obras de otros pintores.

El cubismo fué, sino la única y más importante, cuando menos la más completa y radical revolución artística desde el Renacimiento. Las formas nuevas de la sociedad, las variaciones geográficas, el cambio de ideales, había producido desde entonces hasta el siglo XX, diferentes escuelas, diferentes lenguajes pictóricos, pero ninguno de ellos había alterado tanto los principios fundamentales de la pintura occidental como lo hizo el Cubismo.¹ Teniendo en cuenta, pues, la importancia del cubismo en el arte de nuestro tiempo y el hecho de ser Rivera uno de los artistas más destacados de la pintura contemporánea, nos parece indispensable un estudio de su obra cubista.

Esta tesis tendrá por objeto estudiar el cubismo de Rivera para conocerlo y juzgar su importancia, originalidad y lugar dentro del movimiento cubista en general y en la Historia del Arte.

Antes de abordar la obra cubista de Diego Rivera, haremos un estudio sobre la formación del cubismo en París, sus

antecedentes, los artistas que influyeron en su formación, sus relaciones con los movimientos pictóricos que lo antecedieron, consideraremos la teoría del cubismo, las épocas en que se divide, sus características principales, la importancia de este movimiento y su lugar dentro de la Historia del Arte.

Para completar ese breve estudio del cubismo en Europa, veremos con más detalle la obra cubista de Picasso, Braque y Gris, para poder apreciar mejor las características especiales y personales de los principales artistas creadores del Cubismo. El estudio del cubismo en Europa y sus artistas nos servirá como referencia para la apreciación y estudio del cubismo de Diego Rivera.

Comenzaremos el estudio de la obra cubista de Diego Rivera presentando un catálogo de sus cuadros de esta época. En los casos en que pudimos ver esas obras personalmente, o bien por medio de fotografías (pues como se verá algunos de ellos están en el extranjero), hacemos una descripción de ellos. Pondremos de relieve lo más interesante, original o importante que hay en cada cuadro, explicando también como Diego Rivera ha aplicado en ellos los des-

cubrimientos, invenciones y características más sobresalientes del cubismo. También consideraremos como construye sus cuadros y el uso que hace del color y de la forma. Es necesario tener en cuenta los temas y los materiales usados por los cubistas por primera vez, (como los "papiers collés" y los "collages" en general), para compararlos con los temas que Diego Rivera escogió o a los que dió preferencia en sus pinturas.

Para destacar la originalidad e importancia del cubismo de Rivera seleccionaremos algunos de sus cuadros y haremos una comparación con los de algunos de los artistas cubistas europeos más importantes, señalando, en detalle, las características de unas y otras obras.

La experiencia del cubismo tiene que haber influido en la obra posterior de Diego Rivera; para investigarlo hemos seleccionado un ejemplo, tomado de dicha obra, para ver cómo se manifestó su influencia en ella.

Hemos investigado en la bibliografía sobre Diego Rivera todo lo referente a sus cubismo y especialmente la crítica que se le ha hecho y hemos incluido los resultados

en este trabajo; sin embargo, quedan aún por investigar otras publicaciones europeas contemporáneas que no pudimos tener a nuestro alcance.

Finalmente, presentamos nuestras conclusiones sobre la obra cubista de Diego Rivera.

CAPITULO I

EL CUBISMO EN PARIS

A.- Antecedentes

El Cubismo, a pesar de su calidad revolucionaria y la forma casi repentina como apareció en París, en 1907, debe mucho al arte de los cincuenta años anteriores.

Podemos considerar a los artistas que con su obra contribuyeron al nacimiento y formación del cubismo en dos categorías: la de los que influyeron de una manera indirecta y la de los que lo hicieron de manera directa.

Entre los primeros, consideraremos a Paul Gauguin (1848-1903)² quien inicia una de las grandes corrientes del arte de nuestros días,³ y quien de un modo indirecto fué una influencia en la formación del cubismo, ya que ante los ojos de los pintores jóvenes (Derain, Matisse, Picasso) que trabajaban en París en los primeros años del siglo XX, Gauguin⁴ era el descubridor de la vida y del arte primitivos.

Gauguin había descubierto el arte primitivo en sus viajes a la Martinica y Tahití, cuya vida y arte glorificó, co-

como parte de una rebelión conciente contra lo que él consideraba una sociedad corrupta (la europea), así como el arte que ella inspiraba.⁵ Paul Gauguin fué el primer pintor europeo moderno que supo expresar poéticamente la belleza del trópico oceánico, con su flora selvática y su vida indígena singular. No sólo creó una nueva forma de expresión artística, en cuanto al juego formal, sino en relación con los temas; fué le primero que tuvo una visión original del trópico oceánico, no naturalista, sino poéticamente expresiva, por eso es significativa, y comprendió su nativa belleza, que opuso a la clásica tradicional y a la del impresionismo. Con Gauguin se amplía, pluralizándose, el concepto de belleza, rompiendo los moldes tradicionales. Tuvo la genial intuición y conciencia de la decadencia del arte europeo en su aparente plenitud, y sintió la necesidad, antes que ningún otro, de ampliar la visión interesándose en la vida no occidental. Concientemente buscó nuevas formas de vida, de conciencia y de expresión; es, en muchos sentidos, un precursor y un hombre del siglo XX.⁶

Por otra parte, Gauguin inspiró también con su pintura misma a los cubistas. En Francia se instaló en Pont-Aven

(pueblo de Bretaña) donde pinta un cuadro llamado "La visión después del Sermón" o "La lucha de Jacobo y el Angel" (National Gallery, Edimburgo, 1883) en el cual se puede apreciar, por primera vez, una expresión nueva que había sido creada por Gauguin y otro pintor, Emile Bernard. Esta expresión nueva, que estaba inspirada en la esquematización de la estampa japonesa, llevada a su extremo, lograba el "Sintetismo", o sean formas masivas y simplificadas, luz sin sombra y liberación vis-a-vis de la naturaleza.⁷ Esta nueva expresión inspirará a los cubistas en su deseo de simplificar las formas y de liberarse de la tradición naturalista.

8

Los cubistas también admiraron a Georges Seurat (1859-1891), creador del Divisionismo, por la estructuración abstracta, geometrizable y por lo tanto ideal de sus obras. Los divisionistas, también llamados "puntillistas" o "neo-impresionistas"⁹ fueron partidarios de un método preciso y científico,¹⁰ basado en las investigaciones de los físicos y matemáticos tales como: Chevreul, Charles Henry, Sutter, N.O. Rood. Seurat, jefe del movimiento divisionista, expuso en París, en 1886, su gran cuadro

titulado "Un domingo en la Grande-Jatte", (The Art Institute, Chicago), que es la obra maestra del puntillismo.¹¹

Paul Signac (1863-1935), amigo y colaborador de Seurat en la elaboración del método divisionista, publicó en 1899

un tratado llamado "De Eugenio Delacroix al Neo-impressionismo" donde da la siguiente definición de Divisionismo:¹²

"Dividir significa asegurarse todos los beneficios de la luminosidad, del color y de la armonía por la mezcla óptica de pigmentos puros, (es decir, que se mezclan en el ojo del espectador, conservando su luminosidad neta, todos los tintes del prisma y todos sus tonos), por la separación de los diversos elementos (color local, color de iluminación, y sus reacciones), por el equilibrio de sus elementos y proporciones (según las leyes del contraste, de la graduación o de la irradiación), y por la selección del tamaño de la pincelada proporcionada al tamaño del cuadro."

Los cubistas adoptarán la estética de Seurat, especialmente su intención de hacer del cuadro un elemento autónomo que ya no será más la representación de un hecho, sino un hecho en sí, un objeto más real que todo sujeto.¹³

Un artista que con su obra tuvo una influencia directa en el nacimiento y formación del cubismo fué Paul Cézanne (1839-1906), quien inicia otra de las grandes corrientes del arte de nuestra época¹⁴ y cuya importancia no será nunca demasiado estudiada. Es Cézanne, más que ningún otro pintor, quien presenta un lazo de unión entre la pintura del siglo XX y el arte tradicional de Occidente,¹⁵ porque la estructura básica de las obras de Cézanne nos revela el papel fundamental que juega en ellas la composición. Esta estructura no difiere de la de los pintores renacentistas por lo que encaja perfectamente en las grandes tradiciones de la pintura occidental. Encaja sobre todo, por el lado más abstracto, pues por el naturalista él mismo había despojado a la pintura de su sentido representativo, al crear una nueva perspectiva puramente virtual que ajusta los elementos a la bidimensionalidad y armonía del cuadro, no a la ilusión de la realidad objetiva. Al tratar libremente las proporciones de los elementos como aparecen a distancia, al alterar las escalas naturales a la vista a distintos niveles, al perder la perspectiva aérea, al distorsionar los objetos para lograr la armonía plástica estructural del cuadro. En vez de atenerse a lo

percibido por sus sentidos y tratar de representarlo por medio de reglas de perspectiva, de proporción y belleza clásicas, se atuvo fundamentalmente a sus intuiciones y creó nuevas armonías de forma y espacios, ajenos hasta cierto punto a la realidad visible.¹⁶

La influencia de Cézanne en la pintura contemporánea fué renovada y reforzada con la exposición retrospectiva de su obra presentada en París en el Salón de Otoño,¹⁷ en octubre de 1907. Simultáneamente, se publicaron en "El Mercurio de Francia"¹⁸ unas cartas de Cézanne dirigidas a Emile Bernard.¹⁹ En una de ellas, con fecha 15 de abril de 1904 se lee: ... "Permítame repetirle lo que ya le decía antes: Tratar la naturaleza por medio del cilindro, de la esfera, del cono, el conjunto puesto en perspectiva, de tal manera que cada lado de un objeto, se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas al horizonte dan la extensión o sea una sección de la naturaleza. Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad. La naturaleza para los hombres, es más profundidad que superficie, por lo que hay la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz representadas por los rojos y los amarillos, una cantidad suficiente de azul para hacer sentir el aire..."

Esa fué la famosa frase a la cual los cubistas se referiran con aproximación tendenciosa para justificar la apariencia poliédrica de sus cuadros.²⁰

Una forma de arte no occidental, la escultura negra, será considerada como una de las influencias principales en el nacimiento del cubismo, pues inspiró a Picasso y otros artistas (Derain, Vlaminck) tanto en un nivel intelectual, como por sus propiedades formales y abstractas que aportaban material fresco a los valores pictóricos tradicionales.²¹

B.- Reacción ante "Los fauves".

Se ha querido ver una conexión directa entre el "Cubismo" y el "Fauvismo", (nombre acuñado por un notable crítico de arte, Louis Vauxcelles, en 1905 cuando escribió su crítica sobre la exposición presentada por Matisse, Dufy, Friesz y Braque en el Salón de Otoño de ese año), el otro estilo importante nacido en París durante la primera década de este siglo²² y que constituye la primera revolución artística del siglo XX.²³ Esta conexión existe sólo en un sentido limitado; la única forma concreta en la que el fauvismo precedió al cubismo fué

en el movimiento hacia una abstracción mayor y en la tendencia a tomar mayores libertades con las apariencias visuales.²⁴ Sin embargo, el elemento abstracto en el cubismo tuvo una aproximación diferente que la del fauvismo, pues mientras la pintura "fauve" es el brote de una respuesta libre, espontánea y sensorial respecto del mundo exterior, y por esta razón renueva las apariencias convencionales, los cubistas, por su lado, se guiaron hacia una abstracción más radical, ya que su visión fué más bien conceptual e intelectual que física y sensorial.

Los "fauves", y Matisse en particular, admiraron a Cézanne, y Braque pudo haber llegado a apreciarlo a través de su ejemplo, pero los fines que Braque perseguía al estudiar a Cézanne eran completamente distintos.

La formación del cubismo fué un contraste agudo con la del fauvismo, pues mientras los "fauves" sacaron su expresión de una gran variedad de fuentes, el desarrollo del cubismo, exceptuando la influencia unida de Cézanne y la escultura negra, contuvo en sí todos sus elementos constituyentes, y mientras que los "fauves", tomaron elementos del arte de sus predecesores, el cubista sólo vol-

vía a los principios fundamentales; ellos comenzaron por así decir, de abajo arriba. Sintiendo que la pintura tradicional estaba exhausta, tomaron elementos que comprende el vocabulario de la pintura: forma, espacio, color y técnica y sustituyeron el uso tradicional de cada uno de ellos por una nueva interpretación propia.

El cubismo fué un lenguaje pictórico completamente nuevo, una manera totalmente distinta de ver el mundo exterior y una estética claramente definida.²⁵

En resumen, podemos decir que el fauvismo significó la fé del hombre en sus intuiciones sensibles, en sus más primigenias potencias. Voluntariamente se alejó de todo intelectualismo, si bien llegando a esa conclusión por la saturación del mismo. Esta idea, en el fondo, se relaciona con el pensamiento de Bergson, en lo relativo a la revaloración del instinto, postura por demás revolucionaria dentro de un mundo complicado y altamente civilizado. El cubismo representa el extremo de la fé en la razón, en la ciencia exacta, siendo en verdad su último expositor artístico.²⁶

C.- Teoría del Cubismo.

Se tiene a Picasso y a Braque por los verdaderos fundadores del Cubismo, si bien intervinieron en el movimiento desde la primera época 1908-1911, muchos otros artistas importantes como Juan Gris, Gleizes, Metzinger, Léger, Lhote, Laurencin, Le Fauconier etc. El nombre de "cubismo", fué pronunciado por primera vez por Matisse, al contemplar ciertos paisajes con casas que había pintado Picasso en Cataluña, simplificadas a escuetos planos que formaban cubos y que le impresionaron vivamente.²⁷

Los artistas pintores aceptaron el nombre de "cubismo" y fué el principio de una lucha apasionada en la cual se pretendía encontrar un sentido absoluto al universo y expresarlo en la pintura, es decir, liberarla, independizarla de las representaciones naturales y objetivas, para lograr en las obras nuevos objetos en sí, provocadores de lirismo,²⁸

Ya las "fieras" habían logrado echar por la borda la simple representación para poder expresar libremente sus intuiciones sensibles, ello constituyó un gran paso; por otro lado Cézanne había dado la pauta a la otra dirección

del espíritu, la intuición intelectual, estructurando su visión a base de un lírico geometrismo; los cubistas no hicieron sino extremar el sentido del método de Cézanne, quisieron a su manera, volver a dar a la pintura, como lo pensaron los impresionistas y sobre todo Seurat, una base científica, en éste caso por medio de las matemáticas. Se sabe de las experiencias llevadas a cabo en aquella casa de la Rue Ravignan, en los primeros años del cubismo, llamada "bateau-lavoir", donde el contador Princet suministraba conocimientos matemáticos a los pintores. Poco interesa que los artistas llevaran a cabo un rigorismo matemático en la realización de sus obras, lo importante es que las formas que salían de sus manos, mejor dicho de su conciencia, resultaban geométricas, abstractas, ideales, como si efectivamente fuesen el resultado de complicados cálculos matemáticos. Los cubistas, como ya lo había hecho Cézanne se atuvieron, no a la visión natural de sus sentidos, sino al esquema esencial, ideal, que estructura la visión interior del artista.

El "cubismo analítico" consistió en un análisis de los objetos en sus diversas partes y desde varios puntos

de vista; reorganizó las partes analizadas en nuevos conjuntos armónicos que contenían la esencia del objeto, presentando las distintas visiones fragmentarias de una sola vez y esto dentro del espacio concreto y finito del cuadro que debería contener la representación esencial para lograr una unidad espacial nueva y discontinua, distinta a la idea impresionista y a las limitadas concepciones clásicas del espacio. Naturalmente que en esas operaciones el punto de partida, el objeto, se evaporaba, y si bien se suponía que en el cuadro quedaba presa su estructura fundamental, su esencia, en verdad, el simple espectador no encontraba sino una serie de planos, de intersecciones, de ángulos y pequeñas alusiones a la realidad objetiva.

Al romper con la perspectiva renacentista, como ya lo habían hecho las "fieras", pero sobre todo Cézanne, en vez de organizar el cuadro con un único punto de vista para dar la ilusión de la realidad espacial, los cubistas fragmentaron los objetos, viéndolos por todos lados, y organizaron la obra como si fuese posible ver todos sus aspectos simultáneamente, es así como a un concepto bidimensional del espacio se añadió el sentido del tiempo

un solo tiempo para distintas visiones de un objeto. Esto fué lo importante, la extremosa y nueva representación del espacio, haciendo intervenir el tiempo, a base de la pluralidad de los puntos de vista, y de la simultaneidad, todo lo cual dió por resultado una serie de planos combinados, transparentes, interpenetrándose, fragmentos de objetos ideales cuya organización obedecía, como en Cézanne, a una lógica emocional.³¹

"Las señoritas de Aviñon" (Museum of Modern Art, N. York), pintado entre 1906 y 1907, en París, marca una nueva fase en la historia del arte y es también el punto de partida para comenzar la historia del Cubismo.³²

Un análisis de este cuadro nos mostrará que muchos de los problemas a los que se enfrentaron Picasso y Braque en su creación del estilo ya están aquí señalados por primera vez.

"Las señoritas de Aviñon" están relacionadas con otras pinturas de la misma época, especialmente con el trabajo de Matisse y de Derain, entre quienes también había aumentado la influencia de Cézanne. La obra maes-

tra de Matisse; "La alegría de vivir" (Fundación Barnes, 1906) está inspirada en las "Grandes bañistas" de Cézanne que le ocuparon siete años en pintarlas (1898-1905) y que pueden considerarse su testamento artístico.³³

Para guiarse en la construcción de las figuras monumentales de "Las señoritas", Picasso se volvió también a Cézanne, pues las "Grandes bañistas" son el tipo más cercano a esta clase de pintura (una composición grande, con mujeres desnudas y parcialmente envueltas) aunque la diferencia entre las "Bañistas" de Cézanne y "Las señoritas" de Picasso son, por supuesto, más obvias que las similitudes. Sin embargo, las libertades tomadas con el cuerpo humano, el conjunto de la composición, y la forma en que las figuras están agrupadas juntas, en una profundidad sombreada e íntimamente relacionada con el fondo que las rodea, todas estas cosas nos muestran un parentesco, por más remoto que se quiera, con las "Bañistas" de Cézanne.³⁴

En un plano más concreto, "Las señoritas", se deben a la inspiración de Picasso en la fuente del arte primitivo. En este aspecto "Las señoritas" están también muy relacionadas con la pintura más avanzada de su época. Como ya dijimos, el interés hacia el arte primitivo había co-

menzado a través de Gauguin. Desarrollando algunas de sus ideas, los "fauves" habían visto en el arte negro una fuerza liberadora, estimulándolos en sus intentos de alcanzar una forma de expresión más directa y espontánea. Hacia 1906 Picasso ya conocía la obra de Gauguin y durante ese año su obra se volvió más audaz y directa, y en algunos casos se puede justificadamente decir, de una apariencia más "primitiva."³⁵

Braque, inspirado por "Las señoritas" de Picasso, produjo una gran pintura: "Bañista" o "Desnudo", terminada en 1908, (Col. Privada, París), en el cual la semejanza con Picasso es obvia; el gran tamaño del cuadro, el tratamiento del fondo resuelto en grandes planos angulares; todos estos rasgos eran nuevos en el trabajo de Braque.³⁶

Los trabajos que Braque produjo en un lugar llamado L'Estaque (cerca de Marsella) durante el verano de 1908, son su primer grupo de pinturas verdaderamente cubistas. En estas obras (paisajes) Braque ha creado, frente a la escena natural, su propia visión austera, angular y casi geométrica. Ya en estas pinturas, Braque comienza a limitar los colores de su paleta, cosa típica de los comien-

37
zos de la pintura cubista.

A principios de 1911, Braque introdujo un elemento nuevo en uno de sus cuadros; cruzando una pintura titulada "El portugués" (Kunstmuseum, Basilea), puso las letras impresas "D" y "B A L". Estas letras impresas cumplen varias funciones en un cuadro: en primer lugar, en el estilo cubista, uno de los problemas fundamentales era la reconciliación de las formas sólidas con el plano pictórico, las letras escritas o impresas sobre la superficie eran la mejor manera de poner énfasis a su carácter de dos dimensiones. Estas letras también sirven como punto de contacto con la realidad, si bien ideal, concreta en cuanto a las formas mismas de las letras.

Las letras que Braque colocó en "El portugués" son el preludio de la introducción del "collage" en la pintura cubista. ³⁸ A principio de 1912, Picasso inauguró una de las etapas más importantes de la pintura del siglo XX: la invención del "collage". En una "Naturaleza muerta con silla de mimbre" (Col. del Artista, 1912) había pegado una pieza de papel impresa que imitaba el mimbre. Este fué el primer "collage", es decir, la primera pintura en la cual

objetos extraños son aplicados en la superficie del cuadro. Para 1913, Picasso estaba trabajando con tiras de tela, pedazos de papel y fragmentos de latón, hojalata o zinc.³⁹

Con la invención del "papier collé" y los "collages" hubo un cambio radical en la apariencia de las pinturas y se ha vuelto usual dividir el cubismo en dos períodos: una fase analítica (la que ya anotamos), que se considera terminada entre 1912 y 1913, y una fase sucesora: la sintética.⁴⁰

Cubismo sintético (1913-1921) se llamó a la mezcla de visiones fragmentarias, subjetivas, geometrizadas, con la realidad objetiva transformada también pero más libremente, es decir, se admitió una expresión menos restringida que la del período analítico, más amplia y tolerante del mundo objetivo, menos angulosa y geometrizada, donde las líneas ondulantes fluyen en las imágenes de objetos, la ilusión de ellos, las calidades táctiles y los efectos ópticos se prodigan.⁴¹

Para 1914, los principios del cubismo en Picasso y Braque habían sido definitivamente establecidos. En este punto la carrera de Braque fué interrumpida por la guerra;

cuando volvió a la vida normal en 1917, comenzó a usar sus descubrimientos para completar un estilo más rico y humano. Picasso siguió pintando durante la guerra, y sus obras posteriores ⁴² (1914-1924) son una progresión de sus antiguos trabajos. Las obras más notables de este período son: "El mantel rojo" o "Naturaleza muerta con una cabeza negra" (Col. Rosemberg, 1924) y las dos versiones de los "Tres músicos" (Col. Museum of Living Art, N. York University, 1921). La primera, llamada "Tres máscaras" (Col. Museum of Modern Art, N. York, 1921), es más sobria, severa, sombría y misteriosa, más solemne, sí; la segunda es más alegre en el movimiento y complicación de líneas y elementos y en la variedad de color, pero ambas son una misma y genial interpretación del tema. Las formas naturales y objetivas han sido fragmentadas y transformadas, no viven ya sino en la idea y en la imaginación, por relación subconciente con el mundo objetivo, pero lo que está allí pintado, expresado, es un mundo interior humano, armonizado con ritmo geométrico, ideal, maravilloso; un mundo interior creado por la disciplinada emoción del artista, convertido en puro arte lírico, esto sí que puede ser pintura pura, libre creación del espíritu dentro de una convención impuesta también libremente. Picasso arrojó la

jos de sí la realidad objetiva y se quedó con la emoción que le produjo su visión, esta le ha expresado en forma artística precisa, fué un límite insuperable. "Las señoritas de Aviñón" había sido el primer paso, este fué el último.⁴³

D.- El Cubismo en Marcha.

La pintura cubista empieza a ser conocida por el público en 1908, con la primera exposición cubista de Braque en el Salón de Otoño de ese año, y encuentra nuevos adeptos entre los pintores: Roberto Delaunay firma en 1909 "San Severino"; a Gleizes y Metzinger se deberá tres años más tarde, el primer estudio sobre el cubismo: "Du Cubisme" 1911; Picabia, Léger, La Fresnaye, Laurencin, Le Fauconier, Marcel Duchamp, Jacques Villon y el escultor Duchamp-Villon. El cubismo se extiende por el mundo y es interpretado según el estilo personal y propio de esos artistas. Léger decía que Cézanne había sido el punto de partida de su arte; su cubismo es volumétrico, sólido, tal vez es el único el que sea posible aplicar la frase de Cézanne sobre los conos y cilindros al pie de la letra.⁴⁴ En Delaunay la influencia de Cézanne se manifiesta fuertemente en sus pinturas de la iglesia de San Severino comenzadas en 1909, y en la se-

rie de torres Eiffel también de ese mismo año, (una de ellas está en el Museum of Art, Filadelfia, y la otra en el Museum of Modern Art, de N. York).⁴⁵

En 1911 para el público que no conocía las realizaciones de Picasso y Braque, (pues ellos no exponían sus obras publicamente), la obra de Delaunay, Léger, Metzinger, Gleizes y Le Fauconier representaba el cubismo en su forma más avanzada. En lo que a Delaunay se refiere, una de sus "Torre Eiffel", expuesta en el Salón de los Independientes⁴⁶ de 1911, en la primera exposición colectiva del cubismo, se señalaba ya como una variante del estilo, individual e independiente.

La Sección de Oro.

La exposición de la "Sección de Oro", efectuada en octubre de 1912, marca el clímax del cubismo como movimiento. La iniciativa y el título de esta manifestación se debe a Jacques Villon. En su estudio de Puteaux se reunían los pintores cubistas, y entre ellos dos teóricos: Gleizes y Metzinger. Villon desarrollaba su teoría de la visión por pirámides, derivada de Leonardo de Vin-

ci, y sugiere en el curso de esas reuniones la denominación "Sección de Oro", tomada del célebre tratado del monje boloñés Luca Pacioli: "La Divina Proporción", publicado en Venecia e ilustrado precisamente por Leonardo.⁴⁷ La "sección de Oro" o "Divina Proporción", consiste en la proporción entre un lado menor y otro mayor del rectángulo, en una relación de 1.618. Se usa en los cuadros, tanto en un sentido vertical como horizontal y puede repetirse en un lado y en otro del rectángulo y de varias maneras. Así, un cuadro con un eje vertical en la "sección de oro" lo divide en 2 porciones: una mayor de 1.618 y otra menor 0.382. Lo mismo ocurre si se traza un eje horizontal de acuerdo con tal regla.⁴⁸

Si la "Sección de Oro" no es la sola "constante" a la cual se refieren los cubistas para la organización metódica de sus telas, ella traduce esa necesidad profunda de orden y medida que ellos tenían, más por razón sensible que por cálculo. La "Sección de Oro" valió para agrupar a los cubistas en general, bajo el signo de la arquitectura cezanniana y de la disciplina geométrica.⁴⁹

La obra de Marcel Duchamp y Jacques Villon, repre-

sentaba un aspecto diferente del cubismo, tanto al de Picasso, Braque y Gris, como al de Delaunay, Léger, etc. La adhesión al cubismo de esos dos pintores, y la de su hermano el escultor Duchamp-Villon, fué un evento de importancia en la historia del movimiento. Los tres eran hombres inteligentes y de mente abierta, interesados en las posibilidades intelectuales de la pintura contemporánea. Duchamp-Villon había persuadido al comité de selección del Salón de Otoño de 1911, aceptar el trabajo de los cubistas. ⁵⁰

En diciembre de 1911, Marcel Duchamp estaba trabajando en la primera versión de su famoso "Desnudo descendiendo por una escalera" (Arensberg Collection, Filadelfia, Museum of Art). En esa pintura Duchamp había restringido severamente sus colores y reducido su tema a unas cuantas formas geométricas simples. En la versión final del "Desnudo descendiendo por una escalera", que fué exhibido en el Salón de Independientes de 1912, las formas han sido elaboradas, multiplicadas y fundidas, de tal manera que sugiere convincentemente el movimiento descendente de la figura, bajando escalón por escalón. ⁵¹ En 1913 formó parte del famoso "Armory Show" en Nueva York, que significó

la definitiva apertura de los Estados Unidos al arte del siglo XX.

Sin embargo, el "Desnudo descendiendo por una escalera", se podría considerar también como la ilustración obvia y esquemática, de un conocido pasaje del manifiesto futurista que dice así: "En efecto, todo se mueve, todo corre, todo se transforma rápidamente. un perfil no está nunca inmóvil frente a nosotros, sino que aparece y desaparece sin cesar..." "... los objetos en movimiento se multiplican, se deforman persiguiéndose, como vibraciones precipitadas en el espacio que recorren ..."⁵²

En la época de la exposición de la "Sección de Oro" (1912), Duchamp-Villon era el más activo de los escultores unidos al movimiento cubista. Hasta 1912, la única escultura cubista era una "Cabeza", en bronce, de Picasso; sin embargo, desde 1911 varios escultores estaban desarrollando estilos que correspondían al movimiento cubista. Los nombres de los escultores: Bracusi, Archipenko y Duchamp-Villon se asociaron de manera general a lo que los pintores cubistas exhibían.⁵³

Para 1914, los principios fundamentales del cubismo habían sido establecidos y todos los descubrimientos e invenciones estaban hechos. Al sistema de perspectiva que había gobernado la pintura europea desde el Renacimiento habían opuesto el derecho del pintor de moverse libremente alrededor de sus sujetos e incorporar en su descripción toda la información obtenida por experiencias o conocimientos previos. Usaron los elementos pictóricos (forma, color, espacio) en su forma más pura y simple, permitiendo a cada uno retener su identidad separada, mientras contribuyen al mismo tiempo, al efecto total.

En parte para resolver los problemas pictóricos a los que se habían visto confrontados en su creación de un lenguaje pictórico completamente nuevo, y en parte como resultado natural de su concepto de pintura como un organismo independiente, como un objeto con vida propia, más que una tradicional "obra de arte", los cubistas crearon dos técnicas pictóricas revolucionarias: el "papier collé" y los "collages".

Botellas, vasos, pipas, violines, mesas, letras, frutas y alguna que otra figura humana, es lo que, prac-

ticamente, forma el repertorio de objetos del pintor cubista, con tales elementos que tritura, esparce y reorganiza, construye su mundo de esencias geométricas, es decir, lleva a cabo la representación de la estructura básica, mensurable, de la realidad objetiva, de la "res extensa", sólo que medida, acotada, organizada según su propio lirismo, su sentido de medida, su intuición intelectual y sensible, concibiendo el total de la obra como una adición de partes, perfectamente trabadas entre sí, como toda estructura que ha de funcionar homogéneamente.

55

A causa de que el estilo había sido establecido tan firmemente durante los años precedentes a 1914, la historia del cubismo después de la guerra, es la historia del desarrollo artístico de una serie de artistas que usaron sus principios como fundamento para la creación de sus propios y particulares lenguajes.

56

CAPITULO II

ARTISTAS CUBISTAS.

Picasso y Braque.

Cuando Guillermo Apollinaire presentó a Braque con Picasso, en París a fines de 1907, iniciaba lo que sería una de las más desusadas e intensivas colaboraciones en la Historia del Arte. Cuando se conocieron Picasso y Braque, tenían diferentes posiciones en el mundo del arte en París. Picasso ya había adquirido reputación como figura original e independiente; los trabajos de los períodos "azul" y "rosa" eran comprados por los coleccionistas, y el hecho de que un vendedor de cuadros tan importante como Ambrosio Vollard estuviera interesado en su trabajo, le daba aún más prestigio. Con "Las señoritas de Aviñón" (1907), terminado poco antes de que conociera a Braque, había producido una pintura que sería uno de los puntos de partida en el arte del siglo XX. Por otra parte, Braque había tenido un desarrollo más lento y aún no se había establecido como un pintor particularmente significativo.

Ya hemos visto cómo, impresionado por "Las señoritas de Aviñón" de Picasso, Braque cambia su estilo y empieza una nueva etapa de su carrera.

Los paisajes que Braque había pintado en L'Estaque fueron de una originalidad que sorprendía a quienes los vieron. Abandona los colores de los "fauves", los rojos, los azules, los violeta, y se limita a los ocres, a los verdes claros y el gris.⁵⁸ "Las casas de L'Estaque" (Col. Rupf, Berna) es representativa de toda la serie de paisajes de 1908. En ella, los ritmos suaves y curvos del fauvismo han sido reemplazados por un rígido sistema de verticales y horizontales, rotos sólo por las diagonales de los techos y de los árboles. Todos los detalles han sido eliminados y el folleje de los árboles ha sido reducido al mínimo para destacar la geométrica severidad de las casas, en algunas de las cuales, todos los cánones de la perspectiva tradicional han sido rotos.⁵⁹

En ese mismo año de 1908 y también en L'Estaque, al pintar unas naturalezas muertas, Braque toma por tema y modelo instrumentos de música tales como la mandolina, guitarra, el clarinete ("Naturaleza muerta con ins⁶⁰

trumentos musicales", 1908, Col. del Artista).⁶¹

En 1909, Picasso vivió de mayo a septiembre en un lugar llamado Horta de San Juan (u Horta del Ebro), pueblo catalán de los alrededores de Tarragona,⁶² en donde produjo una importante serie de pinturas cubistas. En ellas las formas están facetadas o subdivididas de una manera más elaborada de lo que hasta entonces lo habían estado en la pintura de Picasso. En estas pinturas el concepto de forma cubista está expuesto de una manera ya desarrollada completamente. En cada imagen, Picasso sintetiza la información obtenida viendo el sujeto desde varios puntos de vista y da un análisis detallado de la naturaleza de las formas que lo componen, ejemplo: "La mujer con peras", 1909, (Col. Privada, Chicago).⁶³

En 1909, Picasso modela una "Cabeza", vaciada en bronce, que es la más importante escultura cubista de esta primera época y que es también un trabajo revolucionario en muchos aspectos. Está relacionada con las pinturas realizadas en Horta de San Juan y muestra el mismo análisis intensivo de la naturaleza de las formas sólidas. La cabeza está distorsionada en un movimiento de espiral de

tal manera que el espectador está obligado a darle vuelta para tener una idea completa de ella y, siguiendo con el movimiento de distorsión desde varias posiciones, se vé más de lo que se vería en una visión ordinaria.⁶⁴

La figura humana tiene, en general, un papel más importante en la obra de Picasso que en la de Braque; Picasso considera con un interés particular el trabajo de Cézanne en las figuras. En los estudios de cabezas ejecutados a fines de 1908, muestra una nueva interpretación de sus formas pertenecientes al período negro y el tratamiento va haciéndose más complejo y sutil. En muchas de las pinturas sobre figuras realizadas durante el invierno de 1908 y la primavera de 1909, los elementos inspirados en la "escultura negra" están ya eliminados, ("Mujer desnuda", Col. Arensberg, Museum of Art, Filadelfia).

Puesto que a Picasso y a Braque se les considera los inventores del cubismo y se han podido confundir algunas de sus obras, atribuyendo a uno lo que había sido pintado por el otro, lo cual se explica fácilmente porque ambos firmaban sus obras en el reverso del cuadro, me parece útil comparar algunos de sus cuadros de 1908 a 1914.⁶⁵

Picasso

1908

"La calle de los Bosques"

Museo de Arte Moderno Occidental, Moscú.

Paisaje cubista.

1909

"Mujer sentada"

Col. Penrose.

Pintado en verdes cercanos al café, grises azulosos o verdosos, cafés tendiendo a amarillos.

1911-1912

"El clarinetista"

Col. Douglas Cooper.

Es un camafeo café claro virando al amarillo.

Braque

1908

"Las casas en L'Estaque"

Col. Rupf, Berna.

Paisaje cubista.

1909

"Violon et Cruche"

Col. Leroche, Kunstmuseum, Basilea.

66
Camafeos de grises verdosos con amarillos.

Un clavo y su sombra añaden un toque de realismo.

1911

"El portugués"

Col. Leroche, Kunstmuseum, Basilea.

Variedad de cafés, tonos cálidos. Aparecen por primera vez las letras impresas B A

1913

"El violín"

Col. Ruf, Berna

Imitación de madera.

1913

"Mujer con guitarra".
Col. Privada, Paris.

Estan impresas o escri-

tas las palabras "Le re-

veil" y "Sonata". La gui-

tarra está pintada en imi-

tación de "papier collé".

Para 1909, Picasso y Braque habían iniciado la primera fase del cubismo, la analítica. El arte que ambos pintores estaban produciendo era el resultado de una nueva libertad que se originaba por haber ellos descartado los sistemas y teorías previos. Y a pesar del espíritu de investigación comunal que había al comienzo, ya caracterizado su trabajo individual, en este año son notorias las diferencias fundamentales entre ellos. Las pinturas de Braque muestran una continuación de la fragmentación de la forma, las pinceladas son más pequeñas y numerosas. Los paisajes de Picasso son más incisivos y lineares y a la solidez de la forma se le da un énfasis deliberado.

67

A fines de 1909 y principios de 1910, la obra de Picasso y Braque se vuelve cada vez más elaborada y comple-

ja. Picasso abandona las formas derivadas del arte negro. El movimiento deriva hacia una pintura de especie más compleja y llega a su clímax en las naturalezas muertas que Braque pintó en esta época (1909-1910), "Violon et cruche". Estas pinturas dan la sensación de que el pintor se ha movido visualmente alrededor de cada objeto y examinado sus relaciones con los otros objetos que lo rodean desde varios puntos de vista.⁶⁸

En su obra realizada en Cadaqués (Cataluña) durante 1910, Picasso produce las pinturas cubistas más abstractas y herméticas. En ese mismo año Braque dió los primeros pasos hacia una pintura de tipo más abstracto, aunque en su expresión de este procedimiento fué más precavido que Picasso, pues Braque, aún en lo más abstracto, instintivamente retiene un punto de contacto con la realidad.⁶⁹

Entre 1912 y 1914, aparecen los "papeles pegados", de los cuales aquellos dibujos con recortes de periódico aplicados a composiciones plásticas tienen toda la distinción y la gracia de que Picasso es capaz, a lo cual añade en ocasiones cierta picardía, como en uno de los objetos más interesantes, hechos de papel, "L'homme au livre" (1913), en el cual la mitad longitudinal de una guitarra sugiere el sexo.⁷⁰

La técnica de muchas de las pinturas de Braque ejecutadas en 1913 y 1914 fué desarrollada directamente de sus experiencias con los "papeles pegados". En la pintura "La mesa del músico" (Kunstmuseum, Basilea), trabajo de 1913, se pueden apreciar marcas de alfileres en las esquinas de los planos que sirven para establecer la composición básica de la pintura. Estas marcas indican que antes de comenzar a pintar en la tela, Braque experimentó poniendo tiras de papel en varias posiciones o combinaciones, y cuando ya había decidido cual arreglo o composición le gustaba más, clavó en la tela con alfileres las piezas de papel y dibujó líneas alrededor de ellas. Después removió los papeles quedando las marcas del lápiz a partir de las cuales Braque comenzó a ⁷¹pintar.

Durante 1913, la obra de Picasso siguió desarrollándose bajo la influencia del "papier collé". La mayoría de sus pinturas son más pesadas y sólidas que las de Braque, y en un trabajo como "Violín y guitarra" (Museum of Art, Filadelfia, 1913), la parte del violín, que es una pieza imitando la texture de la madera pegada en la superficie, sugiere que Picasso tenía en mente un sujeto definido al ⁷²comenzar la pintura.

Las diferencias entre las personalidades de Braque y Pícaso siguen haciéndose más notorias. El trabajo de Pícaso en 1913 se vuelve más variado e inventivo combi-
nándose con un sentido de alegría que ocasionalmente
llega a ser exhuberante.⁷³

La manera alegre y despreocupada es típica del trabajo de Pícaso en 1914; "La mujer sentada", (Col. Privada, París) esta pintada en imitación directa del "papier collé" y su ejecución está basada en la copia de una selección de papeles cortados, algunos de los cuales están pintados haciendo una imitación del papel para tapizar paredes.

En ese mismo año (1914), Braque pintó una "Naturaleza muerta y pipa" (Petit Palais, París), que muestra una lógica evolución de su trabajo del año anterior. Los objetos son ahora conservados casi intactos, aunque no se ha descartado ninguna de las invenciones y descubrimientos de aquel año, 1913.⁷⁴

Juan Gris.

En 1911 se unió a Braque y a Pícaso en su creación

del cubismo un tercer pintor, el español Juan Gris (José Victoriano González, nacido en Madrid en 1887).⁷⁵

Gris llegó a París en 1906 y se instaló en el mismo edificio donde vivía Picasso, el Bateau-lavoir de la calle Ravignan. En España, Gris había trabajado como ilustrador comercial y continuó haciendo lo mismo durante varios años en París, pero al encontrarse en un medio de gente creadora y original, pronto comenzó a tomar su actividad más seriamente.

Aparte de sus trabajos comerciales, sólo se conocen unas cuantas obras anteriores. Son unos guaches y dibujos ejecutados en el estilo refinado y altamente decorativo del "Art-Nouveau". Sin embargo, para 1910 había comenzado a trabajar de una manera más natural y avanzada y en 1911 pintaba óleos. En enero de 1912, el "Paris Journal" anunciaba que unas quince pinturas suyas iban a ser exhibidas en la galería de Clovis Sagot. Algunos meses más tarde, Gris hizo su debut en el Salón de Independientes con tres pinturas, una de las cuales era el "Homenaje a Picasso", (Col. Privada, Chicago), Después de haber exhibido en la "Sección de Oro", (oc-

tubre de 1912) firmó un contrato de exclusividad con el vendedor de cuadros Kahnweiler, e igual que Picasso y Braque, dejó de exhibir sus obras publicamente.⁷⁶

Más intelectual y con una mente más fría y analítica que Picasso y Braque, Gris estaba muy interesado en las implicaciones de los descubrimientos e inventos que ellos habían realizado. Y su interpretación del cubismo, metódica y más intelectual, formó en muchos sentidos, el complemento necesario al cubismo más intuitivo de Picasso y Braque. Por esto, su trabajo fué de la más grande importancia, pues sirve para definir las metas del cubismo.⁷⁷

Ya para 1912, Gris emerge como un pintor completamente seguro de sí. Desarrollándose con Picasso y Braque, Gris evoluciona hacia un tipo de composición más lineal. Algunas de las naturalezas muertas de la primera mitad de 1912, muestran sus primeros pasos hacia este nuevo método de composición. El acercamiento intelectual al cubismo lo condujo inevitablemente a interesarse en sus implicaciones matemáticas.⁷⁸

En 1913, Gris empieza a usar también los "papiers collés" que con él van a llegar a una riqueza de invención particularmente original.⁷⁹

En 1914 el trabajo de Gris estaba entrando en una de sus etapas cruciales. En pinturas como "Libros, pipas y vasos" (Col. Privada, N. York, 1915), el número de objetos que componen sus naturalezas muertas aumenta, la fragmentación es más elaborada y las relaciones espaciales entre ellos son más intrincadas. En esta serie de naturalezas muertas, el uso de puntos de vista sucesivos se hace particularmente aparente en la audáz repetición de las amplias formas de las partes superiores de las mesas, las cuales están generalmente vistas ligeramente desde arriba, como en una visión normal, y en una segunda parte, como desde arriba directamente.

Muchos de los trabajos de 1915 y 1916, muestran que Gris ha introducido en ellos la técnica puntillista usada por Picasso y Braque en 1913 y 1914. En una pintura como "Guitarra azul sobre la mesa" (Kröller Müller, Foundation Otterlo), Gris produjo uno de los efectos decorativos más llamativos de toda la pintura cubista.

En los años que siguieron a 1915, los objetos en la obra de Gris se vuelven más generalizados, casi pudiéramos decir que su composición abstracta va en aumento. Sus pinturas ejecutadas entre 1918 y 1920 tienen tal precisión y exactitud que marcan la más cercana aproximación del cubismo a una ciencia matemática.⁸⁰

Gris definió claramente los fundamentos de la etapa sintética³¹ en una conferencia que dió en 1924, titulada "Posibilidades de la pintura", en la que hacía un resumen de sus experiencias, definiendo el nuevo proceso creativo como una síntesis y describiéndolo como un camino que va de la abstracción a la realidad, de lo general a lo particular, lo contrario del camino seguido por Cézanne y el cubismo analítico. "... Cézanne transformaba una botella en un cilindro - dice Gris -, pero yo parto del cilindro para crear un objeto individual, de un tipo específico, de un cilindro hago una botella. Para Cézanne la arquitectura es una meta, para mí es un punto de partida..."⁸²

Durante la guerra del 14, los artistas cubistas se

separaron unos de otros y se perdió la unidad y concentración que habían hecho aparecer al movimiento cubista tan revolucionario y fuerte, en los años anteriores a la guerra (1907-1914).

Cuando después de la guerra los pintores cubistas volvieron a seguir el curso normal de sus vidas encontraron que habían perdido el sentido de continuidad de su arte. Algunos, como Braque, vacilaron algún tiempo antes de encontrar su nueva dirección. Otros, como Gleizes y Villon, fueron atraídos hacia una forma de expresión más abstracta. Para unos pocos pintores, como Léger, por ejemplo, la guerra en sí fué una experiencia intensa y positiva que tuvo un efecto inmediato y duradero en su desarrollo artístico. Los hermanos Duchamp, y sobre todo Duchamp-Villon, habían adaptado el Cubismo a los principios y a la estética del Futurismo.

Para aquellos artistas, como Picasso y Gris, que pudieron seguir pintando y mantener el cubismo vivo durante la guerra, ésta los había forzado a trabajar relativamente aislados y les había servido para acentuar las diferencias entre ellos.

Las diferentes personalidades de los pintores cubistas están patentes en sus expresiones, en sus obras, y así también Rivera se diferencia de todos, por su propio valor y originalidad.

CAPITULO III

La obra cubista de Diego Rivera.

A.- Antecedentes.

Es indiscutible que Diego Rivera (1886-1957) ocupa uno de los primeros lugares en la pintura del siglo XX. Para estudiar la formación de Rivera es necesario que recorramos la historia de la pintura contemporánea. ⁸⁴

Rivera ingresa en la Academia de San Carlos en 1896 y permanece allí hasta 1902. Sus dibujos académicos de esta época nos muestran ya su habilidad; la tradición es académica y clasicista. Clasicismo y naturalismo, fueron ⁸⁵ pues sus experiencias primeras.

Al clasicismo y naturalismo iniciales, se añadió su primer intento impresionista, y de manera más y más moderna aún, la estilización del paisaje un poco según el "sin ⁸⁶ tetismo" y pinta un cuadro: "La era" (1909) que es ⁸⁷ francamente "modernista".

En 1907 va a España y en 1908 viaja por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra. Exhibe con los Independientes en París y vuelve a México en 1910.

En 1911 regresa a París donde recoge la enseñanza del "puntillismo",⁸⁸ las formas exquisitamente geométricas de Seurat⁸⁹ deben haberle impresionado, pero se va a pintar a Cataluña (1911) obras puntillistas de colores claros, que recuerdan más bien a Signac.⁹⁰ España lo atrae y pinta a lo Zuloaga, a lo Zubiarrre un cuadro: "El cántaro" (1912), con entonaciones a lo Greco y con un trozo en el fondo, una aldea, que es ya de un incipiente "cubismo"; es una obra ecléctica pero interesante para la historia del artista. En ese trocito de pintura empezó algo nuevo que desarrolle el mismo año (1912) en una "Vista de Toledo", que ya es cubista, pero no del "cubismo analítico"⁹¹ que en París era el último grito, sino más bien recuerda aquellos paisajes de Tarragona que Picasso llevó a París en 1909.⁹² La "Vista de Toledo" en tonos claros, vivos y ricos, fué el primer cuadro de concepto nuevo que pintó Rivera.⁹³

El camino estaba abierto: era el "cubismo". En 1913 después de su estancia en París, pasa una corta temporada en Toledo y pinta en la nueva manera "El puente de Toledo"; ya de regreso en París, pinta el "Viaducto", que

es toda una visión de la vida urbana moderna, de maquinismo e industrialización, de "progreso". Aquel año fué fecundo; por entonces Rivera prueba todas las posibilidades del cubismo: "Hombre con cigarrillo", "Retrato de un pintor". Del año siguiente (1914), son dos obras excelentes: "El despetador" y un "Paisaje de Mallorca", en esta última hace estallar toda su ansia de color, antes restringido, y el resultado es espléndido y personal. En varias de sus obras cubistas habían aparecido ciertos mexicanismos, sarapes de Saltillo y equipales, hasta que, por fin, en 1915 produce una obra personal en la que triunfa aquello propio que su pintura venía acusando: "Paisaje Zapatista" o "EL guerrillero". Es un tema francamente mexicano y por esto, y por su fino tratamiento, es una obra excepcional dentro del movimiento cubista. En los años siguientes produce toda una serie de cuadros cubistas, retratos en mayoría completan la aportación de Rivera a la pintura del momento. En estas últimas obras cubistas el artista desarrolla nuevas composiciones, no estáticas en absoluto como las anteriores, sino con ejes inclinados a la manera de Cézanne.

B.- Estudio de las obras cubistas de Diego Rivera
por orden cronológico.

Por pertenecer la obra cubista de Diego Rivera a uno de sus períodos más internacionalmente conocidos y apreciados, está desperdigada por todo el mundo; algunos de esos cuadros se encuentran en México, en posesión de particulares los más, uno que otro en museos mexicanos y el resto de la obra en el extranjero, tanto en museos (el Museo de Arte Moderno de N. York, por ejemplo), como en manos de particulares, al igual que en México.

No existe un catálogo de la obra cubista de Diego Rivera y apenas si algunas publicaciones proporcionan datos sobre las pinturas de ese período.

En el siguiente intento de catalogación de esa obra cubista de Rivera incluimos los cuadros que hemos podido ver personalmente, otros que hemos visto sólo en fotografía, y también aquellos de los que sólo tenemos referencia de que existen por aparecer en algún catálogo de venta, por ejemplo, o por estar mencionados en algún libro que se refiera al artista.

De los cuadros originales que hemos visto y de otros que conocemos por fotografías damos una descripción, en la que procuramos destacar lo más interesante y original de cada cuadro; obviamente, lo que conocemos sólo por referencias simplemente lo anotamos en el lugar que les corresponde dentro del orden cronológico.

Aunque en este intento de catalogación se incluyen el mayor número de cuadros cubistas (50) de Diego Rivera que se haya reunido hasta hoy, no está por supuesto, comprendida toda la obra cubista del artista, aunque sí podemos afirmar que aquí están señalados todos los cuadros más importantes y significativos de dicha obra.

Este catálogo comprende los cuadros al óleo y están colocados en orden cronológico y no interpretativo.

1912

1.- "Paisaje de Toledo". Oleo sobre tela, 1.10 X.90, Col. Francisco González de la Fuente, México, D.F. Firmado. Es una pintura pre-cubista, sin embargo, el paisaje ya es-

tá reducido a figuras geométricas, a cubos. Predomina el color gris.

1913

2.- "Puente de Toledo". 1913, óleo sobre tela, .91X1.10 Col. Sra. Emma Hurtado de Rivera, México, D.F.

Vemos en este cuadro, el puente, las escaleras, las casas que dan la impresión del "ingenioso rompecabezas en tonos claros", de que ya hablamos en la introducción de este capítulo.

3.- "Viaducto". 1913, óleo, .84 X.90. Col. Sra. Lola Olmedo de Olvera, México, D.F.

En esta pintura todos los objetos que figuran en ella pueden ser identificados fácilmente; en primer plano y exactamente al centro del cuadro, el viaducto; en la parte superior del cuadro un sol; en la parte inferior unas casas y una larga chimenea. La composición de este cuadro está formada por la línea horizontal que forma el viaducto y que pasa exactamente por la mitad del cuadro, y por las líneas verticales que están formando los rayos del sol y que prolongándose virtualmente hacia abajo, cortan prize-

ro al viaducto, para después convertirse en los arcos del mismo y en las casas.

4.- "La muchacha del abanico" 1913, óleo, .65 X.75, Col. Sra. Balbina Azcárraga, México, D.F.

Es el retrato de una niña que está sentada y que tiene un abanico en la mano. La cara de la niña está pintada como vista en una posición de tres cuartos, y compuesta a base de planos fragmentados y geométricos que recuerdan algo al de la "Mujer con peras" de Picasso.⁹⁵ El cuerpo de la niña está también pintado a base de planos fragmentados. Los planos de esta figura están limitados por líneas curvas principalmente.

5.- "Hombre con cigarrillo" 1913, óleo sobre tela, .82 X. 72, Col. Sr. Salomón Hale, México, D.F.

Este cuadro presenta claramente una de las características típicas del cubismo; las partes componentes del modelo están fragmentadas caprichosamente y presentadas desde distintos puntos de vista,⁹⁶ de frente, de perfil, de tres cuartos y aún de espaldas. Sin embargo, las facciones del modelo están bien individualizadas y pudiera ser identificado por quienes lo conocieron. La composición del cuadro está dividida en una serie de figuras geométricas de pe-

queño tamaño (en su mayoría cuadrados y rectángulos), que formen un conjunto de planos superpuestos, lo que ya hemos visto, es otra de las características del cubismo.⁹⁷

1914

6.- "Marina de Mallorca". 1914, óleo sobre tela, .65X.80 Col. Sra. Manuela Reyes, México, D.F. Firmado.

Es una pintura de colores muy brillantes; el mar es azul y verde intensos y está rodeado de rocas de diversos colores: rosa, gris claro, gris oscuro, naranja; al fondo, el cielo azul blanco. En el capítulo I de esta tesis dijimos que el "collage" consistía en la introducción, por primera vez en la pintura, de materiales ajenos a ella, tales como, arena, grava, virutas de madera, etc. En esta "Marina de Mallorca" Rivera mezcla a la pintura arena de la playa de Palma de Mallorca.⁹⁸

7.- "Paisaje de Mallorca". 1914, óleo sobre tela, 1.09 X .89, Sra. Guadalupe Marín, México, D.F.

Este paisaje muestra una vegetación exuberante y estilizada "en la cual los cactus y las palmeras recuerdan el paisaje mexicano, así como su rico color".⁹⁹ La palmera central

forma un eje vertical hacia el que convergen otras líneas también verticales. A los lados de la palmera, unas figuras geométricas forman unas líneas horizontales.

8.- "Fusilero marino". 1914, óleo sobre tela, 1.14 X.70

Col. Ing. Marte R. Gómez, México, D.F. Firmado.

Este retrato, al igual que el de "Hombre con cigarrillo", puede considerarse como perteneciente al "cubismo analítico", por la descomposición analítica de las partes integrantes del modelo para dar una descripción detallada de ellas, una a una, y presentadas como si se estuvieran vistas desde varios puntos. La cara del marino está comprendida dentro de un rectángulo en el que figuran: la boca, el bigote, una línea señala la nariz, de los ojos, uno está abierto y el otro cerrado. Sobre la mesa, ante la cual esté sentado el marino, hay un vaso del que se vé completa la parte superior, tal como se vería desde arriba en una visión normal, y también hay unos platos que están representados como vistos desde arriba. Las manos del marino aparecen: la derecha agarrando el vaso y vista como de frente en visión normal, la mano izquierda está sobre la mesa y vista como desde arriba. La figura del marino está sobre un fondo que imita un mármol amari-

lento vetesado de ocre. La cara y el cuello del marino son de color rosáceo, el resto del cuerpo es en tonos gris y azul. En la mesa, la pintura imita la madera.

Este cuadro tiene la siguiente composición: hay un eje horizontal (que pasa por la solapa y se continúa hacia abajo virtualmente). El eje horizontal está en la parte inferior del cuadro y es paralelo a otra horizontal colocada aún más abajo, que forma parte de la mesa y cruza los platos. Si buscamos la sección de oro de este cuadro, vemos que se encuentra entre los ejes verticales que comienzan en la orilla de la mesa, que se prolongan virtualmente hacia abajo, y en la línea horizontal formada por la mesa.

9.- "Joven con sweater gris". 1914, óleo sobre tela, .65 X. 55, Col. The Museum of Modern Art, N. York. Firmado. Donado por T. Gatesby Jones.

La cabeza del modelo de este cuadro, al igual que la de "Muchacha con abanico", está formada a base de planos geométricos. Los rasgos de la cara están indicados claramente. Las manos están también presentadas como vistas desde diferentes puntos de vista. Composición: una línea vertical que corta la cara por la mitad pasa exactamente por

el centro del cuadro. Las manos y los brazos estén formados por dos líneas horizontales paralelas. En este cuadro, el modelo y el fondo aparecen bastante mezclados el uno con el otro.

10.- "Dos mujeres". 1914, óleo sobre tela, (?). Col. Sr. Fernando Gamboa, México, D.F. Firmado.

Son dos figuras colocadas una frente a la otra, la de la izquierda del cuadro está sentada y la de la derecha de pié. Las partes que integran el cuerpo y la cara de las mujeres, así como los objetos que las rodean, son fácilmente identificables, a pesar de su múltiple fragmentación y la presentación de la cara, el cuerpo y los objetos, como vista desde distintos puntos de vista. Podemos decir que la composición de este cuadro está resuelta principalmente por las dos grandes líneas diagonales paralelas que forman la figura de la mujer sentada, en tanto que la mujer de pié está limitada por dos líneas verticales paralelas. Entre las dos mujeres hay una serie de formas geométricas.

11.- "El hombre de la pluma fuente". 1914, óleo, .65 X .81, Col. Sra. Lola Olmedo de Olvera, México, D.F. Firmado.

La cabeza del hombre y su sombrero aparecen como vistos de frente, tres cuartos y de perfil. La sombra de la cabeza y parte del fondo están hechas con pintura mezclada con algo que parece grava. La pluma que sostiene en su mano se ve como desde una visión normal desde el frente y está representada de una manera casi completamente realista, en cambio, la mano está presentada por medio de figuras geométricas. Las vistas de la cabeza están formadas por una serie de planos, y limitados en la parte inferior por una línea horizontal que divide en cuello y el mentón; esta línea se prolonga virtualmente por el centro del cuadro.

12.- "El despertador". 1914, óleo, .51 X .63, Museo Anahuacalli, México, D.F. Firmado.

Al hablar de los objetos empleados como temas de sus cuadros por los pintores cubistas, especialmente Picasso y Breque, vimos la importancia que concedieron a los instrumentos musicales que tomaron por tema y modelo. En este cuadro, Rivera pone junto a un despertador una guitarra. Aparecen también unos naipes y unas palabras en caracteres rusos, y para dar un toque aún mayor de "exotismo" en ese mismo lado del cuadro, en la parte superior, asona la pun-

ta de un serape mexicano! En el lado derecho de esta pintura, hay una botella transparente, y en medio, en la parte superior, un abanico. De este abanico, que está exactamente en el centro del cuadro, parte una línea vertical que se prolonga virtualmente hacia abajo y se detiene en el rectángulo donde están el despertador y las cartas. En este cuadro parece que también hay arena mezclada en la pintura.

En dos catálogos de ventas, efectuadas en N. York, encontremos los siguientes cuadros:

13.- "Paisaje de Mallorca", 1914, óleo sobre tela, 1.65 X .81. Col. Sr. Francisco González de la Fuente, México, D.F.

14.- "Naturaleza con marco" 1914, Col. Privada, Nueva York.

15.- "Naturaleza muerta con tazón". Col. Privada, Nueva York.

1915

16.- "Figura de mujer sentada". 1915, óleo, .81X 1.00 Museo Frida Khalo. México, D.F. Firmado.

Esta figura puede considerarse propiamente de tipo cubista sintético, pues en ella Rivera, en lugar de analizar y fragmentar las partes componentes de su modelo, ha inventado formas que sintetizan las partes en cuestión; así el cuerpo está indicado por una forma de guitarra de un color gris, el pelo está formado por un círculo que rodea la cara, la cual, a su vez, es un trapecio de color rosáceo dentro del cual están dibujados: un círculo para indicar un ojo, y tres rayitas que evocan el otro ojo, la nariz y la boca. El vestido de la modelo está formado con trozos de pintura imitando tela.

17.- "Plaza de toros". 1915, óleo, .47 X .70. Col. Sra. Manuela Reyes, México, D.F. Firmado.

El colorido de este cuadro es típicamente cubista, es decir, tonos apagados de gris, café y ocre. La plaza aparece desplegada como un abanico colocado en la parte superior del cuadro; abajo de la plaza, hacia la derecha, hay un letrero que dice: "Plaza de toros". Toda la composición está resuelta a base de figuras geométricas yuxtapuestas. El abanico que forma la plaza está limitado por dos líneas diagonales que se prolongan virtualmente hacia las esquinas de la parte superior.

18.- "Los techos". 1915, óleo, .63 X .54, Col. Sr. Martín Luis Guzmán, México, D.F.

Esta pintura representa los tejados que se veían desde el estudio de Diego Rivera en París. ¹⁰¹ Esos techos están interpretados por un conjunto de figuras geométricas completamente planas, es decir, el artista no tuvo ninguna intención de producir la ilusión de la tercera dimensión. Las figuras son cada una de ellas de diferentes colores, verdes, amarillos, rojizas, guindas, etc. Aparecen en este cuadro algunos letreros. Podemos decir que es uno de los cuadros cubistas que tiene una apariencia casi completamente abstracta, quizá, conciente de ello, Diego Rivera colocó en él esos letreros para guardar un punto de contacto ideal con la realidad.

19.- "Retrato de Martín Luis Guzmán". 1915, óleo, .71 X .58, Col. Sr. Martín Luis Guzmán, México, D.F.

El retrato está hecho a base de planos geométricos que representen al modelo como visto de frente, de tres cuartos y de perfil. Hay una imitación realista del respaldo de una silla. En los colores predominan los grises, pero en la parte inferior del cuadro aparece un sarape mexicana-

no de vivos colores. A pesar de la fragmentación y de la distorsión de las partes que lo componen, el rostro del Sr. Martín Luis Guzmán es perfectamente identificable.

20.- "El guerrillero". 1915, óleo, 1.44 X 1.23, Col. Ing. Marte R. Gómez, México, D.F.

Ya hemos hablado de esta pintura en la introducción del presente capítulo, considerándola como una obra que destaca del cubismo en total por ser de un tema francamente mexicano. Está compuesta por un sombrero de charro interpretado como visto desde varias posiciones, (de frente, de lado, por arriba) y por un sarape, un fusíl y unas cananas, todo esto sobre un fondo de paisaje mexicano. Este paisaje está formado a base de planos geométricos yuxtapuestos en los que hay una mezcla de colores en la que predomina el gris, los cafés y un fragmento de color imitando un pedazo de madera. Al igual que en el cuadro anteriormente descrito (Retrato de Martín Luis Guzmán), los colores vivos del sarape contrastan con los grises y cafés del resto del cuadro. El paisaje y los demás objetos, el fusíl, las cananas, el sombrero, están colocados contra un fondo de color azul intenso.

Si estudiemos la composición de este cuadro, vemos

al centro visual desplazado hacia la izquierda del cuadro; en la "sección de oro" de la dimensión horizontal hay dos ejes verticales paralelos a la anterior. Ese eje vertical de la "sección de oro" se cruza con el eje horizontal a la mitad del cuadro y en el punto de cruzamiento está el centro visual. Dos diagonales entre los ejes verticales, derecha e izquierda del centro visual marcan importantes elementos o motivos, como son el rifle, el sombrero de charro y el sarape. El resto de los elementos se organiza dentro de un pentágono cuyo vértice superior coincide sensiblemente con el volcán.

21.- "La azucarera y las velas". 1915, óleo sobre tela, .64 X .54, Col. Mr. Alfred Steiglitz, Nueva York, Firmado.

Aparece en este cuadro una mesa que está representada por un dibujo imitando un pedazo de madera. Diego Rivera utiliza en este cuadro la técnica puntillista para sugerir, quizá, los granitos del azúcar.

22.- "Retrato de Madame Marcoussis". 1915, óleo sobre tela, 1.46 X 1.14, Col. Mr. Alfred Steiglitz, Nueva York, Firmado.

Esta obra es muy semejante a "Figura de mujer sentada", ya descrita, y también puede considerarse como de tipo cubista sintético, pues vemos que en esta pintura, Rivere pone un poco de pelo para indicar toda la cabeza, un pedazo de tela para hacer el cuerpo y el vestido, En esta obra, así como en "Figura de mujer sentada", la composición es a base de ejes inclinados que nos producen una sensación de movilidad.

23.- "Retrato de Ramón Gómez de la Serna". 1915, Col. Sra. Viuda de la Serna, Buenos Aires, Argentina.

Estos dos cuadros que siguen también figuran en un catálogo de venta efectuada en Nueva York.

24.- "Paisaje cubista". 1915, Col. Mr. Charles J. Leibman, Nueva York.

25.- "Still life with gray bowl". 1915, .64 X .81

1916

26.- "Composición". 1916, óleo, .55 X .46, Museo Anahuacelli, México, D.F. Firmado.

Es un cuadro compuesto por grandes rectángulos. A tra-

vés de una ventana se vé algo que parece un edificio. Limitando esta ventana, en la parte inferior del cuadro, unas líneas horizontales forman un rectángulo, cuya pintura parece estar mezclada con arena.

27.- "Poste de telégrafo". 1916, óleo, .80 X 1.00, Col. Sra. Lola Olmedo de Olvera, México, D.F. Firmado. En el centro del cuadro está el poste de telégrafo, detrás de él, algo que parecen árboles y rodeando el poste y los árboles hay unas figuras geométricas. La composición de este cuadro y la del anterior, "Composición", es a base de ejes inclinados.

28.- "Naturaleza muerta con pipa". 1916, óleo, .52 X .71, Col. Sr. Luis Cardoza y Aragón, México, D.F. En este cuadro las formas están extremadamente simplificadas, pues están representadas siguiendo solamente las líneas de su contorno, sin tratar de darles profundidad, es decir, está eliminada la ilusión de tercera dimensión, presentando el cuadro sólo dos dimensiones: largo y ancho. Sólo hay una figura en este cuadro que tiene apariencia de profundidad y es un cubo que parece representar un chocolate.

29.- "Naturaleza muerta con utensilios". 1916, óleo, .65 X .81, Col. Sra. Lola Olmedo de Olvera, México, D.F.
En esta pintura los objetos aparecen representados por formas geometrizadas, limitadas por planos de distintos colores y que no pretenden dar la ilusión de tercera dimensión, La pintura parece estar mezclada con arena. La composición de este cuadro es bastante estática, pues está formada a base de líneas verticales y horizontales principalmente.

30.- "Naturaleza muerta con busto". 1916, óleo, .54 X .75, Col. Sra. Lola Olmedo de Olvera, México, D.F.
Sobre una mesa que aparece como vista desde arriba, está colocado un busto que se ve de perfil. Abajo del busto hay unas figuras geométricas y un libro que parece transparente. Detrás del busto hay una sombra tratada con técnica puntillista. Hay un gran rectángulo que corta el cuadro por la mitad, que atraviesa la cabeza y se prolonga hasta la mesa pasando a través del libro.

31.- "Maternidad". 1916, óleo sobre tela, 1.30 X .81, Col. Sr. Dr. Alvar Carrillo Gil, México, D.F.
La figura de la mujer con un niño en los brazos aparece totalmente fragmentada y reducida a figuras geométricas.

El colorido de este cuadro es rojo, azul, gris, lila, verde claro, rosa. En la parte inferior del cuadro vemos una pata de la cuna que es el único objeto, en este cuadro, representado de forma completamente realista. La composición en esta pintura está resuelta en una serie de planos inclinados, con la figura de la mujer, el niño y la cuna, comprendidos todos en un gran rectángulo inclinado.

32.- "Mujer en verde". 1916, óleo sobre tela, 1.29X.39, Col. Sr. Dr. Alvar Carrillo Gil, México, D.F.

La figura y el fondo sobre el cual se encuentra ella colocada, están interpretados por figuras geométricas hechas a base de dibujos imitando el "papier collé". Además de la figura de mujer, hay dentro del cuadro un acueducto de color rojo. El cuerpo y la tela del vestido de la mujer son de colores verde y azul. La composición de este cuadro es a base de grandes ejes verticales paralelos entre sí y cortados por la horizontal que forma el acueducto.

33.- "El arquitecto". 1916, óleo sobre tela, 1.43X1.13 Col. Sr. Dr. Alvar Carrillo Gil, México, D.F.

En este cuadro, como en la gran mayoría de los retratos

cubistas hechos por Diego Rivera, las facciones del modelo están representadas claramente y a pesar de la transformación o simplificación de los rasgos, siempre o casi siempre, se puede identificar a la persona retratada. Vemos en esta pintura que el ojo derecho está pintado realísticamente, el izquierdo es un círculo, la nariz es una barrita horizontal, los colores de la cara son amarillo, azul y verde. La figura está sentada frente a una mesa que está interpretada por medio de un pedazo imitando madera, (en general, Diego Rivera no ponía el "papier collé", sino que dibujaba una imitación del mismo en el cuadro). Este pedazo es de color gris y ocre. Los mosaicos del piso, abajo de la mesa son crema y ocre. El fondo es azul y crema. La figura del arquitecto está comprendida entre una serie de planos geométricos superpuestos; la cara y la cabeza están formadas por planos inclinados. La mesa se compone por tres grandes líneas horizontales, paralelas entre sí.

34.- "Retrato de un poeta". 1916, óleo sobre tela, 1.29 X .96, Col. Sr. Dr. Alvar Carrillo Gil, México, D.F.

Esta figura está formada por una serie de planos superpuestos, de colores gris y negro. Se distingue únicamente el perfil de una cabeza por lo que resulta una pintura bastante hermética y que a pesar de su título, "Retrato de un poeta", es imposible distinguir en ella facciones que pertenezcan a alguien en especial. Tal vez Rivera trató de dar aquí no el retrato de una persona determinada, sino el retrato de la esencia de un poeta, de cualquier poeta.

35.- "Retrato cubista de Volanchine". 1916, óleo sobre tela, 1.10 X .91, Col. Sr. Dr. Alvar Carrillo Gil, México, D.F.

Es un retrato en el que sólo se puede identificar la cara; el resto del cuerpo y el fondo están interpretados por figuras geométricas. Las facciones de la cara están presentadas por líneas, puntos, y un triángulo forma la nariz. Los colores de este cuadro son muy vivos: azul, verde, naranja, blanco contrastando con negro, gris y ocre.

36.- "Mujer en un sillón". 1916, óleo, 1.30 X .97, Col. Sr. Dr. Alvar Carrillo Gil, México, D.F.

Este cuadro podemos considerarlo como perteneciente al

cubismo sintético; la cara es un triángulo, el cuerpo está formado por planos geométricos. Los colores son ocre, amarillos, negros y grises.

37.- "El pintor en reposo". 1916, óleo, 1.29 X .96, Col. Sr. Dr. Alvar Carrillo Gil, México, D.F.

La figura está compuesta por grandes figuras geométricas: cuadros, rectángulos, triángulos. Estas figuras hacen que el cuadro no presente más que dos dimensiones: largo y ancho; no hay en todo el cuadro el menor intento de lograr profundidad. Los colores son: gris, azul, crema, rojo. La paleta del pintor es gris.

Los siguientes cuadros figuran en el catálogo de venta efectuada en Nueva York.

38.- "Still life with lemons". 1916, óleo, .81 X .65

39.- "Still life with frame". 1916, óleo, .72 X .56

40.- "White flowers". 1916, óleo, .81 X .65

41.- "Aceite de olivo". 1916, óleo sobre corcho, .46 X .26, Col. Mr. Carl Zigrossis, Filadelfia.

1917

42.- "Naturaleza muerta con cuello". 1917, óleo, .65 X .73, Col. Sra. Lola Olmedo de Olvera, México, D.F. Firmado.

Las figuras que componen esta naturaleza están representadas por medio de rectángulos, de cuadros y de cubos. Hay sólo dos figuras identificables: el cuello y una palangana que aparece como vista desde arriba, ligeramente inclinada hacia el espectador.

43.- "Naturaleza muerta con planta". 1917, óleo sobre tela, .92 X .73, Col. Sra. Lola Olmedo de Olvera, México, D.F.

El cuadro está constituido por una serie de figuras geométricas. La maceta aparece como vista desde varios puntos de vista, por arriba, de frente, de lado. Las hojas de la planta están representadas casi realísticamente, sin embargo, están separadas de la maceta. La planta y la maceta comprendidas entre tres rectángulos que se yuxtaponen entre sí.

44.- "La leña". 1917, óleo, .60 X .70, Col. Sra. Lola Olmedo de Olvera, México, D.F.

En esta pintura aparecen una cubeta y una jarra; al fondo

de ellas, dos cuadrados, a un lado, a la derecha una figura geométrica. La cubeta está como vista desde arriba y a la vez de frente. El asa de la jarra está separada de ésta. La mesa sobre la cual están estos objetos, aparece como vista desde arriba y de lado.

En el catálogo de venta efectuado en Nueva York, también figuran estos cuadros del año de 1917.

45.- "Paysage de Fontenay". 1917, óleo, .74 X .60

46.- "Paysage de Toledo". 1917, óleo, .74 X .60

47.- "Le tableau au panier de pêches". 1917, óleo,
.81 X .66

48.- "Retrato de mujer". 1917, óleo sobre tela,
.80 X .65

Sin fecha.

49.- "El rastro". (Sin fecha), óleo, .38 X .27, Col.
Lola Olmedo de Olvera, México, D.F. Firmado.
Casi en el centro del cuadro aparecen tres círculos super-

puestos y arriba de ellos las palabras: "El rastro". Hacia la derecha, y en posición vertical está el nombre de "Ramón Gómez de la Serna", y casi paralelo a este nombre la palabra "Greguerías" sobre un fondo puntillista.

Finalmente, en el catálogo de venta del cual hemos tomado los cuadros señalados anteriormente y colocados en el orden cronológico que les corresponde, aparece el siguiente cuadro sin fecha.

50.- "Still life en oval". (Sin fecha), óleo, .74 X.61.

Aparte de estas pinturas cubistas al óleo, de Diego Rivera, existen también unos dibujos cubistas propiedad de algunos coleccionistas mexicanos; el Sr. Ing. Marte R. Gómez tiene un álbum de ellos, la Sra. Emma Hurtado de Rivera, el Sr. Fernando Gamboa (un dibujo acuarelado).

C.- Conclusiones.

Diego Rivera, en su obra cubista utilizó ampliamente los

dos tipos o fases principales del cubismo: la analítica y la sintética. Al hacer el estudio de su obra por orden cronológico vimos que de 1913 a 1915 aparecen principalmente pinturas que representan el tipo de cubismo analítico: "La muchacha del ebanico" 1913 (4), "El fusilero marino" 1914 (8), "Retrato de Martín Luis Guzmán" 1915 (19). A partir de 1915, empiezan a aparecer cuadros que presentan el llamado cubismo sintético: "Figura de mujer sentada" 1915 (16). Esos dos tipos de cubismo siguen coexistiendo hasta 1917, que es el año en el cual podemos considerar que Diego María Rivera (como entonces firmaba sus cuadros), se aparta de la pintura cubista. 104

Diego Rivera asimiló todos los descubrimientos e invenciones del cubismo y los aplicó a sus cuadros. Hemos visto el hacer el estudio de sus obras, como aprovechó la libertad lograda por el cubismo para que el artista pintara a su modelo como si éste se estuviera moviendo, plasmándolo desde diferentes puntos de vista: de frente, de perfil, de espaldas, todo simultáneamente. Además, las partes integrantes de los modelos no necesariamente están colocados en el orden que normalmente tienen, sino

cambiando ese orden si la armonía y el equilibrio del cuadro así lo requieren, ("Naturaleza muerta con planta" 1917)(43).

Rivera empleó también otro de los inventos del cubismo: el "papier collé" y el "collage". En varios de sus cuadros: "Merina de Mallorca" 1914 (6), "Composición 1916, (26), el pintor a mezclado arena en su pintura o ha pintado imitaciones de tela, papel o madera para indicar, por ejemplo, una mesa, "El arquitecto" 1916, (33), o una pared, "Fusilero marino" 1914, (8), o un vestido, "Figura de mujer sentada" 1915,(16).

Rivera incorporó en sus cuadros las técnicas de pintores que habían precedido e inspirado a los artistas cubistas: Cézanne, con sus composiciones a base de ejes inclinados, ^y su geometrización de los objetos; Seurat con su ¹⁰⁵ pintura puntillista.

Aunque el cubismo de Diego Rivera nunca llegó a ser tan hermético como lo fué en una época el de Picasso y Braque, utilizó sin embargo, el recurso que ellos emplearon para hacer sus cuadros más legibles: el poner palabras

o letras alusivas al tema del cuadro: ¹⁰⁶ "Plaza de toros", 1915, (17), "El rastreo", sin fecha, (49).

Diego Rivera utilizó en sus cuadros como tema y modelo los objetos que hemos visto preferidos por los pintores cubistas: botellas, pipas, letras, naipes, instrumentos de música y, por supuesto, retratos; pero, además, introdujo elementos completamente nuevos (y "exóticos" para los europeos), los sarapes mexicanos, un sombrero de charro y un fusil, "Retrato de Martín Luis Guzmán" 1915, (19), "El guerrillero", 1915, (20), dando con esto, un toque original y mexicano a su cubismo. Por otra parte, de más está decir, que muy rara vez aparecen los objetos representados realísticamente, sino que en verdad vemos en el cuadro la representación de su esencia. Además, el pintor se ha movido con toda libertad alrededor de su modelo presentándolo desde diversos puntos de vista, fragmentándolo y reconstruyéndolo para lograr la obra de arte, o bien poniendo una parte del objeto con la cual el pintor representa el todo, por ejemplo, un poco de pelo para indicar toda la cabeza, como en el "Retrato de Madame Marcoussis", 1915, (22).

En los cuadros cubistas de Diego Rivera que hemos po-

dido estudiar, se aprecia cómo el artista ha abandonado la perspectiva tradicional, e inspirado tal vez por Cézanne, o influido directamente por los pintores cubistas, Picasso, Braque y Gris, pone en su obra una perspectiva totalmente diferente, sino es que en definitiva la suprime. En primer lugar, ha dejado de ser una necesidad el representar en el cuadro la ilusión de la tercera dimensión, aunque en algunos casos como en "Plaza de toros", 1915, (17), "El arquitecto", 1916, (33), puede apreciarse un intento de profundidad (y aún entonces no en toda la superficie del cuadro, sino solamente en alguna parte). En segundo lugar, la mayoría, por no decir casi todos estos cuadros, presentan francemente sólo dos dimensiones: largo y ancho, por ejemplo "Los techos", 1915, (18), y "Retrato de un poeta", 1916, (34).

CAPITULO IV

El lugar del cubismo de Diego Rivera en el Cubismo.

Para situar la obra cubista de Diego Rivera en el lugar que le corresponde dentro del Cubismo podemos hacer una comparación de ella con la de los artistas cubistas que por su importancia y significación ocupan un primer lugar en el cubismo en París: Picasso, Braque y Gris.

Ya vimos en el capítulo anterior que Diego Rivera había aplicado en sus cuadros cubistas todos los inventos y descubrimientos del cubismo, que había usado los nuevos motivos empleados por los cubistas, y consideramos también su personalísimo empleo del color.

Entre los cuadros que presentamos en el capítulo anterior escogeremos algunos que presenten un interés especial, y trataremos de hacer una comparación entre ellos y algunas obras de Picasso, Braque y Gris.

Para hacer la comparación entre los cuadros más característicos del "cubismo analítico" podemos escoger, por ejemplo, "La muchacha con abanico", 1913 (4),

de Rivera, y "La mujer con peras", 1909, de Picasso.¹⁰⁷
Ambos cuadros presentan una figura femenina en posición de tres cuartos, en el de Picasso, la figura se inclina hacia la izquierda, en el de Rivera hacia la derecha. Las dos pinturas están realizadas a base de una fragmentación múltiple de la figura, lo que produce un efecto de facetas, y parece, más o menos, que hay un intento de profundidad o apariencia de tercera dimensión.

Los planos geométricos que componen las figuras son rectos y angulosos en Picasso, curvos y redondeados en Rivera.

Tanto Picasso como Rivera han interpretado a su modelo como visto desde diversos ángulos y aprovechando sus conocimientos sobre la estructura del cuerpo humano dan un análisis completo y detallado de la naturaleza de las formas que lo componen.

La composición de "La muchacha con abanico" es a base de ejes inclinados, igual que la de "La mujer con peras". En ambos cuadros el modelo está bien separado del fondo en que está colocado.

Es más fácil, a pesar de la fragmentación que ha su-

frido, identificar la cara del modelo de Rivera, que la del de Picasso. A propósito de ésto, podemos, recordar que Rivera siempre insistió en que su cubismo no había sido tan hermético como el sus colegas; que él siempre guardaba un punto de contacto con el original; ya que ¹⁰³ "nunca renunció a su objeto".

Volviendo a referirnos a las dos caras de las imágenes en ambos cueros también podemos decir que la de la obra de Rivera presenta una cierta dulzura y suavidad.

Así pues, vemos que en cuanto a técnica y aplicación de conocimientos cubistas podemos considerar a Diego Rivera en un mismo nivel que Picasso, además se puede apreciar que Rivera logra una interpretación muy personal de su modelo, resistiéndose a convertirlo en una serie de figuras geométricas que hicieran desaparecer por completo los rasgos de su rostro. Esta independencia o voluntad de Rivera en cuanto a conservar el parecido con su modelo en este estilo "analítico" lo volvemos a encontrar, por ejemplo, en el "Retrato de Martín Luis Guzmán", 1915, (19).

En lo que al "cubismo sintético" se refiere, podemos estudiar "Mujer con guitarra", 1913, ¹⁰⁹ de Braque y

"Figura de mujer sentada", 1915, (16), de Rivera.

La "Mujer con guitarra" está contruida por planos geométricos más o menos pequeños, transparentes y yustapuestos. Estos planos están claramente definidos. La cabeza está realizada con la combinación de una serie de formas nuevas que representan las partes componentes y la hacen aparecer como vista desde varias posiciones. En medio de esa cara interpretada por formas abstractas, Braque ha dibujado una boca perfectamente realista, y la guitarra está pintada imitando "papier collé".

110

La "Figura de mujer sentada" de Rivera, está compuesta por medio de grandes planos geométricos inclinados. El vestido de la modelo está también pintado imitando "papier collé". Por supuesto, todas las partes componentes del modelo están realizadas a base de formas inventadas que logran una síntesis de ella. Al igual que Braque, quien en medio de una serie de formas abstractas pone una boca realista, Rivera pone en este cuadro, junto a la figura de la mujer, una cabeza de gato perfectamente realista también sólo que, esta cabeza está como vista desde arriba, mientras que todo el resto del cuadro parece como visto de frente.

La "Mujer con guitarra" está interpretada por medio de ejes horizontales y verticales que producen una sensación de estaticismo y reposo, en cambio en "Figura de mujer sentada", Diego Rivera usa los ejes inclinados que dan un cierto efecto de movilidad.

Tanto en "Mujer con guitarra" de Braque como en "Figura de mujer sentada" de Rivera, las figuras están bien diferenciadas del fondo que las rodea. Este fondo está interpretado en Braque por medio de planos pequeños y difusos que dan una impresión de vaguedad, en tanto que en Rivera el fondo está marcadamente señalado por planos grandes y perfectamente definidos. En general, podemos observar que las obras cubistas de tipo "sintético" de Rivera están hechas a base de grandes planos geométricos que no intentan de ninguna manera dar impresión de profundidad o perspectiva, y que tal vez por su tamaño, más bien grande, nos producen una sensación de fuerza y solidez de acuerdo con el temperamento de Rivera.

Al hacer el estudio y comparación entre un cuadro cubista sintético de Braque y uno de Rivera podemos apre-

ciar que ambos pintores han interpretado sus modelos por medio de formas inventadas por ellos, y que estas formas abstractas acusan una riqueza de invención e imaginación tanto en Braque como en Rivera. Si para representar una guitarra Braque usa una imitación de "papier collé", Rivera a su vez, utiliza una imitación de tela para representar un vestido. Y si Braque realiza su cuadro empleando sólo dos dimensiones, largo y ancho, Rivera hace lo mismo, demostrando con todo esto su comprensión completa del "cubismo sintético".

En el uso del color, vuelve a manifestarse la voluntad de Rivera de no aceptar la limitación que de él hace el cubismo y es también en estos cuadros cubistas sintéticos donde él utiliza todos los colores de su rica paleta de tonos vivos y brillantes.

Rivera, haciendo uso de nuevas formas para construir sus cuadros cubistas sintéticos, lo mismo que Braque como ya hemos visto, alcanza, sin embargo, una interpretación original y personal en ellos, y a pesar de las diferencias en cuanto a formas, color y tamaño de los planos geométricos de sus cuadros, Rivera logra colocarse como intérprete de este otro tipo de cubismo a la misma altura artísti-

tica que el otro creador y gran artista del Cubismo, Braque.

Ahora vamos a tratar de hacer un estudio comparativo entre la obra cubista de Juan Gris y la de Rivera, para esto utilizaremos el cuadro de Gris titulado "La guitarra",¹¹¹ 1913, y "Naturaleza muerta con planta", 1917, (43) de Rivera. En estos dos cuadros los artistas han fragmentado su modelo, sintetizando sus formas, inventando, además, formas abstractas para representarlos de acuerdo con el nuevo concepto del arte cubista, y han compuesto todos los elementos como vistos desde puntos de vista variables. Así, por ejemplo, en "La guitarra" vemos en primer lugar una gran diagonal que divide el cuadro en dos partes. Esta diagonal está limitada en la parte inferior por un rectángulo inclinado, dentro del cual está contenida una imitación de madera y unas cuerdas, que simule la guitarra vista de frente y, más abajo, vemos una vista de perfil de la guitarra, pintada aquí de color verde. La imitación de madera y las cuerdas parecen indicarnos que de "un trozo de madera se va a hacer una guitarra, en vez de de una guitarra se haga un trozo de madera".¹¹² Rodeando la guitarra aparece una serie de objetos geometrizados, en tal profusión que casi no puede distinguirse el fondo.

En la obra de Rivera aparece en el centro del cuadro una maceta representada por medio de figuras geométricas (un trapecio y un círculo principalmente), más a pesar de esa geometrización, la maceta sigue siendo maceta y no simplemente unas figuras ideales geométricas, como si Diego Rivera estuviera también aplicando el mismo principio de Gris, y de las figuras geométricas hiciera una maceta. Rodeando la maceta y su planta aparecen en este cuadro unos objetos que, ellos sí, están completamente geometrizados y que al igual que en la pintura de Gris antes descrita, llenan casi en su totalidad el cuadro haciendo muy difícil distinguir el fondo sobre el que están colocados.

La importancia y originalidad de la obra cubista de Diego Rivera, así como su comprensión y aplicación de las distintas técnicas, en las obras consideradas, destacan al ser comparadas con el trabajo de los artistas más importantes del cubismo europeo; aquellas cualidades de su obra deben sumarse a las características ya muy propias de su cubismo.

En primer lugar podemos referirnos al color de Rivera en su cubismo de 1912 y 1913, cuando los tonos claros y suaves uniformaban las composiciones. Ya hemos insistido bastante sobre la manera personalísima como utiliza Rivera los colores, pero hay que advertir que, como vimos en sus paisajes europeos posteriores, 1914, hay un colorido que por su intensidad y riqueza recuerda la naturaleza mexicana: "Paisaje de Mallorca", 1914, (53) ¹¹³ y hemos visto también cómo en medio de cuadros que pudieran tener un colorido rigurosamente cubista, como "Retrato de Martín Luis Guzmán", 1915, (19), Rivera coloca, como poniendo un sello, un trozo de sarape mexicano.

Otra de las características del cubismo de Diego Rivera que sitúa su obra como distinta y original dentro del movimiento cubista, además de sus maneras expresivas, color personal, etc. es la originalidad de los temas mexicanos que aparecen en su obra de esos años.

En el intento de catálogo de las obras cubistas de Diego Rivera que hemos hecho en el capítulo precedente, presentemos unas obras en las cuales su interés principal residía (aparte de la calidad de su manera expresiva) en su tema esencialmente mexicano, así, por ejemplo, señala-

mos el "Paisaje zapatista" o "El guerrillero", 1915, (20), obra que presenta por primera vez en Europa un tema completamente mexicano y en el momento mismo en el que el cubismo está allá en pleno auge, provocando una revolución artística; este cuadro es en sí y por su tema también una revolución.

En otros cuadros, como en el "Despertador", 1914, (12), y en "Retrato de Martín Luis Guzmán", 1915, (19), volvemos a encontrar, aunque menos aparente, la insistencia de Diego Rivera por "mexicanizar" el tema de su obra; en el "Despertador" coloca un sarape mexicano y otro en el "Retrato de Martín Luis Guzmán", para indicar en este cuadro, por medio de dicha prenda típicamente mexicana, el "mexicanismo" del modelo. Por otra parte, si tomamos en cuenta el colorido y la vegetación que Diego Rivera ha puesto en sus paisajes y marinas de Mallorca, podemos tal vez considerar que esas obras no tienen de europeo más que el título, y que en realidad su tema son la naturaleza y el paisaje mexicanos.

Si al comparar la obra cubista de Diego Rivera con la de los maestros del cubismo europeo, hemos visto que ella está en todos aspectos (manera expresiva, composición, utilización de inventos y descubrimientos cubistas, etc.) al

mismo nivel que la de aquellos, además de lograr imprimirle su personalidad, y si, por otra parte, su creación presenta características personales y originales dentro del Cubismo, podemos entonces considerar a Diego Rivera como una de las figuras más importantes y originales de este movimiento, por lo que debe ocupar uno de los primeros lugares dentro de él.

Para terminar este capítulo, transcribiremos la opinión del Dr. Justino Fernández sobre el lugar que ocupa Diego Rivera en el Cubismo, a reserva de poner en el capítulo VI de esta tesis, (La crítica de la obra cubista de Diego Rivera), su opinión sobre el cubismo de Rivera en general. Dice así en su libro "Arte Mexicano de sus orígenes a nuestros días; ¹¹⁴ " ... Hoy día puede decirse con seguridad que la historia del cubismo no estará completa sin considerar la producción de Rivera en este período, porque es de primer orden".

CAPITULO V

Proyección de la experiencia cubista de Diego Rivera en su obra posterior.

El paso por el Cubismo dejó a sus artistas experiencias muy valiosas en la orientación de su estilo posterior. Diego Rivera es uno de los ejemplo más claros de este fenómeno. Para los pintores bien dotados nunca fué el cubismo un perjuicio que limitara su acción artística, sino por el contrario un principio de libertad, que les permitía elegir cualquier procedimiento antiguo o moderno, con tal de que sirviera para construir objetivamente las formas plásticas.

115

Desde su época de estudiante en la Academia de San Carlos había descubierto Rivera que las composiciones de los grandes pintores se sostienen en un armazón geométrico. Rivera se dedicaba a estudiar la estructura interna de las obras clásicas, a fin de deducir las leyes más invariables y generales de la construcción pictórica. Esperaba que con el conocimiento de esas leyes sería capaz de crear un arte nuevo, sin romper la continuidad de la gran tradición clásica. El cubismo nacía también con el deseo

de construir los valores plásticos de las imágenes, sus
masas y sus volúmenes, arquitectónicamente. ¹¹⁶

Entre los casos en que la influencia de la experiencia cubista es más notoria en la obra posterior de Rivera podemos citar el dibujo que podría llamarse "proyecto para la primera pintura monumental", que ejecutó Diego Rivera en el Anfiteatro Bolívar en 1922, y que debemos considerar como el primer mural importante no sólo del movimiento de pintura mexicana, sino del siglo. ¹¹⁷

Diego Rivera había vuelto a México en 1921 después de una prolongada y fructífera estancia en Europa. Rivera había absorbido en Europa los últimos movimientos de pintura, desde el "impresionismo" hasta el "cubismo" y había estudiado el arte más antiguo, desde el clásico y bizantino, de manera que venía a México cargado de experiencias que volcó, puede decirse, en el mural del Anfiteatro. Por eso aparecen allí diversas influencias o antecedentes, por una parte ciertos bizantinismos, y por otra sus conocimientos del "cubismo". El medio que empleó en este mural fué el de encáustica, haciendo primero incisiones en el muro para delimitar bien el dibujo y determinar las áreas que componen el todo.

Rivera concibió el mural con sendos grupos de figuras a cada lado, aprovechando así las mejores superficies; en la parte central superior incluyó una forma casi circular, con tres manos apuntando al centro, a diestra y a siniestra; dos figuras simbólicas entre nubes sirven de liga con el motivo central superior y dan culminación a los grupos de figuras.

En primer lugar el artista "montó" la composición sobre un guardapolvo que le sirve de base y la aísla del nivel del suelo. A primera vista la composición es simétrica, por los grupos de figuras a uno y otro lado, pero si éstos se estudian con atención se verá que no hay propiamente tal y que dentro de una armonía compensadora, el artista procedió con bastante libertad de uno y otro lado. Empleó para la estructura principalmente la "Sección de Oro", proporcionando así la superficie, dividiéndola y subdividiéndola en forma adecuada a sus propósitos de lograr una cabal armonía en sentido vertical y horizontal, y completó la estructura por medio de diagonales en puntos que son claves para comprender su sentido general. En esa forma quedó todo sabiamente estructurado por planos en estrecha relación, sobre los cuales fué "montando" las figuras por grupos, escalonadamente, para cubrir la superficie en dos dimensiones. El artista h

bía suprimido por principio la tercera dimensión, por considerarla innecesaria, ya que no se trataba en la pintura del siglo XX de crear la ilusión del espacio naturalmente visto. Ese principio bidimensional, tan apto para la decoración de muros, había sido reinstaurado por Cézanne, cuya obra conocía bien Rivera. Tal concepto tiene antecedentes en la pintura anterior al Renacimiento, es decir, que ha existido en las épocas en las que el ideal no es el naturalismo, o sea la representación de las formas naturales.

Sorprenderá el mural de Rivera formado en sus detalles por líneas curvas geométricas y por rectas en minoría, pero sabido es la importancia que adquirió desde Cézanne y el "cubismo" la geometría. El cubismo "analítico" fué ascético, no se permitió casi las líneas curvas, hasta que posteriormente fueron entrando en el cubismo "sintético". Rivera tras su experiencia en el cubismo tenía que sensualizar las formas geométricas, porque era exigencia de su propio temperamento, y usó sobre todo el compás, y a veces la regla, como medio de estructurar su dibujo, siempre sensual. Así se observará en el diseño para el mural del Anfiteatro que todas las figuras están compuestas principal o casi ex

clusivamente con curvas de compés. Las cabezas están indicadas con círculos, más aún los cuerpos, desnudos o vestidos, quedan inscritos en formas parcialmente circulares, compuestos por segmentos de círculos. También Léger practicaba por entonces ese tipo de expresión. El resultado en cuanto al dibujo es que más bien parece el diseño de una maquinaria ... y lo es en tanto que la pintura tiene que funcionar mecánicamente en su parte estructural. Este exagerado y aparente geometrismo es lo que le dá la fuerza pero al mismo tiempo la rigidez, el hieratismo que tiene el mural. Fué original la forma en que Rivera lo concibió y ejecutó; por encima, o mejor dicho, por dentro de las líneas geométricas Rivera operó libremente, y con ello completó la "humanización" de la geométrica concepción.

120

Por una parte este dibujo y manera de concebirlo pertenecen a la época contemporánea posterior a Cézanne; por otra parte toda esta pintura del siglo XX se enlaza con la anterior al Renacimiento. No se trata ya del naturalismo clásico, ni académico, ni moderno, sino del arte humanísimos de nuestro tiempo que abandonó el naturalismo tradicional, pero que conservó y aún hizo relevantes las estructuras clásicas. Perdió la carne y se quedó con el esqueleto,

si bien Rivera aquí volvió finalmente a colocar la carne en el esqueleto, de manera suficiente para crear un símbolo, no para crear la ilusión tradicional de la realidad visual supuestamente objetiva.

121

Así, no cabe duda de que el mural del Anfiteatro Bolívar depende en buena parte de la experiencia de Rivera en el cubismo, pero también muestra la manera muy personal del artista para expresarse con el nuevo lenguaje artístico.

En el dibujo original del proyecto y en la pintura del Anfiteatro están los principios que han regido la obra del gran pintor muralista, sin embargo, más adelante Rivera abandonó la extrema rigidez aparente, ocultándola y dejando correr su mano con libertad. Es seguro que esa primera experiencia en la pintura monumental fué muy importante en el desarrollo de su obra posterior.

122

Poco a poco las reminiscencias cubistas quedan convertidas en técnica invisible. Esta última opera más bien desde la mente del pintor, como un filtro que simplifica las figuras, reduciéndolas a sus líneas y planos esenciales. Así, por ejemplo, el traje de los indios está pintado de un blanco liso, sin una sombra, ni un detalle, pero

esto no impide adivinar que sus miembros tienen las tres dimensiones de los cuerpos reales. El sentimiento de realidad está aquí en función de los volúmenes. Por eso Rivera, siguiendo en esto un propósito común de la pintura contemporánea, va directamente a los cuerpos sin atender a la atmósfera que los rodea y los representa de bulto para que afirmen por sí solos su existencia y no tengan que deberla a su relación con otros cuerpos o al espacio que los contiene.

CAPITULO VI

Lo que ha dicho la crítica de la obra cubista de Diego Rivera.

Entre los críticos de arte que se han ocupado de la obra cubista de Diego Rivera destaca el Dr. Justino Fernández, de quien el capítulo III de esta tesis, al hablar de los antecedentes de dicha obra, utilizamos los datos y opiniones que el Dr. Fernández proporciona en su libro "Arte Moderno y Contemporáneo de México".¹²⁴

En otro de sus libros, "Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días"¹²⁵ el Dr. Fernández también se ocupa del cubismo de Diego Rivera y dice:

"Diego Rivera hizo su primera contribución de importancia al arte contemporáneo dentro del cubismo junto a Picasso, Braque, Gris y otros... Rivera pintó en tonos claros el "Puente de Toledo" y el "Viaducto" en 1913, después "El hombre del cigarrillo" y "Retrato de un pintor", "EL poeta" y otros, todos excelentes, más poco a poco su colorido fué enriqueciéndose e introdujo "mexicanismos" como un fragmento de sarape de Saltillo en el "Despertador", o asomaba un "equipal" en otros, hasta que por fin en 1915

pinta "El guerrillero", también llamado "Paisaje zapatis-
ta", obra excepcional, compuesta por un sombrero de charro,
un sarape, un fusil y cenanas, sobre un fondo de paisaje me-
xicano. Fué una audacia y una obra original en medio de los
"tiquis-miquis" del cubismo francés; es la obra maestra del
cubismo de Rivera. Un "Paisaje de Mallorca" recuerda a Méxi-
co y allí el color es ya rico, deslumbrante, es una joya
del arte cubista. Estas novedades, heterodoxas dentro del
movimiento, son hijas de la fuerte personalidad de Rivera,
quien después abandonó el cubismo para seguir rutas más per-
sonales. Hoy día puede decirse con seguridad que la histo-
ria del cubismo no estará completa sin considerar la pro-
ducción de Rivera de este período porque es de primer or-
den".

127

Samuel Ramos en su libro "Diego Rivera" opina sobre
el cubismo de Rivera lo siguiente:

"El avanzado discípulo de la Academia de San Carlos,
una vez en París, se acerca al grupo cosmopolita en Montpar-
nasse. Allí le tocó militar en el movimiento revolucionario
que capitaneaba Picasso del cual Rivera era el brazo dere-
cho. Admitido en el círculo esotérico del cubismo, lo cono-
ció enteramente como iniciado y participó en él como uno de

sus artífices más inteligentes (según una opinión de Ramón Gómez de la Serna expresada en una plática con el autor de este libro, en París, Rivera fué dentro del grupo de Picasso el que esbozó una teoría estética del cubismo).

En la biografía de Diego Rivera escrita por Gladys March ¹²³ el mismo artista expone las siguientes opiniones sobre su cubismo y el cubismo en general:

"En 1913 había llegado a la fase cubista de mi desarrollo. Trabajé duro todo ese año y la primera mitad de 1914 en mis pinturas cubistas porque todo lo relativo al movimiento me fascinaba y me intrigaba. Fué un movimiento revolucionario que ponía en duda todo lo que antes se había hecho o dicho en materia de arte. Nada era sagrado para él. Por el tiempo en que el Viejo Mundo estaba por volver hecho pedazos para no volver a ser nunca el mismo, el cubismo rompió las formas que habían sido aceptadas durante siglos, y con los fragmentos procedió a crear formas nuevas, nuevos objetos, nuevos moldes y finalmente nuevos mundos... Entre 1913 y 1914 nada era más excitante en materia de arte que el movimiento cubista. Poco después del

comienzo de 1913 me fuí a Toledo (España) para prepararme para el Salón de Otoño. Allí hice una serie de pinturas que me conectaron con el movimiento. En 1914 empezaba a ser mencionado por los críticos como uno de los más interesantes miembros del movimiento cubista. Estaba incluso ganando cierta fama entre la "avant-garde". En 1914 pinté dos telas de las que todavía me siento un poco orgulloso, una grande titulada la "Noria" y el retrato del escultor Jacques Lipschitz, comunmente llamado "El hombre del sweater". Es una bien construida tela con calor y gracia.

"En Mallorca continué mis experiencias cubistas. Había tratado de conseguir nuevas texturas y efectos táctiles mezclando sustancias como arena y aserrín en los aceites. Empleando los resultados había hecho varios retratos interesantes, siendo los más notables uno que hice de Guizo y otro de Ramón Gómez de la Serna. Todas estas pinturas contenían inovaciones que después emplearon los surrealistas.

"En 1915 dejé Madrid y me fuí a París. Me llevé todas las pinturas que había hecho en España. ¹²⁷ Mis nuevas pinturas produjeron sensación en la colonia del arte. Pero la

opinión estaba profundamente dividida. Algunos críticos aclamaban mis últimos trabajos. Otros, principalmente los cubistas ortodoxos, proponían que se me excomulgara por el exotismo que advertían en ellos. Y estos no estaban del todo equivocados. Cuando hoy estudio mis pinturas de ese período me doy cuenta que muestran claramente la influencia de la tradición del arte mexicano anterior a la conquista. Incluso los paisajes que hice de la vida en Europa son esencialmente mexicanos de sentimiento. La revelación más clara vino, sin embargo, de una tela cubista "Los zapatistas" que pinté en 1915. Mostraba el sombrero de un campesino mexicano colgando sobre una caja de madera detrás de un rifle. Ejecutado sobre un bosquejo preliminar en mi taller de París es probablemente la más fiel expresión del espíritu mexicano que yo haya logrado jamás. Picasso visitó mi estudio para ver mis nuevas pinturas por supuesto que ya se había enterado de la controversia que habían provocado. Las vió y se mostró satisfecho, y la aprobación de Picasso hizo que prácticamente toda la opinión cambiara a mi favor".

130

Otro biógrafo de Diego Rivera, Bertram Wolfe dice:

131

"En la exposición de Independientes de 1913, Diego Rivera exhibió "Le muchacha del abanico". Este cuadro atrajo una favorable atención. En 1920 cuando Gustavo Coquiart

escribió su "Historia de la Sociedad de Independientes" distinguió a Diego Rivera como uno de los más promisoros entre los cubistas y "La muchacha con alcachofas" como una de las pocas obras cubistas que él escogió para reproducir en su libro. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el Sr. Coquiart sentía poco entusiasmo por el cubismo. He aquí la descripción y comentario sobre Rivera:

"Rivera - Dos cuadros por el Sr. Diego Rivera, "La muchacha con alcachofas" y "La muchacha con abanico", estos dos cuadros en una armonía azul, rosa y verde poseen un hermoso sentido decorativo. Parecen dos frescos (una interesante observación concerniente a tan temprana obra!) y tienen toda la austeridad y el atractivo de los frescos."

"La muchacha con alcachofas" y la "Adoración de los pagadores" marcan la transición de Diego Rivera al cubismo, dice Wolfe. Revelan que él se une a esta escuela, no como un partidario servil o como un miembro ordinario de un partido organizado, sino más bien como un guerrillero mexicano, solo e independiente.

"Diego Rivera pasó en España la última mitad de 1914 y una buena parte de 1915. Mientras estaba allí pintó tres re-

tratos cubistas altamente originales e interesantes: los de Jesús Acevedo, Martín Luis Guzmán y Ramón Gómez de la Serna ... Martín Luis Guzmán es un amigo de la edad madura de Diego ... el hispanismo del novelista se proclama juguetonamente por el tocado (una montera), su mexicanismo, por el fragmento hermosamente pintado del sarape mexicano. Aquí Rivera no es un imitador, tampoco la víctima de los estrechos dogmas de una escuela, ha encontrado su propio equivalente para la espontánea imaginación intelectual que caracteriza la mayor parte de la obra cubista de su maestro Picasso y que tan a menudo falta en los hombres que hicieron de las cambiantes fantasías de Picasso un sistema escolástico. Aún más vívido es el retrato de Ramón Gómez de la Serna pintado cuando este trabajaba en su estudio... No sólo es un retrato psicológico de este preciosista escritor moderno, sino que la calidad misma y el estilo de sus obras y los temas de su preocupación e interés están talentosamente sugeridos por Diego Rivera.

En esta biografía de Diego Rivera, Bertram Wolfe recoge una opinión de André Salmon sobre el cubismo de Diego Rivera que dice: "Rivera debe ciertamente a su paso por

el cubismo la solidez de las grandes composiciones realistas e ideológicas a la vez, que ha pintado en México ..."

Otra opinión de André Salmon sobre el cubismo de Rivera aparece en el libro "Pintura Mexicana Contemporánea" ¹³²

de Luis Cardoza y Aragón, y es la siguiente: ... "Rivera tiene, dice André Salmon, irónico y ligero, "Le secret de la chose"...

CONCLUSIONES.

Hemos presentado, en los capítulos precedentes, un estudio de la obra cubista de Diego Rivera.

Dedicamos los capítulos I y II al cubismo europeo y a sus artistas para tener una referencia para el estudio del de Rivera. Los capítulos restantes presentaron la obra cubista de Rivera; su lugar dentro del movimiento; su proyección en su obra posterior y finalmente algunas de las críticas que se han hecho a su cubismo.

Ahora, para finalizar este trabajo, haremos una relación entre algunos puntos referentes al cubismo en Europa y el de Rivera, y después anotaremos las conclusiones relativas a los capítulos dedicados especialmente a Rivera.

1.- Comenzamos nuestro capítulo I presentando a los artistas que con su obra influyeron directa o indirectamente en la formación del cubismo en Europa. Entre los artistas que influyeron indirectamente señalamos a Paul Gauguin y a Georges Seurat. Hasta qué punto la obra de estos artistas influyó en la formación del cubismo de Rivera? Es difícil decirlo con seguridad, pero, sabemos que en 1909

presenta en sus paisajes una estilización que ya es a la manera del "sintetismo",¹³³ y que desde 1911 se pueden encontrar en su trabajo influencias neo-impresionistas.¹³⁴

Entonces, podemos concluir que sí hay influencia de Gauguin y de Seurat en el cubismo de Rivera.

2.- Entre los artistas que con su obra influyeron directamente en la formación del cubismo señalamos a Paul Cézanne. Sabemos, por una parte, la admiración que Diego Rivera sentía por este artista¹³⁵ y, por otra, hemos considerado repetidamente, al hablar de su obra cubista, la influencia de Cézanne que se manifiesta claramente tanto en la composición de algunas de sus pinturas, a base de ejes inclinados, como en la aceptación del principio cezanniano de la bidimensionalidad y de otros conceptos, por lo que podemos concluir que en el cubismo de Rivera - y en su obra posterior - influye Cézanne.

3.- No vamos a repetir aquí cómo aplicó en sus trabajos cubistas Diego Rivera la teoría del cubismo, porque hicimos hincapié en ello al hacer la descripción de sus cuadros y vimos también cómo había utilizado los inventos y des

cubrimientos cubistas, los motivos empleados por el cubismo y su interpretación de las dos fases de éste: la "analítica" y la "sintética". Por lo anterior concluimos que Rivera fué un pintor cubista cabal, con personalidad e ideas originales.

4.- Hemos presentado también, dentro del capítulo I, una visión general del cubismo en marcha. En él hablamos de los artistas cubistas que formaban grupo aparte del de Picasso y Braque, y señalamos algunas de sus obras y su importancia dentro de este movimiento. Diego Rivera, aunque era amigo de Picasso en esa época, no podemos decir que formara parte ni de su grupo, ni del de los otros cubistas (Metzinger, Gleizes, los hermanos Duchamp-Villon, etc.), era en realidad una figura independiente, pero hay que observar como conclusión, que Diego Rivera estaba produciendo su obra cubista al mismo tiempo que los demás artistas cubistas en Europa, y de una calidad a la altura de cualquier otro.

5.- En el capítulo II no ocupamos de la obra de Picasso, Braque y Gris. El estudio de sus obras nos sirvió como punto de referencia para situar la obra cubista de Diego Rivera dentro del movimiento. En este capítulo procuramos pre

sentar exclusivamente la obra cubista de esos artistas, guardando un cierto orden cronológico y señalando la evolución, cuando la hubo, de un año a otro. La conclusión es que las diferencias de personalidad y de expresiones es evidente en Picasso, Braque y Gris, tanto como lo eran en relación con Rivera.

6.- El capítulo III es ya propiamente el estudio de la obra cubista de Diego Rivera. Presentamos en él primero una breve noticia biográfica de Rivera, desde que ingresa a la Academia de San Carlos, hasta el momento que es ya un artista cubista. A continuación presentamos un intento de catálogo de las obras cubistas de Rivera, sin incluir los dibujos, sino sólo pinturas al óleo. Hemos anotado en este catálogo los cuadros cubistas de que tuvimos noticia, desgraciadamente no son todos los que Rivera pintó en este estilo, pues como ya dijimos antes, sus obras se encuentran muy desperdigadas. Creemos que en París, sobre todo, deben existir otros de estos cuadros. Sin embargo, nos parece que con las pinturas que hemos podido ver directamente es suficiente para apreciar la obra cubista de Rivera. Y concluimos que entre las cincuenta obras catalogadas

aquí se encuentran todas las principales.

7.- En el capítulo IV, "Lugar del cubismo de Diego Rivera en el Cubismo", presentamos una comparación entre la obra cubista de Rivera y la de Picasso, Braque, y Gris. Hemos visto que comparando esas obras cuadro pro cuadro y elemento pro elemento, destaque la originalidad de Rivera y sus conocimientos cubistas; vimos la interpretación personal en su dibujo y color y, en general, en la parte expresiva y también nos aparecen importantes los motivos y temas mexicanos que introdujo. Así, llegamos a la conclusión de que la pintura cubista de Rivera es original por comparación con la de aquellos grandes artistas, y que ocupa un lugar destacado e inevitable en la historia del movimiento.

8.- La obra cubista de Diego Rivera no es sólo importante con referencia al cubismo europeo, sino que su importancia radica también en su participación como mexicano en este movimiento. Por lo anterior concluimos que el Cubismo dejó de pertenecer exclusivamente a Europa y que se universalizó, y que, a su vez, la participación de un artista mexicano en ese movimiento europeo hizo que el arte mexica

no moderno alcanzara universalidad oportunamente.

9.- En el capítulo V presentamos la proyección de la experiencia cubista de Diego Rivera en su obra posterior. Escogimos un sólo ejemplo, que ya ha sido objeto de estudio, en el que se destaca la influencia cubista, el mural del Anfiteatro Bolívar. No quisimos tomar otros ejemplos porque, en realidad, se podría buscar en toda la obra de Rivera posterior a su época cubista, antecedentes o influencias de ésta, por lo que creemos que o se hace tal estudio completo o sería arbitrario escoger una u otra obra con preferencia a las demás. La elección del ejemplo presentado, se justifica por ser aquella obra la que se encuentra en el origen de su actividad como muralista, y su consideración nos permite concluir que si existe la presencia de la experiencia cubista de Rivera en su obra posterior.

10.- Finalmente, en el capítulo VI recogimos algo de lo que la crítica ha dicho sobre el cubismo de Diego Rivera. Desde la introducción de esta tesis advertimos que era poco lo que se había escrito o dicho sobre el asunto. Reunimos las críticas que fué posible tener a mano y que se refieren a su cubismo. No hemos recogido opiniones sobre el

cubismo de Rivera cuando solamente lo mencionan de paso, poniéndole cualquier calificativo. Por otra parte, aunque sabemos que la crítica extranjera se ocupó de esas obras, no nos fué posible obtener libros o revistas extranjeras en las que seguramente existen esos textos. Pero, aún así, podemos concluir que no sólo el cubismo de Rivera no ha pasado desapercibido para la crítica contemporánea de aquel tiempo y posterior, sino que ha sido altamente estimado y que lo es en la actualidad.

* * *

Esperamos que el presente trabajo contribuya al conocimiento más amplio de la obra cubista de Diego Rivera, y que ayude a completar de algun modo la historia de este gran artista del siglo XX.

Nuestro mayor deseo, el que nos ha guiado, ha sido presentar de manera convincente la importancia y originalidad de la obra cubista de Rivera dentro del movimiento, y por lo tanto, dentro de la historia del arte moderno.

NOTAS

INTRODUCCION

1.- Golding, John. Cubism. A History and an Analysis. 1907-1914. Faber and Faber Limited. 24 Russell Square. London 1959, p. 15

CAPITULO I

2.- Gauguin, Paul. Sa vie, son oeuvre. Documents inédits. Reunion de textes, d'études, de documents. Sous la direction de Georges Wilderstein. Presses Universitaires de France. Paris 1958.

3.- Fernández, Justino. Prometeo. Ensayo sobre Pintura Contemporánea. México, Editorial Porrúa, S.A. 1945, p.10

4.- Idem., nota 1, p. 15

5.- Idem., nota 1, p. 59

6.- Idem., nota 3, p. 11

7.- Idem., nota 2.

8.- Idem., nota 1, p. 15

9.- Los pintores Seurat y Signec se llamaban a sí mismos divisionistas; se les considera "neo-impresionistas" porque quisieron hacer un nuevo tipo de impresionismo; y por la apariencia de sus pinturas se les llama "puntillistas".

10.- Müller, Joseph-Emile. La Peinture Moderne de Menet a Mondrien. Fernand Hazan. 35-37 Rue de Seine. Paris 1960
p. 45

11.- Rewald, John. Post-Impressionisme. Editions Albin Michel. Paris 1961.

12.- Idem., nota 11, p. 62

13.- Raynal, Maurice. Les Grands Siecles de la Peinture. Le Dix-Neuvieme Siecle. De Goya a Gauguin. Editions d'Art. Albert Skira. Geneve-Paris-New York. 1962, p. 129

14.- Idem., nota 3, p. 10

15.- Idem., nota 1, p. 16

16.- Idem., nota 3, p. 22

17.- Fosca, François. Bilan du Cubisme. Bibliotheque des Arts. Paris 1956. "El Salón de Otoño, fué fundado en 1903, en París por Gustavo Moreau, entonces profesor de la Escuela de Bellas Artes y un grupo de alumnos suyos: Matisse, Vlaminck, Derain. Dos años después, Metisse, Dufy, Friesz y Braque expusieron en el Salón de Otoño de 1905 las telas que le dieron a su grupo el nombre de "Fauves". p. 15

18.- Schapiro, Meyer. Paul Cézanne. Harry N. Abrams, Inc. N. York 1952, p. 10.

19.- Cézanne, Paul. Correspondance. Recueilliee et annotée et prefacée par John Rewald. Bernard Grasset Editeur. Paris 1937, Lettre CLXVII, p. 258

20.- Apollonio, Umbro. Fauves et Cubistes. Flammarion. Paris, Instituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo. Octubre 1959, p. 55.

21.- Idem., nota 1, p. 15

22.- Idem., nota 1, p. 16

23.- Leymerie, Jean. Le Fauvisme. Editions d'Art. Albert Skira. Geneve 1959.

24.- Idem., nota 1, p. 16

25.- Idem., nota 1, p. 17

26.- Idem., nota 3, p. 32

27.- Idem., nota 3, p. 25

28.- Idem., nota 3, p. 25

29.- Idem., nota 3, p. 25

30.- Idem., nota 3, p. 26

31.- Idem., nota 3, p. 26

- 32.- Idem., nota 1, p. 47
- 33.- Idem., nota 1, p. 47
- 34.- Haynal, Maurice. Cézanne. Biographical and Critical Studies. Skira. Geneve. 1959, p. 114-115.
- 35.- Idem., nota 1, p. 51-57
- 36.- Idem., nota 1, p. 57
- 37.- Idem., nota 1, p. 74
- 38.- Idem., nota 1, p. 74
- 39.- Idem., nota 1, p. 92
- 40.- Idem., nota 1, p. 103
- 41.- Idem., nota 3, p. 90
- 42.- Idem., nota 1, p. 114
- 43.- Idem., nota 3, p. 90
- 44.- Idem., nota 3, p. 90
- 45.- Idem., nota 20, p. 62
- 46.- Delaunay, Robert. Du Cubisme a l'Art Abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'oeuvre de Robert Delaunay par Guy Hasbasque. Paris 1957.
- 47.- Nouveau Dictionnaire de la Peinture Moderne. Fernand Hazan. 35-37 Rue de Seine. Paris 1963.
- 48.- Fernández, Justino. Composiciones Barrocas de Pinturas Coloniales. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México 1959, p. 6-7
- 49.- Idem., nota 1
- 50.- Idem., nota 1

- 51.- Idem., nota 1, p. 165
- 52.- Idem., nota 3, p. 28
- 53.- Idem., nota 1, p. 165
- 54.- Idem., nota 1, p. 165
- 55.- Idem., nota 3, p. 27
- 56.- Idem., nota 1, p. 185

CAPITULO II

- 57.- Idem., nota 1, p. 19
- 58.- Ver p. 20 de esta tesis.
- 59.- Gleure, Maurice. Braque. Editions Pierre Tisné, Paris 1956, p. 22
- 60.- Idem., nota 1, p. 67
- 61.- Idem., nota 59, p. 22
- 62.- Idem., nota 1, p. 73
- 63.- Idem., nota 1, p. 73
- 64.- Idem., nota 1, p. 81
- 65.- Idem., nota 59, p. 23
- 66.- Dictionnaire de Peintres Français. Collection Seghers. Paris 1961. "Camafeo, pintura monocroma en la que se emplean unicamente diversos tonos de un solo color".
- 67.- Idem., nota 1, p. 80
- 68.- Idem., nota 1, p. 83
- 69.- Idem., nota 1, p. 90
- 70.- Idem., nota 9, p: 89-90

- 71.- Idem, nota 1, p. 119
- 72.- Idem., nota 1, p. 121
- 73.- Idem., nota 1, p. 122
- 74.- Idem., nota 1, p. 122
- 75.- Camon Aznar, José. Picasso y el Cubismo. Espasa Calpe, S.A. Madrid 1959, p. 184
- 76.- Idem., nota 1, p. 96
- 77.- Idem., nota 1, p. 99
- 78.- Idem., nota 1, p. 102
- 79.- Cabanne, Pierre. L'Esopée du Cubisme. La Table Ronde. 40 Rue de Bac. Paris 1963, p. 178
- 80.- Idem., nota 1, p. 136
- 81.- Ver p. 22 de esta tesis.
- 82.- Boeck, Wilhem/Sabartes, Jaime. Pablo Picasso. Harry N. Abrams, Inc. Publisher. N. York and Amsterdam 1955, p. 165
- 83.- Idem., nota 1, p. 182.

CAPITULO III

- 84.- Fernández, Justino. Arte Moderno y Contemporáneo de México. Prólogo de Manuel Toussaint. México, Imprenta Universitaria, 1952. p. 310
- 85.- Idem., nota 84, p. 310
- 86.- Ver p. 7 de esta tesis, Gauguin y el "Sintetismo".
- 87.- Idem., nota 84, p. 310
- 88.- Ver p. 8 de esta tesis
- 89.- Idem., nota 84, p. 312

- 90.- Idem., nota 88
- 91.- Ver p. 16 de esta tesis
- 92.- Ver p. 33 de esta tesis
- 93.- Idem., nota 84, p. 312
- 94.- Idem., nota 84, p. 312
- 95.- Ver p. 33 de esta tesis
- 96.- Idem., nota 91
- 97.- Ver cap. I de esta tesis
- 98.- Dato proporcionado por la Sra. Manuela Reyes.
- 99.- Idem., nota 3, p. 105
- 100.- Ver p. 33 de esta tesis
- 101.- Dato proporcionado por la Sra. de Martín Luis Guzmán.
- 102.- Fernández, Justino. Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días. Editorial Porrúa, S.A., Argentina 15, México, D.F. 1958, p.145
- 103.- Ver p. 3 de esta tesis
- 104.- Idem., nota 84, p. 312
- 105.- Idem., nota 88.
- 106.- p. 21 de esta tesis.

CAPITULO IV

- 107.- Idem., nota 1, p. 76.
- 108.- Wolfe, Bertram. Diego Rivera. Su vida, su obra, su época. Ediciones Ercilla. Santiago de Chile 1941, p. 124

- 109.- Iden., nota 1, p. 123
110.- Ver p. 53 de esta tesis
111.- Ver p. 70 de esta tesis
112.- Ver p. 42 de esta tesis
113.- Ver cap. II de esta tesis
114.- Iden., nota 102

CAPITULO V

- 115.- Ramos, Samuel. Diego Rivera. U.N.A.M. Dirección General de Publicaciones. México 1950, p. 12
116.- Iden., nota 115, p. 17-18
117.- Fernández, Justino. Un dibujo de Diego Rivera para el mural del Anfiteatro Bolívar. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. U.N.A.M. 1955. Num 23, p. 53
118.- Ver cap. II y III, uso de dos dimensiones: larg y ancho.
119.- Iden., nota 117, p. 55
120.- Iden., nota 117, p. 55
121.- Iden., nota 117, p. 56
122.- Iden., nota 117, p. 56
123.- Iden., nota 115, p. 18

CAPITULO VI

- 124.- Iden., nota 84, p. 310
125.- Iden., nota 102, p. 144-145
126.- Iden., nota 102, p. 146

127.- Idem., nota 115, p. 11

128.- March, Gladys. Diego Rivera, mi arte, mi vida. Una autobiografía hecha con la colaboración de Gladys March. Editorial Herrero, S.A. Argentina 15, México, D.F. 1963, p. 81

129.- Idem., nota 1, p. 87

130.- Idem., nota 128, p. 81

131.- Idem., nota 108, p. 84

132.- Cardoza y Aragón, Luis. Pintura Mexicana Contemporánea. Imprenta Universitaria. México 1953, p. 225.

CONCLUSIONES.

133.- Ver p. 45 de esta tesis.

134.- Idem., nota 84, p. 310

135.- Diego Rivera. Cincuenta años de su labor artística. Exposición de Homenaje Nacional. Museo Nacional de Artes Plásticas. Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1951.

BIBLIOGRAFIA

- APOLLONIO, UMBRO. FAUVES ET CUBISTES. Flammarion. Paris Instituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo. Octubre 1959, p. 55.
- BOECK, WILHEM/SABARTES, JAIME. PABLO PICASSO. Harry N. Abrams, Inc. Publisher. N. York and Amsterdam. 1955, p. 165
- GABANNE, PIERRE. L'EPOQUE DU CUBISME. La Table Ronde. 40 Rue du Bac. Paris 1963, p. 178
- CAMON AZNAR, JOSE. PICASSO Y EL CUBISMO. Espasa Calpe, S.A. Madrid 1959, p. 184
- CARDOZA Y ARAGON, LUIS. PINTURA MEXICANA CONTEMPORANEA. Imprenta Universitaria, México 1953, p. 225
- CEZANNE, PAUL. CORRESPONDANCE. Recueillie, annotée et préfacée par John Rewald. Bernard Grasset Editeur. Paris 1937, Lettre CLXVII, p. 258
- DELAUNAY, ROBERT. DU CUBISME A L'ART ABSTRAIT. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'oeuvre de Robert Delaunay par Guy Habasque. Paris 1957.
- DICTIONNAIRE DES PEINTRES FRANCAIS. Collection Seghers. Paris 1961.
- DIEGO RIVERA, Cincuenta años de su labor artística. Exposición de Homenaje Nacional. Museo Nacional de Artes Plásticas. Instituto Nacional de Bellas Artes, México 1951.

- FERNANDEZ, JUSTINO. ARTE MEXICANO, de sus orígenes a nuestros días. Editorial Porrúa, S.A., Argentina 15, México, D.F. 1953.
-
- ARTE MODERNO Y CONTEMPORANEO DE MEXICO. Prólogo de Manuel Toussaint. México, Imprenta Universitaria, 1952, p. 310
-
- COMPOSICIONES BARROCAS DE PINTURAS COLONIALES. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México 1959.
-
- PROMETEO. Ensayo sobre Pintura Contemporánea. México, Editorial Porrúa, S.A. 1945,
-
- UN DIBUJO DE DIEGO RIVERA PARA EL MURAL DEL ANFITHEATRO BOLIVAR. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. U.N.A.M. 1955 No. 23
- FOSCA, FRANÇOIS. BILAN DU CUBISME. Bibliotheque des Arts. Paris 1956.
- GIEURE, MAURICE. BRAQUE. Editions Pierre Tisné, Paris 1956.
- GOLDING, JOHN. CUBISM. A History and an Analysis. 1907-1914. Faber and Faber Limited. 24 Russell Square. London 1959.
- LEYMARIE, JEAN. LE FAUVISME. Editions d'Art. Albert Skira, Geneve 1959
- MARCH, GLADYS. DIEGO RIVERA, mi arte, mi vida. Una autobiografía hecha con la colaboración de Gladys March. Editorial Herrero, S.A., Argentina 15, México D.F. 1963.

MULLER, JOSEPH-EMILE. LA PEINTURE MODERNE DE MANET A MONDRIAN. Fernand Hazan. 35-37 Rue de Seine. Paris 1960.

NOUVEAU DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE MODERNE. Fernand Hazan. 35-37 Rue de Seine Paris 1963.

PAUL GAUGUIN. Sa vie, son oeuvre. Documents inédits. Réunion de textes, d'études, de documents. sous la direction de Georges Wilderstein. Presses Universitaires de France. Paris 1953.

RAMOS, SAMUEL. DIEGO RIVERA. U.N.A.M. Dirección General de Publicaciones. México 1958.

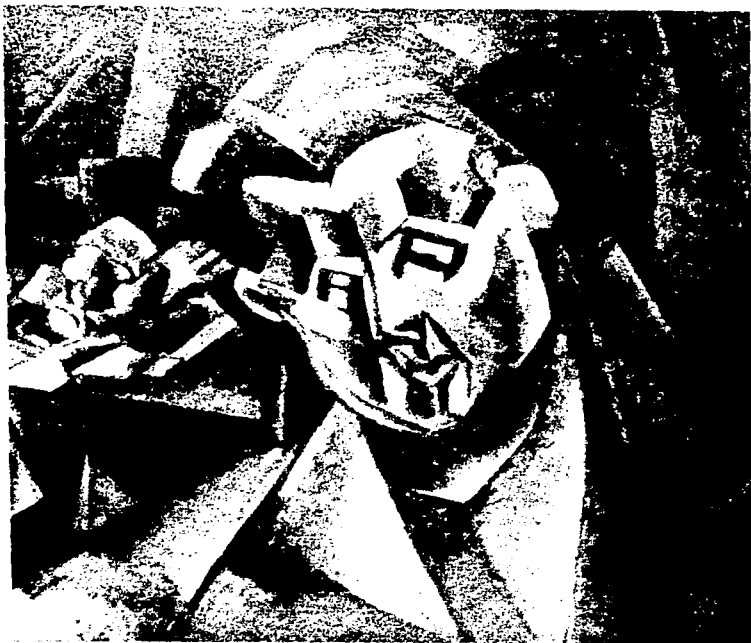
RAYNAL, MAURICE. CEZANNE. Biographical and Critical Studies. Skira. Geneve 1959.

LES GRANDS SIECLES DE LA PEINTURE. LE DIX-NEUVIEME SIECLE. De Goya a Gauguin. Editions d'Art. Albert Skira. Geneve-Paris-N. York 1962.

REWALD, JOHN. POST-IMPRESSIONISME. Editions Albin Michel. Paris 1961

SCHAPIRO, MEYER. PAUL CEZANNE. Harry N. Abrams, Inc. N. York 1952.

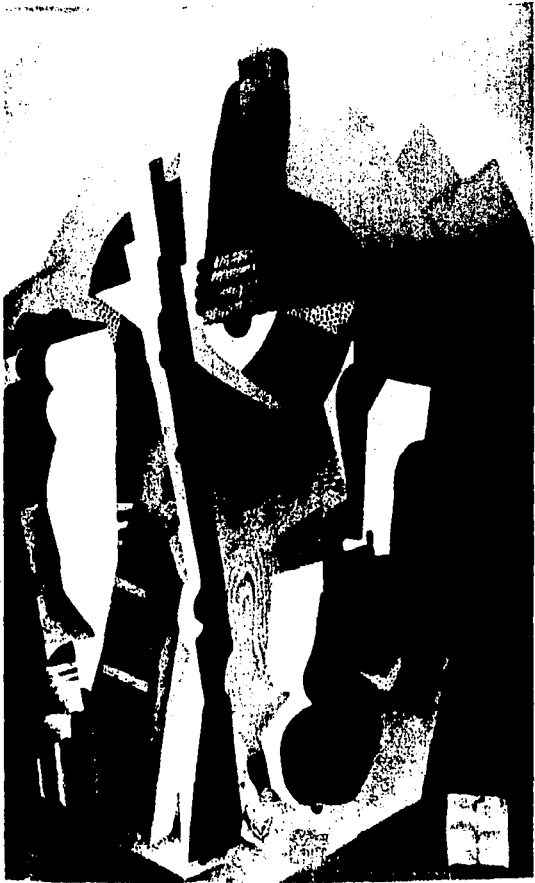
WOLFE, BERTRAM. DIEGO RIVERA. Su vida, su obra, su época. Ediciones Ercilla. Santiago de Chile 1941.



La mujer con peras



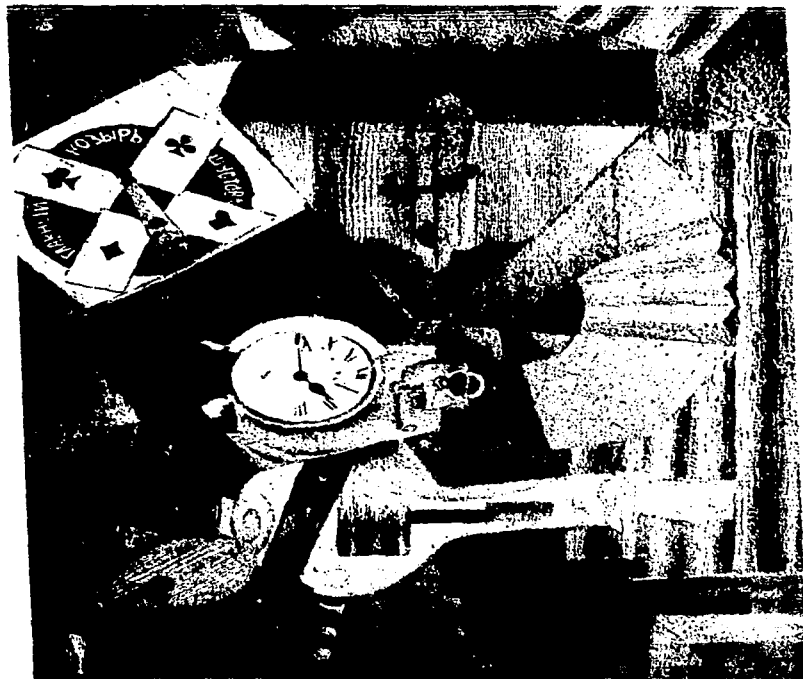
4.- La muchacha del abanico



20.- El guerrillero



3.- El Vislucro



12.- El Despertador



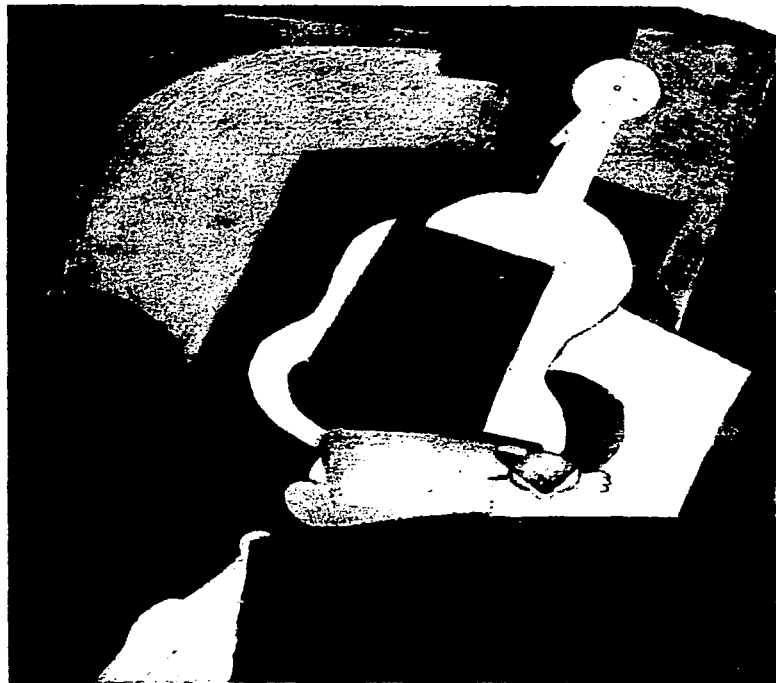
11.- El Hombre de la pluma fuente



49.- El rastro.



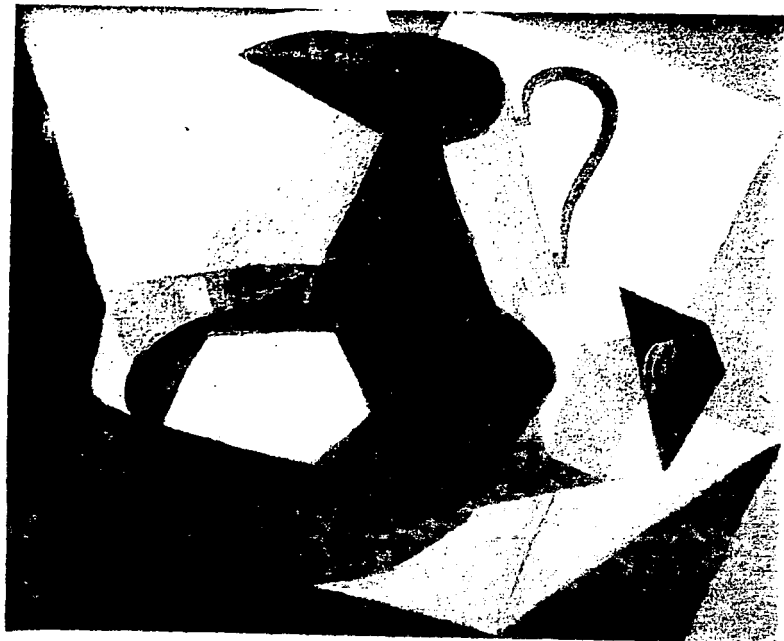
Mujer con guitarra



16.- Figura de mujer sentada



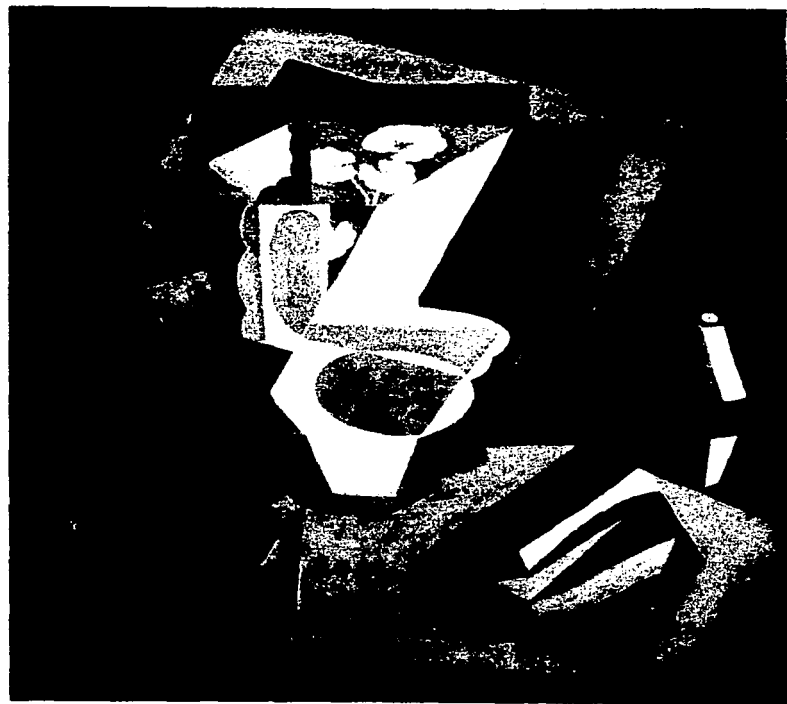
8.- El fusilero Marino



44.- La Lejía



La guitarra



43.- Naturaleza muerta con planta