

MARÍA BLANCHARD  
ALBERT GLEIZES



**Agradecimientos:**  
Pía Capriles  
Rafael y Belén Moneo

© **de este catálogo:** Guillermo de Osma Galería  
© **del texto:** Carmen Bernárdez Sanchís  
© **fotografía:** Joaquín Cortés  
**coordinación:** José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza  
**diseño del catálogo:** Miriam Sainz de la Maza

maríaBlanchard  
albertGleizes



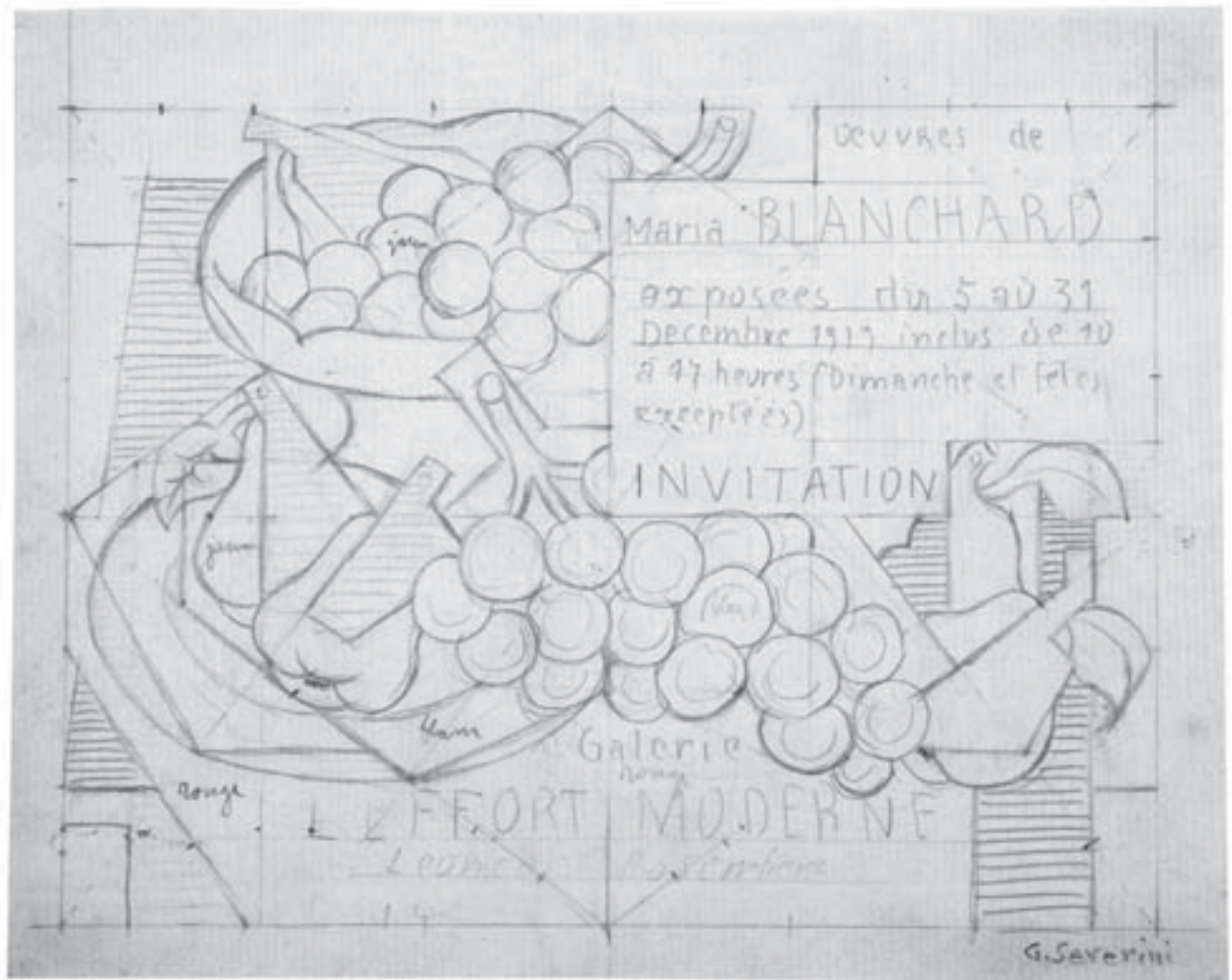
**Guillermo de Osma**  
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75

[www.guillermodeosma.com](http://www.guillermodeosma.com) • [info@guillermodeosma.com](mailto:info@guillermodeosma.com)

del 10 de enero al 8 de febrero de 2008



1. GINO SEVERINI: PROYECTO DE INVITACIÓN PARA LA EXPOSICIÓN DE MARÍA BLANCHARD EN L'EFFORT MODERNE, 1919.  
Lápiz sobre papel. Firmado. 15 x 18 cm

## MARÍA BLANCHARD - ALBERT GLEIZES

Carmen BERNÁRDEZ SANCHÍS

**E**n su retrato literario de Juan Gris, Ramón Gómez de la Serna decía que los cubistas huían de la naturaleza “como de un gran hospital, como si todo en ello fuese tumefacto”<sup>1</sup>. Aunque un tanto exagerada, esta metáfora sanitaria sirve bien para dar color a un episodio del arte del siglo XX tan complejo como el Cubismo. A juzgar por las derivas que este movimiento estaba adoptando en los años de la Primera Guerra Mundial e inmediatamente posteriores, tenía Ramón algo de razón, porque una de aquéllas era la tensión generada entre los partidarios del naturalismo, y los que minimizaban la importancia de la naturaleza para realizar sus composiciones.

El Cubismo tenía ya tras de sí una historia, y al poco tiempo de su fundación y primer desarrollo por parte de Braque y Picasso, otros artistas se habían sumado al proyecto. Asumieron la síntesis cubista, a la que proporcionaron, por una parte, un respaldo teórico con escritos tempranos como *Du Cubisme* de Albert Gleizes y Jean Metzinger (1912). Por otra, hicieron suyos ciertos aspectos que habitaban *in nuce* en el Cubismo, y que se aclimataron bien a los deseos de *orden* y *reconstrucción* que alentaban la primera posguerra. A este deseo corresponderán tanto la reivindicación de “pureza”, como la noción, formulada por Juan Gris y seguida por Gleizes, Blanchard y otros, de “arquitectura plana y coloreada”. También fueron quienes más divulgaron el movimiento cubista, ya que exponían regularmente en las convocatorias oficiales, a diferencia de Picasso y Braque que habían decidido no hacerlo y limitarse a su exclusividad con el marchante Kahnweiler. De estos varios aspectos surgió un Cubismo articulado teóricamente y formalmente; un Cubismo que enfatizaba la necesidad de conferir un orden constructivo y racional a sus composiciones, propiciando un arte más surgido de las ideas que de la imitación de las cosas.

Durante la Gran Guerra y algún tiempo antes, este movimiento había sido objeto de suspicacias políticas nacionalistas por parte de las tendencias más conservadoras. Lo francés del Cubismo se ponía en entredicho, acusándolo de ser producto de una malsana influencia foránea. La discusión llegó a la Cámara de Diputados para dilucidar si era digno de exponerse en los salones públicos. Los artistas no sólo defendieron su seriedad y coherencia (Gleizes y Metzinger) sino también su naturaleza francesa (Jean Cocteau desde su revista *Le Mot* y André Lhote en sus escritos<sup>2</sup>). Dando un paso más hacia su acreditación, lo vincularon directamente con la tradición pictórica de Poussin, Corot o Ingres e incluso –en 1921 Severini lo haría en su libro *Du Cubisme au Classicisme*– con el siempre respetado Clasicismo. Aun así, estas prolongaciones del movimiento cubista, sobre todo del grupo al que respaldaba el marchante Léonce Rosenberg –al que pertenecían Albert Gleizes y María Blanchard– fueron continuamente hostigadas por ciertos sectores de la prensa, sobre todo en los artículos de “Pinturicchio”, seudónimo de Louis Vauxcelles, desde las páginas de su crónica semanal en *Le Carnet de la Semaine*. Vauxcelles se refirió al marchante en una de éstas como “el protector del cubismo agonizante”.<sup>3</sup> Sin embargo, el Cubismo estaba aún lejos de agonizar; por el contrario, había fertilizado el suelo de otros movimientos artísticos, y él mismo se reeditaría en los años de entreguerras en el llamado Purismo de Ozenfant y Jeanneret (luego conocido como Le Corbusier).

El caso es que los años que corresponden al final de la Gran Guerra y primeros de la posguerra fueron importantes para la definición de un Cubismo sintético de fuerte cromatismo y claro sentido antinaturalista, aunque había artistas que estaban desarrollando opciones intermedias, como André Lhote, que además aportó su propia clasificación al mapa de los cubismos. En 1920 categorizó en *La Nouvelle Revue Française* el

movimiento en:  *cubismo a priori y cubismo a posteriori*. Los primeros eran cubistas “puros” que partían de conceptos, y entre ellos situaba a Gris, Metzinger, Lipchitz y María Blanchard, entre algunos más. Entre los segundos, aquellos que partían de una sensación, una emoción y una imagen, situaba a Gleizes, la Fresnaye, Delaunay, Le Fauconnier y a sí mismo, siendo este cubismo el que consideraba más propiamente francés. La  *pureza* caracterizaba unas composiciones en las cuales la facetación analítica a base de planos pequeños y casi monocromos que descomponía las formas vistas (objetos, figuras, paisajes), había dado paso a grandes planos de formas abstractas, pseudo-geométricas que, combinados de diversa manera, generaban sugerencias de formas concretas que el artista completaba y perfilaba para proporcionar al espectador una identificación más visible de los objetos representados.  *Oiseau* [Cat. núm. 12] y  *Composition* [Cat. núm. 11] de Albert Gleizes, ambos de 1921, corresponden a este procedimiento: el “pájaro” se define al final de un proceso compositivo de acoplamiento de planos de color, cuyos perfiles, según la orientación espacial que presenten, pueden sugerir una u otra forma.

Tal era la síntesis cubista: partir de las formas planas y coloreadas, para llegar a las “cosas” (copas, figuras, etc.). Era un cubismo ordenado, meditado y conceptual que en ocasiones se aproximaba a la abstracción, sin querer realmente dejarse arrastrar por ella aunque Gleizes, ya en los años treinta, haría una defensa plena de la abstracción geométrica. Para los cubistas  *a priori* el dato concreto de las cosas vistas no funcionaba como punto de partida; se prefería la imaginación y las ideas, buscando una cierta “purificación” a través de una visión interior del artista sin contaminar por los datos sensibles de la realidad observada. Desde 1916 Juan Gris había desarrollado este modelo que Christopher Green llamó “Cubismo de cristal”<sup>4</sup> y que anidó especialmente en el grupo de escritores en torno a la revista  *Nord-Sud* fundada en 1917 por Pierre Reverdy.

Los artistas que se movían en París eran muchos y representaban tendencias muy diversas. La capital francesa era, desde finales del siglo XIX, un centro incuestionable de ideas y actividad creativa. Albert Gleizes había nacido en París, pero María Blanchard llegó por primera vez como becaria en 1908 procedente de su ciudad natal, Santander, y de Madrid, donde había estudiado pintura, aunque fue en 1916 cuando se estableció definitivamente en la capital francesa para no regresar jamás a España. Gleizes, por su parte, había iniciado su carrera artística poniendo en marcha una iniciativa de comunidad de inspiración simbolista y  *nabi* en Créteil, cerca de París, que se daría a conocer como  *l'Abbaye de Créteil* en 1907 y 1908. En esos mismos años, María Blanchard se estaba formando como pintora en el núcleo de academicistas madrileños constituido por Benedito, Sotomayor y Sala, lejos de las iniciativas renovadoras finiseculares que sólo conoció tras su viaje a París. Gleizes había sido fundamentalmente autodidacta, pero su inserción en los grupos de vanguardia una vez superada la experiencia de Créteil, se produjo sin especiales contratiempos, estableciendo vínculos duraderos con Metzinger, Le Fauconnier, Léger, Robert Delaunay y Laurencin.



María Blanchard

Sin embargo, para una mujer española como María Blanchard, que vivía sola en París, no era fácil el trato con los otros protagonistas de la vanguardia. Había muchas mujeres artistas no sólo francesas, también rusas y polacas, que compartían con ellos el modo de vida de la bohemia. París les ofrecía un ambiente de libertad muy diferente del de sus lugares y familias de origen, manteniéndolas apartadas de las convenciones sociales que les pesaban como losas desde su nacimiento. Pero las mujeres seguían ocupando un lugar inferior en la consideración de los hombres artistas. Compañeras y amantes, objetos de deseo y apoyo fundamental, cuando ellas desarrollaban su propia creación se les tenía por aficionadas o, como mucho, se les relegaba a un ámbito de pintura de género de imágenes “femeninas” y decorativas. Los protagonistas de la vanguardia estaban muy lejos de considerar a las mujeres con auténtica camaradería, y de ver sus obras en plano de igualdad. Algunas excepciones las ofrecían, por ejemplo, la pareja de artistas rusos Natalia Goncharova y Michail Laionov (ambos nacidos el mismo año que Picasso,

María Blanchard y Albert Gleizes, 1881). Constituían un tándem poco habitual, aunque había otras parejas de artistas, como las formadas por Robert y Sonia Delaunay, Louis Marcussis y Alice Halicka o Albert Gleizes y Juliette Roche. Lo más frecuente, sin embargo, era considerar la sensibilidad femenina más dada a los sentimientos y emociones; más adecuada para crear formas menores de arte que podrían proporcionarles éxito social y económico si la mujer se centraba en las artes decorativas o, como era el caso de Marie Laurencin, en una figuración suave y elegante, muy femenina. Un arte de creación “pura”, decía Maurice Raynal, le estaba vedado a la mujer, porque carecía de la dimensión espiritual necesaria para la disciplina abstracta que el Cubismo puro propugnaba. Una mujer pintando cubismo era vista como una especie de traición a su propia naturaleza. Sin embargo, María Blanchard tuvo coraje y se integró en el Cubismo con decisión, accediendo al selecto y restringido grupo de pintores sin hacer concesiones a la pintura “femenina” o a la decoración. Ello le acarreó el respeto de muchos, pero también suspicacias difíciles de asumir.<sup>5</sup> A diferencia de en su país natal, allí era respetada y querida, participando con especial intensidad en los desarrollos del Cubismo de la época de la Primera Guerra; trabajando en grupo muy próxima a Gris, Lipchitz, Metzinger, y Lhote.



A. Gleizes. Juliette a sa toilette, 1916

“Bruja y hada, fuiste ejemplo respetable del llanto y claridad espiritual”, dijo de ella Federico García Lorca<sup>6</sup>: la biografía de María Blanchard ha sido lastrada durante años, en la historiografía artística española, por la relevancia concedida por los autores a las condiciones físicas de la artista. Esas mismas condiciones que desde su nacimiento marcaron su cuerpo con deformidades que ella tuvo que sufrir siempre, recibiendo las burlas y celos de los demás ante su cuerpo, su estatura y en general su aspecto. El relato de su físico hizo presa en muchos autores españoles desde los años cuarenta en los que, si bien fue poco a poco siendo rescatada del olvido más cruel, lo fue siempre bajo una persistente consideración de su deformidad física que teñía toda su vida –murió en 1932– y su creación pictórica. Era demasiado frecuente relacionar su pintura cubista con una suerte de minoridad artística de poca relevancia, para proceder a una interpretación sentimentaloides de su época figurativa en la que sus personajes serían una especie de sustitutos de lo que ella nunca pudo ser o tener (maternidades, niños, familias). Este esquematismo en la valoración de María Blanchard no impidió que su nombre ascendiera a un nivel considerablemente alto, a buen seguro todavía insuficiente, ya que su obra está aún necesitada de estudios en profundidad.<sup>7</sup>

La pintura de María Blanchard entre 1916 y 1919 se desarrolla dentro del “Cubismo de cristal” ya mencionado, en estrecho contacto con Juan Gris y Jacques Lipchitz con los que existía una franca camaradería en la cual, como diría el escultor más adelante, funcionaba una especie de “mente colectiva”.<sup>8</sup> Así *Composition avec tâche rouge* [Cat. núm. 2], además de su proximidad a la pintura de Gris, tiene puntos en común con esculturas y relieves de Lipchitz fechados en 1917. María abandonó una figuración anterior que le ataba al pasado académico y provinciano de Madrid, aunque en él había conseguido algunos premios y cierto reconocimiento. Su participación en la exposición *Pintores íntegros* auspiciada por Gómez de la Serna en 1915 había dirigido la atención de la crítica –hostil hacia las innovaciones, como cabía esperar– hacia ella y su buen amigo, el mejicano Diego Rivera. A su regreso ya definitivo a París, sus expectativas se pusieron en la vanguardia, en la lección de Cézanne, Picasso y sobre todo Gris, pero su personal visión del cubismo incidía en la fuerza del color, los contrastes lumínicos y cromáticos, y la búsqueda de una estructura ordenadora de sus composiciones.

Durante los bombardeos de marzo de 1918, María, Metzinger y Lipchitz huyen de París para pasar una temporada con Gris y su mujer Josette en Beaulieu, en la Turena. Allí trabajan y discuten con intensidad, y las posiciones conceptuales de Juan Gris se radicalizan. Surgen tensiones y de alguna manera María Blanchard inicia un tránsito hacia una nueva fase figurativa que se alimentará de un sentido estructural ganado en la arena del Cubismo. Pero su opción no solo corresponde con una confrontación sobre la marcha del cubismo que



Albert Gleizes

pudo haber sido planteada en aquellos meses. Fue además la respuesta de Blanchard a la tensión añeja entre naturalismo y Cubismo, fuertemente planteada en los años posteriores a la guerra por la necesidad de un *Retour à l'ordre*. En efecto, al acabar la guerra se produce un cambio en su obra que también supondrá un cambio en la frecuentación de aquellos amigos, y un progresivo aislamiento en virtud del cual se fue recluyendo en su mundo creativo y sus nuevas relaciones amistosas y profesionales, sobre todo sus nuevos marchantes de Bruselas. Su evolución no fue muy diferente de la de otros artistas que también en esos años de entreguerras regresaron a varias formas de realismo, desde el expresionista al clasicista. María Blanchard insertó su regreso figurativo en su propio pasado, dando nuevo valor a su cuadro *La Comunianta* que, aunque fue pintado en Madrid en 1914, sólo expuso en París en 1921 para asombro y contento de muchos artistas y críticos. De esta manera, ella recuperaba lo que consideraba más valioso de su propio recorrido pictórico, enlazándolo con preocupaciones nuevas, propias de su tiempo, y especialmente con la gran tradición pictórica con la que María Blanchard dialogaba continuamente en los museos: Jean Fouquet, Cranach, Chardin, De Hooch, Velázquez, etc.

Sus personajes adquirirán rasgos muy peculiares; sus temas se referirán sobre todo a la infancia y los interiores domésticos, con muy escasas incursiones en el paisaje urbano o rural, que siempre será un fondo estereotipado para las figuras. En actitudes generalmente estáticas o suavemente empeñadas en alguna tarea cotidiana, proceden de la memoria de imágenes vistas en algún lugar y tiempo, pues María Blanchard trabaja sin el modelo delante, construyendo las figuras a partir de su propia reserva mental. En *La Gourmandise* [Cat. núm. 7], sin embargo, toma como modelo la fotografía de la hija pequeña de uno de sus marchantes de Bruselas, aunque transformando los rasgos de la pequeña en otros más acordes con los arquetipos blanchardianos. Desde el principio de su carrera María había sentido especial interés por los efectos de la luz y por la riqueza del color; un color que puede estar magistralmente contenido en los grises, como en *Niña en las escaleras* [Cat. núm. 6]: ya decía Cézanne que “mientras no se haya pintado un gris, no se es pintor”<sup>9</sup>. Las figuras reciben un tratamiento lumínico característico: la piel está resuelta como manchas de colores contrastados que apenas se funden, proporcionando a los rostros una apariencia jaspeada, de vibración de luz y color que bien puede proceder de una interpretación personalísima de Cézanne. En *Portrait de femme* [Cat. núm. 8] esta discontinuidad de la superficie del rostro y las manos confiere a la figura una luminosidad especial no naturalista, pues parece iluminada más desde el interior que a consecuencia de un foco externo. La peculiar coloración de las figuras de Blanchard les da un brillo especial, y no andaba errado Ramón Gómez de la Serna cuando lo consideró “sudor”, aunque otros autores lo han descrito como más próximo a lo cristalino.

Niños o mujeres, estáticos o dolientes, juguetones o ensimismados, estos personajes parecen pertenecer sólo al espacio-tiempo de María Blanchard; un lugar abierto a las emociones y a la visión de una domesticidad suave, añorada, pero también una pintura cuyo anclaje en una neta estructura debe mucho al cubismo. *La Gourmandise*, tal vez uno de los cuadros más “felices” de Blanchard por su brillante luminosidad, rico color y eficacia en la transmisión de la vivencia de esa niña activamente implicada en la acción de endulzarse la vida, reposa sobre una clara ordenación formal que deriva del cubismo, y que la pintora nos recuerda en el detalle de los esquemáticos y geometrizados pliegues del mantel blanco.



Las circunstancias personales de Albert Gleizes fueron muy distintas a las de María Blanchard. Durante la guerra, el pintor parisino se había alistado en el ejército, pero no combatió, siendo encargado de organizar actividades de entretenimiento para la tropa. Cuando se licenció, marchó con su mujer a Nueva York en 1915, en una estancia que interrumpiría temporalmente para viajar a Barcelona, donde en 1916 hizo una exposición individual en las galerías Dalmau. No volvería a París hasta 1919, integrándose entonces en el grupo de la galería de Léonce Rosenberg, *L'Effort Moderne*. A resguardo de las dificultades económicas y los gélidos inviernos de la guerra sufridos por la mayoría de sus colegas, al regresar Gleizes continuó trabajando en el sentido de un cubismo cada vez más depurado en el que seguía patente la proximidad a Le Fauconnier y también al vivo cromatismo de Robert Delaunay, que persiste todavía en los discos cromáticos del gouache *Composition* [Cat. núm. 16] y el óleo *La lumière* [Cat. núm. 17], ya de 1932-33. Esta depuración cubista será preludio de su interés por la abstracción geométrica que le hará participar, ya en los años 30, en el movimiento *Abstraction-Création*. Gleizes, siempre interesado por la dimensión teórica y la enseñanza de la pintura, formularía hacia 1920-21 una teoría que fijaba algunos de los principios desarrollados por el Cubismo sintético y por él mismo: la “traslación” y “rotación” de planos coloreados que lograban dinamizar y vivificar la superficie bidimensional del cuadro. El modelo teórico era un conjunto de planos grandes y plenos de color, con formas diversas, que se movían en giros y traslajos unos sobre otros, y de esos sucesivos movimientos se podrían derivar combinaciones formales, algunas de mucho interés visual, que serían fijadas como configuraciones finales sobre el lienzo.

Se trataba de dar vida, movimiento y ritmo a la pintura, concibiendo el cuadro como un objeto abierto a las múltiples experiencias de la forma, algo que describió con claridad al decir que “pintar es animar una superficie plana; animar una superficie plana es ritmar el espacio”.<sup>10</sup> ●

1. Gómez de la Serna, R., *Retratos completos (1941-1961)*, Obras Completas XVII, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004, p. 915.
2. *André Lhote*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Mapfre, 2007, pp. 66-71.
3. Pinturichio (Vauxcelles), *Le Carnet de la Semaine*, nº 171, 15 septiembre 1918, citado por Derouet, Christian, *Juan Gris. Cartas, Dibujos 1915-1921*, Valencia, IVAM y París, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 84, nota 35.
4. Green, C., *Cubism and its enemies. Modern movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.
5. Antliff, M. y Leighton, P., *Cubisme et Culture*, París, Thames & Hudson, 2002, p. 153.
6. García Lorca, Federico, “Elegía a María Blanchard”, leída en la velada que organizó en 1932 Clara Campoamor en homenaje a la pintora, celebrada en el Ateneo de Madrid.
7. Cabe destacar los catálogos razonados de Caffin Madaule, Lilianne, *Catalogue raisonné des oeuvres de María Blanchard 1881-1932*, Londres, DACS visual, 1992, 2 vols, y Salazar, M<sup>a</sup> José, *María Blanchard*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, 1982, y el más reciente, *María Blanchard. Catálogo razonado 1889-1932*, Madrid, MNCARS y Telefónica, 2004. Respecto a los estudios monográficos realizados

en España, véase Condesa de Campo Alange, *María Blanchard*, Madrid, Hauser y Menet, 1944; Cobo Barquera, Juan José, *María Blanchard*, Santander, Librería Moderna, 1951; Rodríguez Alcalde, Leopoldo, *M. Blanchard*, colección artistas españoles contemporáneos, Madrid,

Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975, y Gómez de la Serna, “María Blanchard” en *Retratos completos (1941-1961)*, en Obras Completas XVII, Barcelona, Círculo de Lectores - Galaxia Guttemberg, 2004, pp. 937-943, Campoy, A. M., *María Blanchard*, Madrid, Gavar, 1981; Ferrater, Gabriel, “María Blanchard”, en *Sobre Pintura*, Barcelona, Biblioteca Breve Seix Barral, 1981, pp. 315-329. En Francia las publicaciones sobre María Blanchard fueron más tempranas y, en general, más atentas a las aportaciones de su obra: Lhote, André, “María Blanchard”, 1923, en *André Lhote*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007, p. 125; Waldemar George, *María Blanchard*, Bruxelles, Ceux de Demain, 1927; Rivière, Isabelle, *María Blanchard*, París, Corrêa, 1934.

8. Jacques Lipchitz, citado por C. Green, “Lipchitz y Gris: los cubismos de un escultor y un pintor” *Lipchitz escultor 1891-1973*, Madrid, MNCARS, 1997, p. 27.

9. Cézanne citado por Gasquet, J., *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, Gadir Editorial, 2005, p. 169.

10. Albert Gleizes, *La Peinture et ses Lois, ce qui devait sortir du Cubisme*, París, 1924



A. Gleizes. *Composition*, 1926





2. COMPOSITION AVEC TÂCHE ROUGE, 1916. Óleo sobre lienzo. 100 x 65 cm



3. NATURE MORTE CUBISTE. Óleo sobre lienzo. Firmado. 60 x 50 cm



4. NATURE MORTE AUX CISEAUX, 1917. Óleo sobre lienzo. Firmado al dorso. 17,3 x 25,8 cm



5. LES DEUS SOEURS, 1921. Óleo sobre lienzo. 117 x 82 cm.



8. PORTRAIT DE FEMME, h. 1930. Oleo sobre lienzo. Firmado. 50 x 43 cm



6. NIÑA EN LAS ESCALERAS, h. 1922-24. Óleo sobre lienzo. Firmado. 81 x 50 cm





7. LA GOURMANDISE, 1924. Óleo sobre lienzo. Firmado. 116 x 73 cm



9. COMPOSITION OU FEMME AUX GANTS NOIRS, 1920. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado al dorso.  
61 x 50 cm



10. COMPOSITION, 1921. Óleo sobre tabla. Firmado y fechado. 27 x 21,5 cm



**11.** COMPOSITION À L'OISEAU, 1921. Gouache sobre papel. Firmado y fechado. 43 x 35 cm



12. OISEAU, 1921. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado. 59 x 49 cm



13. COMPOSITION À L'EVENTAIL, 1922. Gouache sobre papel. Firmado y fechado. 29 x 23 cm



**14.** COMPOSITION, 1922. Gouache, acuarela y lápiz sobre papel. Firmado y fechado. 22,5 x 17,4 cm



**15.** COMPOSITION CUBISTE. Gouache sobre papel. Firmado. 20 x 14,5 cm



16. COMPOSITION, 1929-30. Gouache sobre cartón. Firmado y fechado. 45,5 x 37 cm





17. LA LUMIÈRE, 1932-33. Óleo sobre tabla. Firmado y fechado. 112 x 78 cm



18. COMPOSITION, 1935. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado. 73 x 60 cm

# CATÁLOGO DE OBRAS

# MARÍA BLANCHARD

## 1. GINO SEVERINI (1883-1966)

### PROYECTO DE INVITACIÓN PARA LA EXPOSICIÓN DE MARÍA BLANCHARD EN L'EFFORT MODERNE

Lápiz sobre papel

Firmado

15 x 18 cm

Realizado en 1919

#### Procedencia:

Galleria Amadeo Porro, Vicenza

#### Exposiciones:

Vicenza, Galleria Amadeo Porro; *Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati*; 5 de junio - 24 de julio de 1999; cat. núm. 12

Reproducido en p. 2



## 2. COMPOSITION AVEC TÂCHE ROUGE

Óleo sobre lienzo

100 x 65 cm

Realizado en 1916

#### Procedencia:

Colección Galería Theo, Madrid

Colección particular, Madrid

#### Exposiciones:

París, Galerie de l'Institut Novembre, *María Blanchard. Periode Cubiste*, 1955, cat. núm. 8 (reproducido)

Madrid, MEAC, *María Blanchard 1881-1932*, enero - marzo de 1982, cat. núm. 43, p. 139 (reproducido)

Madrid, Deutsche Bank, *María Blanchard*, 1999-2000 (reproducido)

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *La pintura del 27*, 24 de febrero - 22 de abril de 2005, cat. núm. 10, p. 33 (reproducido en color)

Málaga, Museo Municipal, *Trazo y Verbo. La pintura del 27*, 6 de mayo - 6 de junio de 2005, cat. núm. 10, p. 33 (reproducido en color)

Santiago de Compostela, Salas de exposiciones de Caixa Galicia, *La Pintura del 27*, junio - septiembre de 2005, cat. núm. 10, p. 331 (reproducido en color)

Albuquerque, The Albuquerque Museum; St Petersburg (Florida), Salvador Dalí Museum, *Picasso to Plensa. A century of Art of Spain*, 18 diciembre de 2005 - 30 de junio de 2006, cat. núm. 6, p. 106 (reproducido en color)

Madrid, Real Academia de Bellas Artes San Fernando, *El retrato moderno en España (1906-1936). Itinerarios y procesos*, 17 de octubre - 2 de diciembre de 2007, p. 89 (reproducido en color)

#### Bibliografía:

A. M. Campoy, *María Blanchard*, Ediciones Gavar, 1980, p. 198 (reproducido)



L. Caffin, *Catalogue Raisonné des oeuvres de María Blanchard*, tomo I, 1992, p. 227 (reproducido)

María José Salazar, *María Blanchard. Catálogo Razonado. Pintura 1889- 1932*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- Telefónica, 2004, cat. núm. 34, p. 103 (reproducido en color)

Reproducido en p. 9

## 3. NATURE MORTE CUBISTE

Óleo sobre lienzo

Firmado

60 x 50 cm

#### Procedencia:

Colección particular, París

Reproducido en p. 10



## 4. NATURE MORTE AUX CISEAUX

Óleo sobre lienzo

Firmado al dorso

17.3 x 25.8 cm

Realizado en 1917

#### Procedencia:

Colección particular, París

Galería Leandro Navarro, Madrid

Galería Guillermo de Osma, Madrid

#### Exposiciones:

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1939) en Europa*, 2000, cat. núm. 9, p. 30 (reproducido en color)

#### Bibliografía:

Liliane Caffin Madaule, *Catalogue Raisonné des oeuvres de María Blanchard*, Madrid, 1992, vol. I, p. 210

María José Salazar, *María Blanchard. Catálogo Razonado. Pintura 1889- 1932*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Telefónica, 2004, cat. núm. 65, p. 168 (reproducido en color)

Reproducido en p. 11

## 5. LES DEUS SOEURS

Óleo sobre lienzo

117 x 82 cm

Realizado en 1921

#### Procedencia:

Léonce Rosenberg, París

Jean Grimar, Bruselas

María Blanchard, París

Colección particular, París

Colección Oscar Ghez, Museo Petit Palais, Ginebra

#### Exposiciones:

Bruselas, Galerie El Centauro, *María Blanchard*, 1927

París, Oficina de Turismo Española, *Les dernières oeuvres de*



*María Blanchard*, 1932 (reproducido)

París, Le Petit Palais, *Les maîtres de l'art indépendant*, 1937, cat. núm. 15 (reproducido)

Berna, Kunsthalle, *María Blanchard*, 1939 (reproducido)

París, Galerie Drouot-David, *María Blanchard*, 1942 (reproducido)

Limoges, Museo Municipal, *Hommage à María Blanchard*, 1965, cat. núm. 11 (reproducido)

Madrid, Banco de Bilbao, *María Blanchard y otras individualidades del cubismo*, 1989, p. 21 (reproducido)

Pamplona, Castillo de Maya, *María Blanchard*, 1998, p. 25 (reproducido en color)

Málaga, Sala de Exposiciones de la Sociedad de Amigos del País, *María Blanchard*, 1998, p. 7 (reproducido en color)

#### **Bibliografía:**

Valdemar Georges, *María Blanchard*, París, 1927, lámina II (reproducido)

François Mathey, *Six femmes peintre*, París, 1951, p. 12 (reproducido)

André Lhote, *Traité du paysage et de las figures*, París, 1986, núm. 101 (reproducido)

Liliane Caffin, *María Blanchard*, Tomo I, Londres, 1992, p. 248 (reproducido)

Liliane Caffin, *María Blanchard*, Tomo II, Londres, 1994, p. 264 (reproducido)

María José Salazar, *María Blanchard, Catálogo Razonado 1889- 1932*, Madrid, MNCARS-Fundación Telefónica, 2004, cat. núm. 112, p. 263 (reproducido)

Reproducido en p. 12

#### **6. NIÑA EN LAS ESCALERAS**

Óleo sobre lienzo

Firmado

81 x 50 cm

Realizado hacia 1922-24

#### **Procedencia:**

Colección Jean Delgouffre, Bruselas  
Colección particular, Bruselas

#### **Exposiciones:**

Madrid, Galería Guillermo de Osmá, *La Pintura del 27*, febrero - abril de 2005, cat. núm. 11, p. 73 (reproducido en color)

Málaga, Museo Municipal, *Trazo y verbo*, mayo - junio de 2005, cat. núm. 11, p. 73 (reproducido en color)



Santiago de Compostela, Salas de exposiciones de Caixa Galicia, *La Pintura del 27*, junio - septiembre de 2005, cat. núm. 11, p.73 (reproducido en color)

#### **Bibliografía:**

María José Salazar, *María Blanchard. Catálogo Razonado. Pintura 1889 - 1932*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Telefónica, 2004, cat. núm. 150, p. 339 (reproducido en color)

Reproducido en p. 14

#### **7. LA GOURMANDISE**

Óleo sobre lienzo

Firmado

116 x 73 cm

Realizado en 1924

#### **Procedencia:**

Jean Delgouffre, Bruselas

#### **Exposiciones:**

Bruselas, Galerie du Centaure, *Ceux de Demain*, 1925

#### **Bibliografía:**

George Waldemar, *María Blanchard*, Bruselas, 1927, p. 23 (reproducido)

Lillian Caffin, *María Blanchard 1881-1953. Catálogo razonado*. Tomo III, Canterbury, 2007, p. 67, reproducido

Reproducido en p. 15

#### **8. PORTRAIT DE FEMME**

Óleo sobre lienzo

Firmado

50 x 43 cm

Realizado hacia 1930

#### **Procedencia:**

Colección particular, París

#### **Bibliografía:**

L. Caffin, *Catalogue raisonné des oeuvres de María Blanchard*, tomo II, Londres, Ed. Caffin Madaule, 1994, p. 283 (reproducido)

María José Salazar, *María Blanchard. Catálogo Razonado. Pintura 1889 - 1932*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Telefónica, 2004, cat. núm. 290, p. 622- 623 (reproducido)

#### **Nota:**

La referencia de los catálogos razonados está basada en una antigua fotografía de Alain Rivière, con las técnicas y medidas equivocadas.

Reproducido en p. 13



## ALBERT GLEIZES

### 9. COMPOSITION OU FEMME AUX GANTS NOIRS

Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado 20 al dorso  
61 x 50 cm

**Procedencia:**  
Colección Juliette Roche-Gleizes

**Bibliografía:**  
A. Varichon, *Albert Gleizes, Catalogue Raisonné*, Tome I, Somogy Art Editions, 1998, núm. 908, p. 313 (reproducido en color)

Reproducido en p. 16



### 10. COMPOSITION

Óleo sobre tabla  
Firmado y fechado 21  
27 x 21,5 cm

**Nota:**  
A esta obra le acompaña un certificado de Anne Varichon

Reproducido en p. 17



### 11. COMPOSITION À L'OISEAU

Gouache sobre papel  
Firmado y fechado 1921  
43 x 35 cm

**Bibliografía:**  
Anne Varichon, *Albert Gleizes. Catalogue Raisonné*, París, 1998, vol. I, núm. 1015, p. 342 (reproducido)

Reproducido en p. 18



### 12. OISEAU

Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado 21  
59 x 49 cm

**Nota:**  
A esta obra le acompaña un certificado de Anne Varichon

Reproducido en p. 19



### 13. COMPOSITION À L'EVENTAIL

Gouache sobre papel  
Firmado y fechado 22  
29 x 23 cm

**Nota:**  
A esta obra le acompaña un certificado de Anne Varichon

Reproducido en p. 20



### 14. COMPOSITION

Gouache, acuarela y lápiz sobre papel  
Firmado y fechado 22  
22,5 x 17,4 cm

**Procedencia:**  
Albert Eugene Gallatin, Nueva York  
Museum of Modern Art, Nueva York (núm. 461.37), adquirido en 1937  
Galerie Eric Franck, Ginebra  
Colección particular

Reproducido en p. 21



### 15. COMPOSICIÓN CUBISTA

Gouache sobre papel  
Firmado  
20 x 14,5 cm

**Nota:**  
A esta obra le acompaña un certificado de Anne Varichon

Reproducido en p. 21



### 16. COMPOSITION

Gouache sobre cartón  
Firmado y fechado 1929-30  
45,5 x 37 cm

**Nota:**  
A esta obra le acompaña un certificado de Anne Varichon

Reproducido en p. 22



### 17. LA LUMIÈRE

Óleo sobre tabla  
Firmado y fechado 32-33  
112 x 78 cm

**Procedencia:**  
Galerie Françoise Tounié, París  
Galerie Suzanne Feigel, Basilea  
Colección Léonard Hutton, Nueva York  
Marlborough Fine Art Ltd., Londres  
Colección particular, París

#### Exposiciones:

Aix-en-Provence, Galerie Lucien Blanc, *Albert Gleizes 1881-1953*, julio - agosto de 1960, núm. 40 (reproducido)

Avignon, Musée Calvet; *Albert Gleizes 1881-1953*, 1962, núm. 26 (reproducido)

Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Albert Gleizes 1881-1953. A Retrospective Exhibition*, 1964, núm. 149 (reproducido)



Basilea, Galerie d'art Moderne Marie - Suzanne Feigel, *Albert Gleizes 1881-1953. Rétrospective*, junio - octubre de 1969, núm. 39 (reproducido)

Courbevoie, Musée Roybet-Fould, *Albert Gleizes 1881-1953*, 6 noviembre - 20 de diciembre 1971, núm. 85

Mountauban, Musée Ingres, *Rencontres d'art. Hommage à Albert Gleizes*, 7 de abril - 7 de mayo de 1973, núm. 12

París, Galerie Françoise Tounié, *Albert Gleizes et ses amis*. Retrospectiva de la exposición realizada para Albert Gleizes en el Salon des Tuileries de 1938, 25 de enero - 1 de marzo de 1974, núm. 6

**Bibliografía:**

A. Varichon, *Albert Gleizes, Catalogue Raisonné*, Tome II, Somogy Art Éditions, 1998, núm. 1425, p. 460 (reproducido en color)

Reproducido en p. 23

**18. COMPOSITION**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1935

73 x 60 cm

**Procedencia:**

Colección Louis Deblasi - Lachal, París

**Exposiciones:**

Barcelona, Oriol Galeria d'Art, *Albert Gleizes. Del Simbolismo al Cubismo*, 29 de noviembre de 2007 - 18 de enero de 2008, cat. núm. 40, p. 45 (reproducido en color)

**Nota:**

A esta obra le acompaña un certificado de Anne Varichon

Reproducido en p. 24



## MARÍA BLANCHARD

[Santander, 1881- París, 1932]

Debido a un accidente durante su gestación, María Blanchard nació con una grave malformación de columna que le marcó física y psicológicamente toda su vida. Su padre, director del diario *Atlántico*, se ocupó con esmero de su educación, alentándola a superar sus problemas y le animó a dedicarse a la pintura. María Blanchard se trasladó a Madrid en 1903, siendo alumna de Emilo Sala, Fernando Álvarez Sotomayor y Manuel Benedito. En estos años en Madrid conoció a su amigo Diego Rivera. Marchó con una beca a París en 1909, ciudad a la que volvió en 1912 cuando entró en contacto con los cubistas, estilo que no incorporó a su pintura hasta su tercera estancia en la capital de Sena a partir de 1916. Además de Diego Rivera, entabló amistad con Juan Gris, Jacques Lipchitz, André Lhote y Jean Metzinger. En 1919 expuso en la galería L'Effort Moderne de Léonce Rosenberg, uno de los grandes marchantes del cubismo.

En 1920 expuso en el Salón de los Independientes de París *La Comulgante*, una obra absolutamente figurativa, que supuso la ruptura con el cubismo. Comenzó dicho cuadro en 1914 en Madrid en una época en la que frecuentaba a Ramón Gómez de la Serna y a José Gutiérrez Solana, cuyo influjo es patente en esta obra, y lo terminó en París en 1920. María Blanchard hizo entonces borrón y cuenta nueva, y comenzó una nueva etapa vinculada a la nueva figuración, que avalada por Picasso desde 1917, invadió Europa a principios de los años 20, con movimientos como la *Nueva Objetividad* alemana o *I Valori Plastici* italiano. En esa época rompió con su marchante Léonce Rosenberg, hecho que tuvo como consecuencia la vuelta a las penurias económicas, que pudo solventar momentáneamente gracias a la ayuda de Jean Grimar, Jean Delgouffre y Frank Flausch desde Bélgica, quienes le compraron obra y le promocionaron en dicho país; fruto de esta ayuda fueron dos exposiciones inauguradas en Bruselas en 1923 y 1926 cuyos catálogos fueron escritos por André Lhote y Waldemar George. En 1927 la muerte de Flausch le dejó en una difícil situación, que unido a su mala salud, propició que se fuera encerrando cada día más en sí misma, hasta su temprana muerte acaecida en París en 1932.



Abin, Caricatura de M. Blanchard.





Metzinger; Estudio para el retrato de Gleizes, 1911.

## ALBERT GLEIZES

[París, 1881—Avignon, Francia, 1953]

Albert Gleizes es considerado como uno de los principales teóricos del cubismo. En sus comienzos, el joven pintor trabajó como diseñador industrial en el taller de su padre pero lo abandonó para dedicarse plenamente a la pintura. Presentó en su primera etapa una fuerte influencia de Cézanne y Pissarro. Años más tarde, se convirtió en uno de los fundadores del grupo literario *Abbaye* (Abadía) de Créteil pero no fue hasta el final de la primera década del siglo XX cuando entró en contacto con el grupo de artistas cubistas, entre ellos Robert Delaunay, Fernand Léger o Jean Metzinger. Con este último escribió el famoso y pionero ensayo *Du cubisme* (París, 1912). Ese mismo año participó en la *Exposició d'Art Cubista* que se celebró en las Galerías Dalmau de Barcelona, volviendo a celebrar en la misma sala, en 1916, una muestra individual.

Durante la I Guerra Mundial se trasladó a Nueva York, las Bermudas y Barcelona. Tras la contienda sufrió una crisis de fe que le hizo encaminar su obra hacia la búsqueda de valores espirituales, inspirándose para ello en el arte medieval. En 1920 participó en la *Exposició d'Art Francés d'Avanguardia* celebrada en la ya mencionada sala barcelonesa. Su afirmación, por entonces, de que el arte debía de responder a una función social desató numerosas críticas. A lo largo de la década de 1930 entró en contacto con el grupo Abstracción-Creación, donde surgió una recuperación de la figura como pilar fundamental para la creación de un nuevo arte religioso. En sus últimos años, Gleizes se dedicó a la realización de murales y a la ilustración de libros. En 1964-65, fallecido ya el artista, tuvo lugar en el Salomon R. Guggenheim Museum de Nueva York una gran muestra retrospectiva de su obra.

# ÍNDICE

Carmen Bernárdez Sanchís  
**María Blanchard - Albert Gleizes**

**3**

Ilustraciones

**9**

Catálogo de obras

**25**

Biografías

**30**

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO

**maríaBlanchard**  
**albertGleizes**

EL DÍA 2 DE ENERO DE 2008  
FESTIVIDAD DE S. BASILIO Y S. GREGORIO  
EN LOS TALLERES DE ARTEGRAF  
MADRID





***Guillermo de Osma***

GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

TEL. + 91 435 59 36 • [info@guillermodeosma.com](mailto:info@guillermodeosma.com)