



# PRIMERAS INCURSIONES DE PABLO PICASSO EN LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX. EL CINEMATÓGRAFO NAPOLEÓN DE BARCELONA COMO PARADIGMA

*PABLO PICASSO'S FIRST INCURSIONS INTO THE NEW TECHNOLOGIES OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY: THE BARCELONA NAPOLEON CINEMATOGRAPH AS A PARADIGM*

<http://zenodo.org/10.5281/zenodo.7644542>

**Laura Franco Carrión**  
Universidad de Málaga

.....  
Recibido: 29 10 2021  
Aceptado: 27 11 2021  
Publicado: 22 12 2021  
.....

## Cómo citar este artículo

Franco Carrión, Laura. (2021). Primeras incursiones de Pablo Picasso en las nuevas tecnologías de principios del siglo XX: el cinematógrafo Napoleón de Barcelona como paradigma. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Arte y Humanidades Digitales* (20), 36-51  
Recuperado de <https://revistaasri.com/article/view/4734>

## Resumen

A lo largo de este artículo nos acercaremos a las primeras incursiones de Pablo Picasso en las

nuevas tecnologías de principios del siglo XX. Como ejemplo representativo de estos nuevos métodos tecnológicos de la época, analizaremos la relación que se estableció entre Pablo Picasso



y el cine, a través del estudio concreto de los vínculos que se instauraron entre el artista y Cinematógrafo Napoleón de Barcelona, durante su juventud. A partir de aquí, valoraremos qué grado de influencia ejerció el cine en la obra temprana de Pablo Picasso mediante el cotejo de diversos datos y testimonios recopilados de autores como Roland Penrose, Pierre Cabanne, Pierre Daix, Palau i Fabre o John Richardson, entre otros, que señalan conexiones relevantes entre determinadas películas proyectadas en Barcelona durante los primeros años del siglo XX en el Cinematógrafo Napoleón y algunas obras de Picasso realizadas en el mismo periodo. Partiendo de todas estas referencias, examinaremos la llegada del cine como uno de los avances científicos más novedosos de principios del siglo XX, y pondremos en valor el influjo de esta nueva ciencia en la obra temprana de Picasso. Situando los hechos anteriormente descritos como antecedentes, también estableceremos nexos entre el cine de principios del siglo XX y el desarrollo del cubismo de Pablo Picasso.

### Palabras clave

Pablo Picasso, Cinematógrafo Napoleón, cine, nuevas tecnologías, principios del siglo XX, cubismo.

### Abstract

*In this paper, we approach Pablo Picasso's first contact with the new technologies from the beginning of the 20th century. As a representative example of these new technological methods of the time, we will analyze the relationship that was established between Pablo Picasso and cinema, through the concrete study of the links established between the artist and Cinematographer Napoleon of Barcelona, during his youth. From here, we will assess the degree of influence that the cinema exerted on the early work of Pablo Picasso by comparing different data and testimonies collected from authors such as Roland Penrose, Pierre Cabanne, Pierre Daix, Palau i Fabre or John Richardson, among others. All this points out relevant connections between certain films projected in Barcelona during the first years of the 20th century at the Napoleon Cinematographer and some works by Picasso made in the same period. Based on all these references, we examine the arrival of cinema as one of the most innovative scientific advances of the early twentieth century; and we consider the influence of this new science on Picasso's early works. Placing the events described above as antecedents, we also link the cinema of the early twentieth century and the development of Pablo Picasso's Cubism.*

### Keywords

*Pablo Picasso, Napoleon Cinematographer, cinema, new technologies, early 20th century, Cubism.*

## 1. Introducción

### 1.1. El joven Picasso y el cine

En la primavera de 1895 los Ruiz-Picasso abandonaron Galicia para establecer su nueva residencia en Barcelona. Varios años antes, en 1891, la familia se había trasladado desde Málaga a La Coruña, donde Don José venía desempeñando su trabajo como profesor de dibujo en el Instituto da Guarda. El traslado de Coruña a Barcelona pudo hacerse efectivo tras el intercambio de plazas que realizaron Don José Ruiz

Blasco, padre de Picasso, y el artista gallego Román Navarro que pasaría a ocupar el puesto de director del instituto coruñés mientras que Don José ostentaría un puesto menos importante pero mejor pagado en Barcelona.



**Figura.1.** Pablo Picasso, 1896. Autorretrato (Museu Picasso, Barcelona). (Izda). **Figura.2.** Pablo Picasso, 1898. Cabeza de Pallarès (Museu Picasso, Barcelona).

Don José, tenía motivos de peso para desear un cambio vital, nunca llegó a adaptarse completamente a la Coruña y su hija Conchita había muerto prematuramente en enero del mismo año en que se produjo el traslado a Barcelona. Cuando Pablo Picasso llegó a la Ciudad Condal contaba con 14 años. Allí realizó el examen de ingreso en la misma institución en la que trabajaría su padre, la Escuela de Bellas Artes de la Llotja, donde permaneció estudiando hasta 1897. En la Escuela de Bellas Artes de Barcelona conoció al estudiante catalán Manuel Pallarès i Grau, con el que rápidamente entablaría amistad. A pesar de la diferencia de edad que existía entre ambos, Pallarès era varios años mayor que Picasso, juntos compartirían vivencias tanto en la Escuela de Bellas Artes como en las calles de Barcelona, en las cuales se aglutinaban todo tipo de actividades de ocio, así como nuevos acontecimientos dignos de la ciudad moderna en la que se estaba transformando.

Como describe John Richardson (1995) en el primer tomo de su extensa biografía sobre Picasso, “En la época en que los Ruiz Blasco llegaron a Barcelona, Cataluña se había convertido en la región más industrializada y moderna de España” (p.61). Pallarès también desarrolló su carrera como pintor, aunque con un estilo academicista y fiel a la tradición, al contrario que Picasso, que pronto se adentraría en las nuevas vanguardias. La amistad entre ambos adquiere un protagonismo relevante en la vida de Picasso principalmente en su etapa de juventud, constituyéndose como uno de sus compañeros inseparables de esta época, aunque esta amistad se prolongaría hasta la muerte de Picasso en 1973.

Durante aquellos años estudiantiles descubrirían juntos, a través de innumerables paseos, los encantos de las Ramblas, los teatros, cafés y bares entre los que se encontraba el exótico y atrayente cabaré Edén Concert que tanto gustaba a Picasso. Acudirían también, según los indicios hallados, a sus primeras proyecciones cinematográficas. Algunos años después, en 1898, Pallarès invitaría a Pablo a aquel

inolvidable viaje a Horta de Ebro, hoy conocida como Horta de San Joan, en Terra Alta, Tarragona, del que Picasso nunca se olvidó y que tanto le reportó personal y artísticamente. “Todo lo que sé, lo aprendí en el pueblo de Pallarès” (Richardson, 1995, p.99), diría años después Picasso.

## 2. Desarrollo de la investigación

### 2.1. Barcelona y el cine Napoleón

El análisis de los primeros años de juventud de Pablo Picasso y de las vivencias que experimentó en esta etapa, cobran especial importancia en nuestro trabajo ya que hemos podido acceder a diversos testimonios que apoyan la teoría de que Picasso asistía al cine desde muy temprana edad, precisamente durante sus estancias en Barcelona y junto a sus amigos Pallarès, Sabartés y muy probablemente Casagemas. Los datos recopilados, también apuntan hacia la posible influencia de estas primeras películas visionadas, en determinadas obras juveniles del artista.

En 1896, Don José accedió a la petición de su hijo y alquiló para él y para Pallarès el primer estudio de los muchos que tuvo Picasso. Lo inauguró abordando una obra de gran formato llamada La carga de la bayoneta, actualmente desaparecida. Para inspirarse contaba con la pintura más importante de la época, La batalla de Tetuán (1863) de Mariano Fortuny y también con noticias e ilustraciones que se publicaban en la prensa sobre la guerra de Cuba.

Estas influencias, sin embargo, van más allá, como así nos lo indica Richardson (1995):

Puede que Pablo también contase con otra fuente de inspiración: el cine. La primera proyección cinematografía en Barcelona tuvo lugar el día 4 de diciembre de 1896, cuando dos fotógrafos barceloneses, los hermanos Fernández (apodados «Los Hermanos Napoleón», debido al Cinematográfico Napoleón, donde se proyectaron las películas) exhibieron varias películas cortas, entre ellas la ovacionada La carga de la caballería. (p.79)





**Figura. 3 y 4.** (Izquierda). Pablo Picasso, 1899-1900. *Retrato de Casagemas*. (Museu Picasso, Barcelona). (Derecha). Picasso, 1896. *Escena bélica* (Museu Picasso, Barcelona).

En este caso, aunque Richardson nos indique el nombre exacto de una de películas que formaron parte de esa primera exhibición en el Cinematógrafo Napoleón de Barcelona, esta aportación carece de una cita que nos desvele la procedencia del dato o la fuente de donde lo extrajo, quizá lo obtuviera de Palau, quien menciona que en la primera sesión del Cinematógrafo Napoleón “se exhibieron, entre otros cortometrajes, Puerta del Sol y Carga de Coraceros”, (Palau i Fabre, 1980, p.117). El autor menciona a la revista de fin de siglo *Lo Teatro Catalá*, como fuente de dicha información.

Debemos decir que tras cotejar las referencias aportadas por Richardson y Palau en el *Catalogue Lumière* y con las únicas pistas que nos proporcionan los títulos que nos indican estos autores, además de la fecha en la que debieron ser proyectadas, 1896, no hemos encontrado ningún trabajo de los Hermanos Lumière que se denomine concretamente así. Sin embargo, los indicios hallados nos han permitido rescatar varios datos que podrían servir como nexo entre esas primeras proyecciones cinematográficas llevadas a cabo en Barcelona y los trabajos realizados por Picasso durante los mismos años. Como ejemplo de estas obras juveniles, Richardson habla del cuadro *La carga de la bayoneta*, así como de determinados apuntes procedentes de un cuaderno de dibujos en los que se pueden apreciar varias escenas de batalla, entre ellas, *Escena bélica*.

A través de los numerosos estudios realizados por la Historiadora del cine e investigadora principal del Laboratorio de Investigación Audiovisual de la Universidad de Barcelona, Palmira González López, entre los que se encuentra el artículo “Los inicios del cine en España (1896- 1909). La llegada del cine, su expansión y primeras producciones”, podemos saber que “el cine se hizo eco de las guerras coloniales del desastre del 98” y que “las recaudaciones de las primeras sesiones del Cinematógrafo Lumière en los estudios Napoleón, concretamente las realizadas en diciembre de 1897 fueron en beneficio de los heridos de la guerra de Cuba” (González López, 2005, p.17). La guerra de Cuba es una de las referencias que aporta Richardson al hablar de las posibles influencias que pudo asimilar el artista para abordar estas obras juveniles. Nos resulta interesante constatar cómo, al igual que las publicaciones e ilustraciones que aparecían en la prensa de la época, el cine, a través de estas primeras filmaciones, se encargó de ofrecer sus propios “reportajes de guerra”, desempeñando con ello el papel de noticiarios. Estos primeros reportajes también eran susceptibles de incluir manipulaciones en sus escenas para “informar” con una intencionalidad concreta, a través del montaje, tal y como ocurre en la actualidad.

El artículo anteriormente citado, nos desvela más datos sobre el “primer cine” en España: cuando el cine empezó a florecer en nuestro país, “en varias ciudades españolas hubo sesiones del “Wargraph”, sistemas de proyección inicialmente especializados en documentales sobre la guerra” que incluían películas como *Desembarque de las tropas llegadas de Cuba* (Barcelona) o *Carga de la caballería española a la norteamericana en Santiago de Cuba* (González López, 2005, p.17). El título de esta última película encaja con la referencia aportada por Richardson, sin embargo, acudiendo de nuevo al *Catalogue Lumière*, la pista se pierde ya que en dicha fuente no consta ningún filme con esos títulos concretos.

Sin embargo, en este catálogo sí existe constancia documental de numerosas películas rodadas por los Lumière que giran en torno a las temáticas de “desembarcos”, “desfiles de regimientos”, “ejercicios de disparos con artillería” o “cargas de caballería”, la mayoría realizadas en años cercanos a 1896, pero algunas de ellas también filmadas durante 1896. Podemos citar como ejemplo *Défilè du génie* (1896) en

la cual se nos muestra la salida de un regimiento de ingenieros españoles del cuartel del Príncipe Pío para embarcar en Cádiz rumbo a la campaña de Cuba o Lanciers de la reine, charge (1896).

Otra de las películas que gira entorno a estas temáticas, también presentes en algunas de las obras tempranas de Picasso es *Lanciers de la reine, défilè* (1896). Precisamente la filmación de este desfile de lanceros de la Reina en Madrid formó parte de la primera proyección que se realizó en el cinematógrafo Napoleón. Así nos lo indican diversos testimonios entre los que se encuentran el valioso texto de Francesc Miquel i Badia publicado en el Diario de Barcelona el 22 de diciembre de 1896 titulado De Daguerre al cinematógrafo.



**Figuras 4 y 5.** Hermanos Lumière, 1896. Lanciers de la reine, charge, a la izquierda y Lanciers de la reine, défilè, a la derecha, (Catalogue Lumière).

La descripción concisa y apasionada que nos ofrece el propio Miquel i Badia en este artículo nos da a entender que él mismo fue uno de los asistentes a la proyección en el Cine Napoleón y que el desfile de lanceros de la Reina formaba parte del repertorio de películas exhibidas. Además de las noticias recogidas en el Diario de Barcelona durante varios días distintos del año 1896, este testimonio que Francesc Miquel i Badia nos ofrece confirma que esta película se proyectó en dicho acontecimiento. Hay otras apreciaciones del creador de este extenso artículo que parecen conectar directamente con el joven e intuitivo Picasso de aquel momento: “(...) consideramos que la invención del cinematógrafo no se reduce exclusivamente a un pasatiempo entretenido, a una diversión artística, sino que (...) ha de servir en no pocos puntos de advertencia y de enseñanza a los artistas perspicaces” (Miquel i Badia, 1896).

Curiosamente, este autor, crítico de arte y defensor de la escuela realista, escribió en 1887 una biografía de Mariano Fortuny, cuyo trabajo *La batalla de Tetuán* (1863) es para Richardson un claro referente del joven Picasso. Toda la información recopilada en esta dirección nos permite pensar que Picasso, además de acudir al cine Napoleón, pudo asistir a experiencias cinematográficas en más lugares y de la mano de otros pioneros del cine además de los Lumière que si bien eran de los más importantes, no eran los únicos. Existen numerosas referencias como exposiciones, investigaciones y artículos que centran la mirada en los primeros años del cine en España y en Cataluña y que nos ofrecen datos precisos sobre el Cinematógrafo Napoleón. Según algunas fuentes, su fundación se la debemos a los hermanos Antonio y Emilio Fernández “Napoleón” cuyo nombre procedía del razonable parecido con este personaje (Palau i Fabre, 1980, p.117).

Otras fuentes indican que el Cinematógrafo Napoleón fue obra del matrimonio compuesto por Antonio Fernández Soriano y la francesa Anne Tiffon, más conocida como Anaïs Napoleón, recibiendo este sobrenombre por el apodo de su padre, peluquero de profesión, que había emigrado a Barcelona para labrarse un futuro en este campo (García Felguera, 2006). De un modo u otro, el famoso Estudio Fotográfico Napoleón se creó en el actual número 18 de La Rambla de Santa Mónica, recibiendo allí a las personalidades más distinguidas de la época. Fue en las lujosas dependencias de los Napoleón donde se realizó por primera vez una proyección mediante el cinematógrafo de los hermanos Lumière, concretamente el 10 de diciembre de 1896 (las fuentes consultadas entre las que se encuentran tres diarios de la época coinciden con esta fecha, contradiciendo la que aporta Richardson, 4 de diciembre de 1896).



Figura 6. 1985. Entrada del nuevo estudio de «Napoleón», en la rambla de Santa Mónica números 17-19 (hoy 18).

Como indica La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyecciones (1896-1900), artículo también llevado a cabo por la Historiadora del cine y profesora Palmira González (1995), en Barcelona ya habían tenido lugar varias demostraciones con aparatos más rudimentarios antes de la proyección celebrada en el Cine Napoleón, pero la exhibición efectuada con el cinematógrafo de los Lumière sorprendió por la calidad de las imágenes en comparación con “los temblores” que caracterizaban a las muestras anteriores. La presentación del cinematógrafo Lumière que se realizó el día 10 de diciembre fue privada pero el 14 del mismo mes, se llevaría a cabo otra abierta al público que duró quince minutos y consistió en la proyección de diez películas cortas.

El día 8 de enero de 1897, la casa Lumière dedicó una sesión a los miembros del Círculo Artístico, por invitación. Es posible que Picasso consiguiera infiltrarse en la sala y presenciar esta exhibición o que, movido por el revuelo que, sin duda, la misma debió provocar en los ambientes artísticos e intelectuales, se empezara a aficionar al cine, si es que no lo había hecho antes (Palau i Fabre, 1980, p.120).

La relación entre Louis y Auguste Lumière y Barcelona era estrecha. Así lo demuestran algunos de sus primeros trabajos en los que aparecen filmadas imágenes del puerto de Barcelona, así como el establecimiento de nuevos lazos comerciales con los Napoleón, que propiciaron la inauguración en 1898

del Cinematógrafo Lumière en un local de La Rambla situado en la Avenida del Paral·lel. Esta sala de proyecciones funcionó entre 1896 y 1906, debido a la rápida difusión del cinematógrafo en la ciudad y a la proliferación de otras salas que aumentaron notablemente la competencia.

Consideramos que es de una importancia fundamental en el trabajo que nos ocupa, constatar el hecho de que biógrafos y estudiosos de la vida y la obra picassiana tan importantes como Palau i Fabre, Pierre Daix, Pierre Cabanne o John Richardson en cuyas biografías cuenta además con la colaboración de la experta en Picasso, Marilyn McCully, mencionen en algunas de sus publicaciones estos primeros acercamientos al cine por parte del artista durante su juventud e incluso señalen directamente, como veremos más adelante, la influencia del cine en obras concretas a lo largo de distintos períodos.

Pierre Cabanne (1982) señala específicamente a Sabartés como compañero inseparable del artista en sus múltiples actividades juveniles, entre las que se encontraba la asistencia al Cine Napoleón:

Sabartés se incorpora al ritmo barcelonés de Pablo. (...) A menudo deciden lo que van a hacer por la noche, pues Picasso detesta lo imprevisto. A veces se reúnen también con algún otro amigo o van al café-cantante o a la Sala Parès, que sigue siendo el único lugar en Barcelona donde puede verse pintura contemporánea. Todos en banda van también a comer mejillones y beber en porrón vino del país, en las tabernuchas de la Barceloneta, o bien entran en el “Cinematógrafo Napoleón”, la gran novedad de la época (...). (p.170)



Figura 7. Pablo Picasso, 1900. *Sabartés sentado* (Museu Picasso, Barcelona).

Josep Palau i Fabre (1990), en *Picasso cubismo, 1907- 1917*, uno de los numerosos trabajos que dedica a analizar la biografía y la producción artística de este creador, afirma con rotundidad en la introducción a esta magnífica obra que “una de las fuentes más evidentes del cubismo es el cine” (p.12). En esta misma introducción, el autor corrobora de igual modo que lo hacen sus colegas, la asistencia de Picasso al Cinematógrafo Napoleón, declarando que las visitas por parte del artista al cine en su juventud supusieron mucho más que una mera anécdota. “No en vano había asistido Picasso asiduamente a las sesiones del Cinematógrafo Napoleón, en Barcelona, a partir de 1896” (p. 12).

Ciertamente la asistencia del joven Pablo al cine Napoleón no fueron en vano. Para atestiguarlo Palau (1990) nos ofrece dos ejemplos clave de la repercusión de este hecho en la obra del artista:

Y si en su época azul vemos, como hemos dicho otras veces, la influencia del cine mudo en tanto que captación de un mundo ambiental interiorizado, a partir del cubismo es el lenguaje específico del cine, su estructura sincopada, lo que es aprovechado. (p.12)

Que Palau, considerado una autoridad en lo que respecta a estudios picassianos, reconozca con tanta claridad y sin ningún tipo de duda en varios de sus trabajos, el hecho de que el cine influyó en el surgimiento del cubismo contribuye a dotar a nuestra hipótesis de una validez total, constatando que las cuestiones que aquí se plantean, poseen una vigencia absoluta. De igual modo, las líneas de investigación que señalan la influencia del cine en la etapa azul de Picasso nos resultan relevantes y son dignas de mención en este apartado ya que, entre otros aspectos, la etapa azul se sitúa como uno de los períodos que preceden al cubismo. El Catedrático de Historia del Arte, Germán Ramallo Asensio (2001), habla en su artículo “Algunos paralelos entre el cinematógrafo y la obra de Picasso. El Guernica y la luz cinética”, sobre la influencia del cine en la época azul de Picasso, así como sobre Cinematógrafo Napoleón. Para Ramallo, como ocurre con Palau y Cabanne, la atracción libre de ideas preconcebidas que Picasso sentía por el cine se fraguó durante su juventud en Barcelona:

Su afición al cine se puede comprender si se piensa que, en 1896, momento de presentación en Barcelona del fascinante invento él tendría sólo 15 años y por ello estaría libre de los prejuicios que pronto provocó en los más sesudos intelectuales. Se sabe que en su juventud barcelonesa (...) también era asiduo al Cinematógrafo Napoleón. (p.530)

Ramallo (2001) va más allá, vinculando al artista malagueño con las películas de Méliès, y haciendo palpable que esta atracción por el cine se vería ampliamente reforzada al trasladarse París: “Luego, ya en París, en 1901 y con sus 19 años, pudo ver las maravillosas propuestas de Méliès, con sus trucos y coloreados, así como el uso de los virados (...)” (p.530).

A lo largo del mencionado artículo, Ramallo establece también nexos de unión entre la cinematografía y obras picassianas de épocas diversas, analizando cuestiones como la planificación cinematográfica en los grabados Sueño y mentira de Franco de 1937, la utilización por parte del artista de iconos posiblemente extraídos de películas como El acorazado Potemkin (1925) o La pasión de Jeanne D’arc (1928) o la enorme influencia fílmica que posee la obra Guernica (1937), un asunto que ha suscitado el interés de otros muchos estudiosos, propiciando la investigación de la relación entre el cine y esta obra desde diferentes perspectivas.

Resulta igualmente significativo comprobar que, a pesar de los indicios y testimonios existentes no se han desarrollado hasta el momento estudios lo suficientemente profundos que se dediquen a recopilar y poner en valor las referencias a las que aludimos, siendo, por lo tanto, uno de los objetivos principales de nuestra investigación, llevar a cabo esta labor. Natasha Staller ya en 1989 hacía referencia a la falta de atención por parte de los historiadores acerca de la relación entre el cubismo de Picasso y el cine en su interesante artículo *Méliès ‘Fantastic’ Cinema an the Origins of Cubism*, publicado en *Art History*, XII, nº 2. Este artículo posteriormente fue desarrollado por la autora en un magnífico libro que hemos tenido muy en cuenta a lo largo de nuestra investigación: *A Sum of Destructions: Picasso’s Culture & the Creation of Cubism*, de 2001. Posteriormente la Fundación Pablo Ruiz Picasso en colaboración con el Ayuntamiento

de Málaga, lo incluyó traducido al español por Maite Cirugeda en el libro Picasso: cine y arte, publicado en 2011, al que hemos tenido acceso.

Algunos historiadores, en particular del cine y la cultura, han observado que compartían un mismo interés por la simultaneidad y, en general, una sorprendente similitud entre las superficies centelleantes de las pinturas del monocromático cubismo analítico y el titileo de las imágenes a menudo monocromáticas de las primeras películas, realizadas con unos proyectores poco firmes que se sostenían con las manos. Pero pocos han sido los historiadores del arte que han tratado esta cuestión. (Staller, 2011, p.126)

En el catálogo de la exposición Picasso, Braque and Early Film in Cubism (2007) que destacamos en la introducción como uno de los antecedentes de esta investigación, Bernice B. Rose comenta las apreciaciones de Richardson y Palau en cuanto a la relación entre Picasso y el cine en estos años iniciáticos. Parece que Rose no se muestra del todo de acuerdo con Richardson cuando éste interpreta que Picasso situó al mismo nivel la influencia que pudiera proporcionarle el cine con la que se desprendiera del contacto con obras de grandes maestros de la época como Fortuny. Sí que da por válida la estimación del autor en cuanto a que considera que Picasso asimiló el cine como una fuente legítima desde el primer momento y a pesar de que menciona justamente la apreciación de Palau que afirma que Picasso y Pallarés acudían al Cine Napoleón con frecuencia, la autora piensa que las películas que pudiera ver el artista malagueño en esta época no jugaron un papel formal en su arte ni en sus primeras obras.

*(...) according to Josep Palau y Fabre, Picasso, and his friend Pallares were instant cinéphiles, going "as often as possible to the Cinematográfico Napoleón"-film, as such, played no formal role in his adolescent Symbolist-based art, nor in his first mature paintings. (Rose, 2007, p. 39)*

En una consulta realizada a Magdalena Gual Pascual<sup>1</sup>, Conservadora de pintura, dibujo, escultura y cerámica del Museo Picasso Barcelona, pudimos constatar que hoy por hoy no existe constancia documental de la asistencia de Picasso al cine Napoleón. No obstante, y aunque nos señaló que ella no ha investigado este tema concretamente, si que nos facilitó amablemente datos valiosos que han sido tenidos en cuenta en esta investigación y que trataremos más adelante.

A pesar de la confirmación de Magdalena Gual sobre la inexistencia de documentos que prueben la asistencia de Picasso al Cinematógrafo Napoleón en su juventud, no podemos rechazar o descartar por completo los testimonios aportados por los diversos biógrafos y estudiosos de su obra. Por una parte, nos encontramos con el hecho de que este dato preciso se repite en todas las biografías a las que hemos accedido y consultado, y por otro, sabemos fehacientemente, porque en este caso sí existe constancia documental, que la mayoría de los autores que han desarrollado estas biografías compartieron tiempo y numerosas vivencias con Picasso entre las que se encuentran entrevistas y conversaciones para la realización de sus obras. Tal es el caso de Roland Penrose, Pierre Cabanne, Pierre Daix, Palau i Fabre o John Richardson.

Por citar ejemplos concretos podemos mencionar la autobiografía de John Richardson, El aprendiz de brujo. Picasso, Provenza y Douglas Cooper (2001), en la que narra, entre otros muchos acontecimientos,

---

<sup>1</sup> Consulta realizada por correo electrónico el día 18/04/2019.

la relación de amistad que mantuvo con Picasso y su última esposa Jacqueline hasta la muerte del pintor y posterior suicidio de ella. ” Para escribir estas memorias me he basado en notas que tomé cuando visitaba a Picasso o a Braque (...)” (Richardson, 2001, p.11); “Pablo Picasso y su esposa Jacqueline, me brindaron en vida todo el apoyo necesario para la realización de este proyecto; me siento profundamente en deuda con ambos” (Richardson, 1991, p.7).

En esta misma dirección y acudiendo a las menciones concretas que se hacen en las obras de estos autores sobre el Cine Napoleón, Palau i Fabre en *Picasso Vivo, 1881- 1907*, nos confirma que Picasso recordaba y hablaba del Cine Napoleón:

En todo caso, él mismo (refiriéndose a Picasso) nos ha evocado este “Cinematógrafo Napoleón, insistiendo en que lo frecuentaba cuando podía, con la mayoría de sus amigos barceloneses, pero sobre todo con Manuel Pallarès. Más adelante (a partir de 1899), nos ha confirmado, asistirá muy a menudo con los hermanos Ramón y Cinto Reventós. (Palau i Fabre, 1980, p.120)

Retomando, por otro lado, las apreciaciones que hace Bernice B. Rose, en las notas que completan sus postulados en el catálogo de la exposición *Picasso, Braque and Early Film in Cubism* (2007), observamos que la autora echa de menos que Palau i Fabre no vaya más allá en sus investigaciones en cuanto al binomio “cine-cubismo”. A continuación, destaca que el artículo de Natasha Staller, surgiera un año antes del libro de Palau al que se refiere. En su trabajo *Méliès ‘Fantastic’ Cinema an the Origins of Cubism* (1989), Staller ya había hablado de esta idea, explorando más ampliamente la relación entre Picasso y el cine e incluyendo numerosos datos y referencias. Entre estas aportaciones no menciona concretamente el Cine Napoleón ni valora la influencia del cine en la obra temprana de Picasso, pero sí habla de la proyección de las películas de Méliès en Barcelona y da crédito a las opiniones que señalan que Picasso conocía el cine:

Picasso, como el resto del mundo, estaba enterado de la existencia del cinematógrafo antes de pintar sus primeras obras cubistas. Los hermanos Lumière habían enviado un operador proyeccionista a Barcelona seis meses después de la primera proyección en París, y en la Ciudad Condal seguían proyectándose películas, entre ellas las de Méliès. (Staller, 2011, p.125).

Examinando exhaustivamente la nota de Rose sobre Palau i Fabre y acudiendo a la fuente original, descubrimos que Palau (1990) menciona a Cassou como el primero en hablar de simultaneidad en el cubismo: “Jean Cassou fue el primero en señalar que la simultaneidad era una de las características del cubismo. (Cassou: Prólogo a la Exposición del Cubismo, París, 1975.)” (p.12).

Posiblemente Palau pudiera haberse mostrado abierto a incluir estas nuevas ideas en Picasso cubismo, 1907- 1917 tras conocer las consideraciones de Cassou y de Staller, o tal vez llegara al mismo punto que Staller un año antes, sin conocer su artículo. Lo que, si apreciamos, volviendo a examinar los primeros capítulos de este trabajo de Palau, es que, aunque en su preámbulo añada una mención específica para situar al cine en un lugar destacado como influencia del cubismo, en los apartados que dedica a desglosar y analizar las etapas y obras anteriores al cubismo, estas referencias al cine no se hacen extensibles con la misma pasión ni relevancia.

A lo largo de los tres primeros capítulos concretamente encontramos dos referencias al cine. En una de estas apreciaciones llevadas a cabo por Palau, se establece una relación entre cinematografía y cubismo

apelando simplemente al carácter innovador de ambos inventos. "En este sentido, era un arte joven y de anticipación, de la misma manera que el cine, con todo y haber nacido en Occidente, llegó a parecer proveniente de Hollywood" (Palau, 1990, p.35). Aunque nos resulta una consideración algo forzada, intuimos la voluntad de Palau por incorporar esta corriente de pensamiento en el relato.

La otra referencia hallada sin embargo nos parece determinante. Al describir la obra *La Vida*, de 1903, Palau (1990) nos habla de una simultaneidad en la obra que bajo su punto de vista "es más temporal que espacial". Afirmo que Picasso, para representar las diferentes edades del hombre, acude a "la discontinuidad espacial" y compara obra con una pantalla de cine. "Un cuadro, dentro de un cuadro, que parece una pantalla de cine (...)" (p.35).

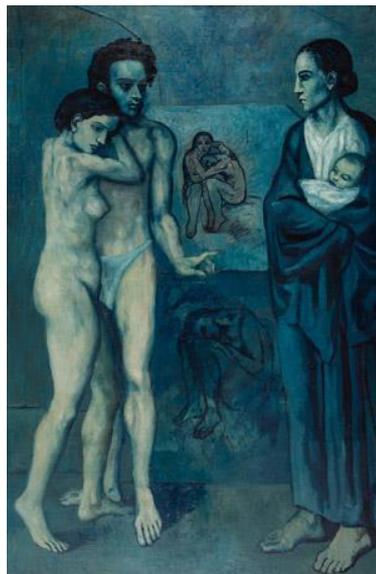


Figura 8. Pablo Picasso, 1903. *La vida*. (The Cleveland Museum of Art).

Así mismo, contribuye a reforzar nuestra teoría, la estimación que hace el autor en tanto en cuanto habla de "planos cinematográficos" en el cuadro y de la inserción del concepto de "tiempo" en el espacio bidimensional del cuadro.

(...) nos habla de una etapa de la pareja humana diferente de la que nos es ofrecida en primer plano, y esta etapa diferente nos es explicada en un espacio de tela diferente. Tiempo y espacio son correlativos, se involucran, son creados en la misma obra. (Palau, 1990, p.35)

## 2. Conclusiones

A la luz de las referencias aportadas, John Richardson se sitúa como uno de los principales autores en cuyas obras, aunque sea de manera tímida, se toma más en consideración la estrecha relación entre Picasso y el cine, con alusiones a este tema en sus narraciones de la biografía del artista, desde su temprana juventud hasta sus últimos años de vida. La lectura y el examen de sus escritos, que incluyen una sucesión de comentarios y referencias concretas y detalladas, contribuyen a fortalecer la idea de que Picasso de un modo u otro, siempre estuvo ligado al cine.



Creemos que, para este autor al igual que ocurre con otros autores, el vínculo que se establece entre el cine y Picasso es importante y es digno de ser tenido en cuenta, no solo como una afición que mantuvo durante toda su vida sino como una fuente más de la que se nutrió para sus trabajos artísticos. En esta línea, Richardson lo pone de manifiesto por primera vez en Picasso. Una biografía 1881 – 1906: “Como Picasso y Pallarès iban muy a menudo al Cinematógrafo Napoleón, no parece probable que el futuro cinéfilo se perdiese aquella experiencia nueva y sensacional” (Richardson, 1995, p.79).

A nuestro modo de ver, este primer comentario se transfigura como una declaración de intenciones en la cual, el autor nos desvela su opinión con respecto a la incógnita que estamos tratando de despejar en este trabajo. Para Richardson, la respuesta en cuanto a la influencia del cine en la obra de Pablo Picasso es afirmativa. Richardson es uno de los autores que nos ofrece más claramente indicios sobre lo que considera influencias concretas de determinadas películas en la obra temprana del pintor y aporta, tanto en su autobiografía como en la biografía que dedica a Picasso, referencias concisas sobre películas que pudo visionar el artista durante su juventud y a lo largo de toda su vida, así como obras que podría haber realizado contando, durante su concepción, con estas experiencias cinematográficas. Como ejemplo representativo, hemos visto el caso concreto del boceto Escena bélica fechado en 1896, posiblemente inspirado en determinadas películas que se proyectaron en el Cinematógrafo Napoleón a las que pudo asistir el artista aún muy joven junto a amigos como Pallarès y Sabartés.

Este autor, sin embargo, no es el único que menciona en sus obras la asistencia de Picasso al cine ya en su primera su juventud. Como hemos visto en el artículo, recogen datos sobre la asistencia de Picasso al cine Napoleón de Barcelona otros biógrafos como Pierre Cabanne y Palau I Fabre. Además de hablar del Cinematógrafo Napoleón, Palau I Fabre afirma en la introducción de su libro Picasso Cubismo. 1907-1917 (1990) la clara influencia del cine en el surgimiento del cubismo. Así lo señalan también en sus trabajos otros autores como Pierre Daix o Natasha Staller.

Staller, por su parte, da crédito a las teorías que apuntan a que Picasso conocía el cinematógrafo antes de irse a París, ya que en Barcelona comenzaron a hacerse proyecciones tan solo unos meses después de que los Hermanos Lumière mostraran al mundo su nuevo invento en la capital francesa. Además, en sus investigaciones, Natasha Staller explora ampliamente el influjo del cine de Méliès en la obra de Picasso, concretamente en su producción cubista. El hecho de considerar la hipótesis de que el cine pudo influir ya en las primeras obras de juventud que emprendió Picasso, nos lleva a considerar del mismo modo, otras teorías en las que se contempla el impacto del cine en el surgimiento y desarrollo del cubismo.

En cuanto a los indicios que unen el surgimiento del cubismo con determinados acontecimientos cinematográficos, y a los nexos existentes, entre la cinematografía y Pablo Picasso desde una edad temprana, podríamos mencionar otro hecho interesante. Al parecer, Pablo Picasso y Georges Braque quisieron llevar a cabo una película durante los años previos al estallido de la guerra. Aunque finalmente, y según las fuentes consultadas, se quedó en una tentativa, nos ha sorprendido enormemente encontrar alusiones a este proyecto cinematográfico que los precursores del cubismo supuestamente pretendían emprender.

Fernández Cuenca (1971), habla de esta película no realizada en las primeras páginas de su libro y aunque constata la poca precisión de las fuentes, aporta la referencia de la publicación que da cabida a esta información:

En un artículo de la revista “L’Age du Cinéma” (número 6, pág. 8) se ha dicho, aunque sin precisión de fuentes, que en vísperas de la primera guerra mundial pensaron Picasso y Georges Braque — su más asiduo compañero de aquella época—, hacer un filme cubista. (Fernández Cuenca, 1971, p.20)

Por su parte, Agustín Gómez Gómez, profesor de la Universidad de Málaga, en su artículo “Experimentos cinemáticos. René Clair vs Fernand Léger” (2011) hace referencia también a esta película nunca filmada, aportando una fuente distinta a la mencionada por Fernández Cuenca. Señala que “hay una referencia de que en 1912 Picasso estaba pensando en hacer una película, o experimento para la representación del movimiento” en el libro *The cubist cinema* (1975) del historiador del arte y artista de cine, Standish Lawder (Gómez Gómez, 2011, p.35).

No encontramos alusión a estas referencias que mencionan Fernández Cuenca y Gómez Gómez, en las notas que acompañan a los textos que se incluyen en el catálogo de la exposición *Picasso, Braque and early film in cubism* (2007), ni tampoco se menciona nada sobre las pretensiones por parte de Picasso y Braque de hacer una película, en *Picasso and Braque go to the movies* (2008). Sin embargo, Fernández Cuenca, vuelve a mencionar este hecho una segunda vez, aunque sin dar demasiado crédito a las afirmaciones recogidas en el número 6 de “L’Age du Cinéma”, presuponiendo que las intenciones que tuvieron Picasso y Braque de hacer una película, “no pasarían de una charla de café” (Fernández Cuenca, 1971, p.22) y considerando la historia como una mera anécdota sobre la que pudiera haber sido la primera “alusión cinematográfica a Picasso” (Fernández Cuenca, 1971, p.22).

Las diversas menciones sobre el intento, por parte de Picasso y Braque, de hacer una película cubista, nos dan pistas sobre lo importante que podía llegar a ser el nuevo medio cinematográfico para ambos, dos jóvenes y modernos artistas que estaban justo en aquel momento inventando un nuevo sistema de representación artística. No es descabellado pensar que, siguiendo el curso de sus investigaciones cubistas, además de pintar, desarrollar innovadoras construcciones o hacer collages, quisieran, también filmar películas.

Parece ser que el artista Léopold Survage también intentó hacer una película, a partir de varias obras abstractas que pintó y que pretendía animar con proyecciones cinematográficas, para tratar de añadirles movimiento y que éstas, transmitiesen distintos efectos y sensaciones.

Recordemos que, durante los años previos a la primera guerra mundial, los años del cubismo, Picasso y Braque se relacionaban frecuentemente con muchos artistas, entre los que se encontraba Survage; en lugares como las veladas que organizaba la poeta, artista y crítica de arte, Hélène d’Oettinge, quien estaba unida a Léopold por una gran amistad. Existen numerosas referencias recogidas en exposiciones y publicaciones dedicadas a Hélène d’Oettinge y su inseparable compañero Serge Férat en las que se reflejan anécdotas y datos biográficos que vinculan estrechamente a Picasso con Hélène, Férat y también con Survage. La obra de Giorgio de Chirico titulada *Picasso cenando con Serge, Hélène y Léopold Survage* (1915) es otra prueba más de la relación de amistad que unía a Picasso con estos creadores. La constatación de las numerosas conexiones existentes entre Picasso y Survage, nos lleva a pensar que quizá, los precursores del cubismo estuvieran al tanto de los experimentos cinematográficos que Survage pretendía realizar y que, igualmente, Léopold Survage también se habría hecho eco de las intenciones que tenían Braque y Picasso de hacer una película cubista.

Quizá no habría existido este intento cinematográfico por parte de Picasso y Braque si ambos no se



hubiesen interesado por el cine desde su juventud, en el caso del artista malagueño, desde una edad muy temprana, en Barcelona. Probablemente estas primeras vivencias cinematográficas que pudo experimentar Pablo Picasso en el Cinematógrafo Napoleón de Barcelona, donde comenzó a convertirse en cinéfilo y posteriormente en París, ciudad en la que, según nos señalan algunos autores como Fernández Cuenca (1971), planificó incluso realizar junto a Braque, una película; pudieron incitar al pintor a explorar nuevos modelos de representación más conectados con los avances tecnológicos de su época, como el cinematógrafo, indagaciones que terminarían materializándose en el movimiento cubista.

## Referencias bibliográficas

- B. Rose, B. (2007.) *Picasso Braque and early film in cubism*. Pace Wildenstein.
- Cabanne, P. *El siglo de Picasso. I (1881-1912)*. 1982a. *El nacimiento del Cubismo*. Ministerio de Cultura.  
\_\_\_\_\_ *El siglo de Picasso. II (1912-1937)*. 1982b. *Las metamorfosis*. Ministerio de Cultura.
- Daix, P. (1991). *Diario del cubismo*. Ediciones Destino.
- Fernández Cuenca, C. (1971). *Picasso en el cine también*. Editorial Nacional.
- Gómez, A. (2011). *Picasso: cine y arte*. Málaga. Fundación Pablo Ruiz Picasso y Ayuntamiento de Málaga.
- González, P. (1995). La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyecciones (1896-1900).  
*De arte* 21: 37-55. <https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/100443/0>  
\_\_\_\_\_ (2001). “Los quince primeros años del cine en Cataluña”. *Artigrama: Revista de Historia del Arte*. (16), 39-74. [http://www.unizar.es/artigrama/html\\_sum/16.html](http://www.unizar.es/artigrama/html_sum/16.html)  
\_\_\_\_\_ (2005). *Los inicios del cine en España (1896- 1909)*. *La llegada del cine, su expansión y primeras producciones*. Linceus.
- Badia, M. (1896). De Daguerre al cinematógrafo. En *La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyecciones (1896-1900)*. *De arte*, (21), 37-55.  
<https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/100443/0>
- Palau i Fabre, J. (1980). *Picasso Vivo. 1881-1917*. Ediciones Polígrafa.  
\_\_\_\_\_ (1990). *Picasso Cubismo. 1907-107*. Ediciones Polígrafa.
- Ramallo, Germán. “Algunos paralelos entre el cinematógrafo y la obra de Picasso. El Guernica y la luz cinética”. En *El Arte Español del Siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, 529-544. Madrid: Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”. Instituto de Historia, CSIC.
- Richardson, John. (1991). *Una biografía*, Vol. I. 1881 -1906. Alianza Editorial.  
\_\_\_\_\_ (1997). *Una biografía*, Vol. II. 1907 -1914. Alianza Editorial.  
\_\_\_\_\_ (2001). *El aprendiz de brujo*. Alianza Editorial.
- Staller, N. (1989). “Méliès ‘Fantastic’ Cinema and the Origins of Cubism”. *Art History* (12), 202-232.  
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1467-8365.1989.tb00350.x>  
\_\_\_\_\_ (2001). *A sum of destructions. Picasso’s cultures and the creation of cubism*. Yale University Press.

## BIO

### Laura Franco Carrión



Obtuvo en 2010 el Diploma de Estudios Avanzados en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías. Es Licenciada en Bellas Artes y Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga y Técnico Superior en Fotografía Artística. Durante el curso 2010-2011 disfrutó de una estancia en la AKV St. Joost en Breda, Holanda, cursando estudios de Bellas Artes.

En el ámbito poético ha sido ganadora en 2016 del X Premio de Poesía Antonio Gala, reconocida con el primer premio de *Ucopoética* en 2014 publicando en la Editorial La Bella Varsovia *Todo principio. Poetas ganadores de Ucopoética 2014*; el accésit en el programa de creación del INJUVE con el poemario *Cuadernos de Holanda* en 2011 o el Primer Premio de poesía de la Universidad de Málaga en 2010. Ha obtenido becas de la Casa de Velázquez de Madrid en 2013, de la Fundación Antonio Gala para jóvenes creadores durante el curso 2011-2012 y de la Fundación Rodríguez Acosta en colaboración con el programa Iniciararte durante el verano de 2011. También premiada con la adquisición de obra en la III Edición del Certamen fotográfico de creación universitaria andaluza *Contempoarte 2011*. Lleva varios años participando en diferentes muestras artísticas como la exposición *Felicidad Museística* Sala Iniciararte Málaga 2015; la *Jornada de puertas abiertas* de la Casa Velázquez de Madrid en 2014, las exposiciones de finalistas del *Málaga Crea* en 2014 y 2013 en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga o la exposición del Certamen Andaluz de Artes Plásticas *Desencaja 2012*. Actualmente reside y trabaja en Madrid como profesora de Artes Gráficas y realiza una tesis doctoral sobre cubismo y cinematografía.