

PICASSO, EL DESARROLLO DEL SISTEMA EN LA DIMENSIÓN ESCULTÓRICA PROPIA, DE 1914 A 1924

Andrés LUQUE TERUEL

Resumen

El artículo plantea la tercera renovación técnica y formal de la escultura de Picasso, de 1914 a 1924. La inclusión de objetos reales, ensamblados según los principios cubistas que trascienden, y la intervención de la pintura en la definición de las cualidades de los volúmenes, propiciaron la doble condición de uso y estética, inédita, que caracteriza a series como *Los vasos de absenta* y *los bodegones con tablas* y objetos torneados o con chapas recortadas, entre los que destacan, *Botella de anís del Mono* y *frutero con racimo de uvas* y *Botella de Bass, vaso y periódico*. Tales relaciones propiciaron las audaces esculturas móviles y efímeras del *Ballet de Parade*; los nuevos planteamientos figurativos de la serie, *Mesa y guitarra delante de una ventana*; y el singular proceso de síntesis y abstracción de *Vaso y paquete de tabaco*.

Palabras claves: Picasso, escultura, vanguardias, cubismo, arte conceptual.

Abstract

This article establishes the third technical and formal renovation of Picasso's sculpture, of 1914 to 1924. The inclusion of genuine objects, joined according to the cubist conditions transcend, and the painting participation in the definition of the volume qualities, propitiated the double unpublished use and aesthetics condition, characteristic of *The absenta glass* and the still life with planks and turned object or metal sheet, *Monkey anisette bottle and fruit-dish with grape cluster* and *Bass bottle, glass and newspaper*. Those relations propitiated the ephemeral movable sculptures of *Parade ballet*; the new figurative representation of *Table and guitar in front of a window*; and the synthesis and abstraction process of *Glass and tobacco packet*.

Keywords: Picasso, sculpture, avant-garde, cubism, concept art.

La inauguración de una dimensión estética propia, en 1912, permitió a Picasso la aplicación de su sistema creativo con tal libertad que, en 1914, superó los límites de los géneros e integró los procedimientos consubstanciales a cada uno y los objetos que tomó de la realidad según las necesidades y los hallazgos debidos a la creatividad técnica. Las nuevas técnicas escultóricas y la pintura como elemento activo e imprescindible de la escultura fundamentaron propuestas inéditas y tan sorprendentes como las de la etapa cubista sintética iniciada el año mencionado, las

últimas coetáneas a las primeras aplicaciones en las que se dieron las circunstancias expuestas.

Cada aplicación en la que Picasso contempló la posibilidad de materializar algún estado en la tercera dimensión, proporcionó variantes análogas estilísticamente a las que expresó mediante el dibujo o en las composiciones pictóricas. La equivalencia fue proporcional a las diferencias establecidas entre esos estados y los procedentes de otras aplicaciones, pues la intervención de la creatividad técnica como un principio activo, al servicio de la indagación formal y a la vez independiente en cuanto a las aportaciones específicas a la dimensión estética, estableció un nuevo nivel en el que la realidad que le corresponde significa con independencia de la configuración y aun de la interpretación implícita.

La naturaleza de los ensamblajes según las propiedades de los materiales utilizados, la integración de objetos reales con cualidades visuales y táctiles muy distintas, y la capacidad de representación de la pintura, planteada como tal y no como mero apoyo al ejercicio escultórico, establecieron diferencias acusadas, que demandan el doble análisis de los planteamientos formales y la interacción de la creatividad técnica como medio de expresión en sí, esto en cada aplicación del sistema que generase una escultura, de 1914 a 1924. Ese doble sentido que fundamenta la necesidad de revisar las propuestas de conocimiento y comprensión de estas esculturas exige una disposición conceptual previa, la que corresponde al sistema creativo de Picasso, siempre rector, y, llegado a este nivel, complicado con la implicación de dos referencias simultáneas en una misma aplicación; las dos, una formal, la otra técnica, con posibilidades creativas autónomas y compatibles.

1. EL CONTRASTE ENTRE EL MODELADO Y LOS OBJETOS REALES ENSAMBLADOS, *LOS VASOS DE ABSENTA*

Picasso modeló, fundió, ensambló y pintó, *Los Vasos de absenta*, en París, en 1914. Los seis vasos, análogos, pese a ello, independientes, constituyen la tercera renovación formal o apertura de los límites conceptuales de la escultura europea protagonizada por Picasso en el siglo XX.

Las tres aportaciones fueron consecutivas e inmediatas, primero, el facetado de la escultura cubista analítica, que renovó las posibilidades figurativas vigentes en la dimensión estética tradicional, en 1909; en segundo lugar, la constitución de una dimensión estética propia, en la que se instaló la modernidad contemporánea, fundamentada en un doble nivel creativo, técnico y formal, inédito, en el que manifestó la correspondencia entre los planos y las distintas valoraciones del vacío de la escultura cubista sintética, en 1912 a 1915; la tercera, ésta que nos ocupa, iniciada en 1914, instalada en la dimensión estética propia indicada, y, en buena medida, derivada de la anterior, fundamentada en la inclusión y transformación de objetos reales descontextualizados, elevados a una condición estética que antes no les correspondía.

El concepto de la confrontación de un objeto real con la producción artística, preludiado en algunos relieves suyos de la segunda opción *citada*, produjo un elevado

número de estilos, primero, y de géneros después, que desarrollaron escultores y autores diversos de todo el mundo. Picasso se mantuvo al margen de todos ellos. Aplicó su sistema creativo con independencia y cada aplicación llegó hasta el límite que consideró oportuno en función de los hallazgos formales. Agotada la indagación en cada aplicación, cuya esfera era la de las formas, no le interesaban las posibilidades estilísticas que éstas tenían.

Cada una de las seis esculturas está formada por dos piezas, una es el vaso, que Picasso, según le dijo a Brassai¹, modeló en cera, y, tal reconoció Kahnweiler, fundió en los talleres Godard con el procedimiento de molde de arena. Las seis réplicas de un mismo original, como es lógico, son iguales. La categoría plástica del original no fue obstáculo para que Picasso proyectara una construcción según las pautas de la escultura sintética, equiparable a las guitarras y los violines de 1912 y 1913.

El original está formado por dos unidades invertidas entre cuyas bases media un dado cilíndrico y un plano lateral que llega hasta la superior que, con un saliente horizontal, que la traspasa, compensa la atracción del hueco triangular del lado contrario, por el que sobresale éste elemento. La otra pieza es la cuchara o pala real, de fabricación industrial, superpuesta en la parte superior. El ensamblaje de las dos piezas está atenuado por la porción del postre que sirve. Estas cucharas parecen iguales, pero no lo son, pues Picasso introdujo variantes casi imperceptibles que, empero, generan efectos plásticos distintos. Una tiene modelado el mango, otra rota la punta; una está oxidada, otra niquelada y brillante; una está oscurecida por la punta, otra por el mango. Fundidas las piezas inferiores y ensambladas las superiores, Picasso las pintó de distinto modo, y con ello provocó efectos dispares y aun contrarios.

La pintura potenció cualidades distintas en cada una de las seis interpretaciones. Spies² las percibió como ampliaciones formales derivadas de los distintos reflejos sobre un mismo motivo de cristal que Picasso ensayó en el *Carnet ciento once*³. Es una relación bien fundamentada. Ello y el contraste entre el objeto real y el modelado plástico son dos cualidades que valoró sobre las características formales de la representación simultánea de volúmenes abiertos y cerrados, propia de toda su pintura cubista sintética y de las esculturas correspondientes.

Los Vasos de absenta tienen, en opinión de Spies, un *significado formal no iconográfico, sino dinámico formal*. Tal le manifestó Picasso, la relación entre la representación sintética del vaso, reconstruido con la asociación de las dos formas invertidas y enlazadas por los planos y contraplanos en hueco; el objeto tomado de la realidad, y la imitación visual de la forma del postre de azúcar, constituyen el fundamento conceptual de la obra. En esto, que destaca en la dimensión estética, radica la carga de sentido que los hace cognoscibles. Spies comprendió el funcionamiento y el significado de estas esculturas como nadie lo había hecho antes.

¹ BRASSAL, *Conversations avec Picasso*, París, 1964, p. 107.

² SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p. 71.

³ SPIES, Werner (coord.), *Pablo Picasso. Sammlung Marina Picasso*, München, Prestel Verlag, 1981, pp. 279-282.

A ello hay que añadir el análisis riguroso de cada pieza, que hará posible el conocimiento pormenorizado, las singularidades que las distinguen, y, lo que es más importante, los propósitos con los que se manifestaron en la dimensión estética contemporánea, en la que ostentan la categoría de incunables.

*El vaso de absenta I*⁴ está pintado con dos criterios distintos que contrastan entre sí con independencia de los elementos, uno con pintura empastada y texturas suaves en la base y el otro con arena fijada con aglutinantes por toda la superficie, lo cual proporciona texturas rugosas, que recuerdan al método de fundición seguido en los talleres Godard. *El vaso de absenta II*⁵ tiene la base pintada de rojo y en el resto impera el fondo blanco. En *El vaso de absenta III*⁶, los puntos azules y rojos de la banda blanca de la base y del plano superior horizontal alternan con los puntos azules sobre fondo blanco del plano vertical y los cantos del postre, y con los puntos rojos sobre fondo blanco de la superficie de éste, todo en contraste con el resto del volumen, en azul oscuro, casi negro. *El vaso de absenta IV*⁷ tiene un fondo blanco con un plano azul oscuro en diagonal en cada unidad del bronce; el plano saliente con puntos rojos y azules; el horizontal que lo cruza con puntos rojos y amarillos; y el postre de azúcar con puntos azules en los cantos. En *El vaso de absenta V*⁸, el fondo blanco esta cubierto casi por completo por puntos rojos, sólo la base de cada una de las dos unidades invertidas del bronce y parte de la inferior son blancas lisas y una banda inferior y el plano saliente superior están pintados de un azul oscuro idéntico. *El vaso de absenta VI*⁹, está pintado de rosa con puntos azules y tiene los planos salientes y parte de la base en azul más oscuro.

La aplicación del sistema indica la consecución de seis estados simultáneos de la misma variación de una sola referencia formal. La incidencia de otra referencia conceptual simultánea, propia del grado de complejidad que alcanzó el sistema de Picasso hacia 1907, responsable del origen del cubismo, determinó la creatividad técnica que, a la postre, asumió el protagonismo. Picasso condensó en *Los Vasos de absenta* los principales logros del cubismo sintético y con ellos incorporó otro trascendental, la transformación de los objetos reales en uso de inutilidad. La indagación formal aportó estados que fundamentaron nuevas obras en distintos géneros. No fue una simple sucesión. Las relaciones de esos estados con los procedentes de otras aplicaciones originaron asociaciones complejas, difíciles de reestablecer, sobre

⁴ Colección particular. Cera/bronce y metal pintados, 21,5 × 16,5 × 8,5 cm. Z II, 579; DR 753; WS 36a.

⁵ Colección particular. Cera/bronce y metal pintados, 21,5 × 16,5 × 8,5 cm. DR 754; WS 36b.

⁶ Colección particular. Cera/bronce y metal pintados, 21,5 × 16,5 × 8,5 cm. Z II, 581; DR 755; WS 36c.

⁷ Museo de Arte Moderno, Nueva York. Cera/bronce y metal pintados, 21,5 × 16,5 × 8,5 cm. Z II, 584; DR 756; WS 36d.

⁸ Museo de Bellas Artes, Filadelfia. Cera/bronce y metal pintados, 21,5 × 16,5 × 8,5 cm. Z II, 582; DR 757; WS 36e.

⁹ Colección particular. Cera/bronce y metal pintados, 21,5 × 16,5 × 8,5 cm. Z II, 583; DR 758; WS 36f.

todo, por la cronología anterior y las distintas implicaciones que tuvieron en otros desarrollos.

La configuración de la unidad superior del vaso tuvo continuidad en *Vaso y pera cortada sobre una mesa*¹⁰, en la que, asociada a los efectos propios del medio pictórico, simplificó con tal criterio los planos. Ello es propio de la segunda fase sintética; y la ambigüedad con la que reconstruyó cada figura con propiedades de la otra, de la cuarta fase. La interacción de un elemento real con otro plástico procede de la séptima y última fase del período analítico, recuérdese el hule junto a los planos facetados de *Naturaleza muerta con trenzado de silla*, en París, en 1912. La pintura sobre una base de arena en el primero de los ejemplares es típica de la primera fase sintética, y los planos punteados con azules y rojos intensos sobre blanco en contraste con las superficies y planos negros del tercero, son propios de la cuarta fase.

Spies¹¹ tuvo en cuenta esta relación; pero, los distinguió en cuanto el hule está incluido en un marco de representación ficticio, mientras que la cuchara o pala expresa la realidad propia en su medio físico. Esta opinión es discutible, pues aunque hay diferencias, las propias entre uno y otro medio indicadas por Spies, en el momento en el que la cuchara pasó a formar parte de una obra de arte, anuló, o, al menos, limitó, sus posibilidades físicas originales y, en ese sentido, aunque visualmente siga siendo una realidad en tanto que tal, se convirtió en una ficción del mismo modo que el hule, que, por estar en el espacio ficticio del lienzo, no perdió sus facultades visuales.

La utilización de un objeto real ensamblado en el bronce de *Los Vasos de absenta* tiene connotaciones artísticas basadas en las cualidades plásticas del objeto elegido, en las modificaciones hechas en el mismo por el propio Picasso para adecuarlo a las características del ensamblaje, y en su significado visual dentro del conjunto de la composición. Picasso, al incorporar el objeto real, como ya había hecho en *Botella y Guitarra*, en París, en 1913, y, con mayor o menor incidencia, en otras obras similares de la etapa sintética, en la cronología indicada, estableció la posibilidad de su consideración como obra de arte.

Ese hecho fue trascendental en la evolución del arte contemporáneo. Picasso ofreció un objeto en sí y, a la vez, manipulado, visualmente corregido, y después reconvertido. Con ello, admitió una doble condición, de uso y estética. Pese a tal manipulación de las propiedades físicas del objeto, y a la consiguiente transformación de éste, la identidad artística nunca fue su única intención; él quiso que, en primer lugar, se apreciase como lo que es, un objeto real, al que le corresponde una condición determinada de uso. De ese modo, ofreció un simple objeto a la dimensión estética, en la que, aún valorándose su realidad, es evidente el nuevo sentido artístico complementario. La asunción de la doble identidad se manifiesta en función de la

¹⁰ Museo del Ermitage, San Petersburgo. Aguada, lápiz, papel pintado y papel sobre cartón, 35 x 32 cm. Z II, 481; DR 678.

¹¹ SPIES, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.*, p. 72.

capacidad receptiva del espectador. Con independencia de ello, la primera condición lo convirtió en promotor de géneros vanguardistas que después no practicó o, si lo hizo, fue de modo irónico.

La alusión sitúa a Picasso en el punto de partida de Marcel Duchamp. La reacción de éste contra el arte no se explica sin la comprensión de la propuesta de Picasso. Duchamp utilizó los objetos industriales descontextualizados y en uso de inutilidad para oponerse al arte y, como máxima representación de éste, a Picasso, del que procedían, y, por extensión, a sus hermanos, Jacques Villón y Duchamp-Villón. La crítica de Duchamp, contundente, feroz, radicó en la negación de los usos reales de los objetos mantenidos por Picasso, en la descontextualización que los presentaba aislados, no insertos en composiciones en las que pudieran adquirir sentido, como si fuesen realidades autónomas, distintas, con esa mínima intervención, a sus semejantes industriales en uso y a las condiciones conocidas del arte.

La omisión de esta circunstancia deformaría la carga de sentido y, con ello, el verdadero significado de las primeras composiciones de Duchamp. Sin tal causa, carecen de sentido. Después las diferencias fueron insalvables. La naturaleza de los ensamblajes de Picasso y la de los *ready-mades* de Duchamp no tienen puntos comunes, ni técnica ni formalmente. Éste no manipuló en ningún momento los elementos con intenciones artísticas ni los presentó como obras de arte, sino como objetos que las suplantaban y se oponen al arte y rechazan a las obras de arte. Tal condición los distingue. Por eso, todos los *ready-mades* de Duchamp, cuya traducción es, objeto ya hecho y dado así a su usuario, fueron destruidos inmediatamente. Las esculturas de Picasso, que él mismo conservó siempre, no.

Los ensamblajes de Picasso, entre ellos, *Los vasos de absenta*, eran esculturas de vanguardia, en las que el desarrollo formal, derivado de los audaces logros de las dos categorías cubistas, fue parejo a las innovaciones técnicas, cuya creatividad estableció horizontes inéditos en este género. Las obras de Duchamp no eran esculturas ni aspiraban a la condición artística; eran provocaciones, críticas destructivas abiertas o veladas, que produjeron el efecto deseado y por ello fueron rechazadas.

Las esculturas de Picasso permanecieron en el ámbito privado de su taller, y, aunque no fueron públicas, tampoco desconocidas ni rechazadas, allí proyectaron una influencia determinante sobre los numerosos e importantes artistas de vanguardia que lo visitaron. Ésa fue otra diferencia importante. La consideración de los objetos de Duchamp como manifestaciones artísticas acaeció en época muy posterior a su concepción¹², ya en la década de los sesenta y como fundamento de un género que adquirió inusitado protagonismo, la instalación. Fue un hecho posterior e intencionado, ajeno a la intención inicial, al sentido que fundamentó la propuesta y la oposición innata a la manualidad del arte, con la pretensión de establecer criterios de demarcación respecto de la pintura y la escultura. Fue entonces cuando nació el

¹² MINK, Janis, *Marcel Duchamp. El arte contra el arte*, Colonia, Benedikt Taschen, 1996, pp. 61 y ss.

arte concepto¹³, mal llamado conceptual, y no antes; por tal motivo, ante la reconsideración y la nueva carga de sentido de los *ready-mades*, Marcel Duchamp los montó de nuevo en esos años.

2. LA MARQUETERÍA Y LOS OBJETOS TORNEADOS EN LOS BODEGONES DE 1914 Y 1915

Las cucharas o palas de *Los vasos de Absenta* funcionan de otro modo, como los elementos artísticos seleccionados con criterios tales y manipulados por el artista que, en última instancia, determinó efectos plásticos de los que carecían en origen. Son, pese al procedimiento de fundición y ensamblaje de la pieza real manipulada, construcciones como las anteriores y bodegones tales como *Vaso y dado I*¹⁴, *Vaso, pipa, as de trébol y dado*¹⁵, *Vaso y dado II*¹⁶ y *Bodegón del vaso y el cuchillo*¹⁷, en París y Aviñón, en 1914.

Se distinguen en que los *Vasos de absenta* son pequeñas esculturas de bulto redondo, y estos bodegones esculturas o ensamblajes en altorrelieve. Éste adquiere un protagonismo inusitado en *Botella de anís del Mono y frutero con racimo de uvas*¹⁸, en París, en 1915. Los cuatro primeros tienen planos de madera rectangulares de fondo, el cuarto en horizontal, y planos cruzados sobre la base que producen el efecto de una repisa sobre la que se ofrecen, inertes, los elementos del bodegón. El quinto también, pero ellos reducidos en beneficio del frutero que, prefigurado por una pieza torneada, industrial, destaca ante los planos cruzados en las uvas. Es el caso de *Violín y botella sobre una mesa*¹⁹, en París, en 1915, en el que los planos abiertos del instrumento y el mástil de éste adosado a uno de ellos son los elementos del bodegón. Éstos no se deben ver por separado, todo forma un conjunto unitario; los objetos prefigurados, como corresponde a la cuarta fase del período sintético, significan en función del espacio virtual que engendran tales planos.

En todos hay objetos reales manipulados por Picasso. En los dos primeros son piezas torneadas, cortadas y ensambladas con otras de madera indeterminadas que,

¹³ Utilizo el adjetivo conceptual (arte conceptual) para referir una cualidad de la obra al margen del estilo, y el sustantivo concepto (arte concepto) para acotar una tendencia determinada. De no hacerlo así, de llamar arte conceptual a esta tendencia, como es habitual en la bibliografía, estaría negando tal condición a las obras que no se inscriben en ella, o, como mínimo, confundiría la cuestión.

¹⁴ Colección particular. Ensamblaje de madera, 23,5 × 21,6 × 7 cm. Z II, 839; DR 747; WS 43 y 44.

¹⁵ Museo Picasso, París. Ensamblaje de madera y metal pintados, 34 cm de diámetro y 8,5 cm de fondo. Z II, 830; DR 788; WS 45; MPP 48.

¹⁶ Museo Picasso, París. Ensamblaje de madera de pino pintado. 17 × 16 × 5,5 cm. Z II, 840; DR 748; WS 46; MPP 252.

¹⁷ The Tate Gallery, Londres. Antiguas colecciones de Paul Eluard y Roland Penrose. Ensamblaje de madera pintada y borlas de tela, 25,5 × 48 × 10 cm. DR 476; WS 47.

¹⁸ Museo Picasso, París. Ensamblaje de madera, chapa de hojalata y clavos, 35,5 × 27,5 × 26 cm. Z II, 927; DR 834; WS 58; MPP 254.

¹⁹ Museo Picasso, París. Ensamblaje de madera de abeto, cuerdas y clavos pintados, 45 × 41 × 23 cm. Z II, 926; DR 833; WS 57; MPP 253.

montadas, marcan las directrices de la visualización pensada. *Vaso y dado I* tenía, según se aprecia en una fotografía de la época, publicada por Spies, unos papeles cortados y pegados en el canto del plano que proporciona la tarima; y *Bodegón del vaso y el cuchillo*, una tira de borlas de fabricación textil en su lugar. El dorado de ésta rima con el de una carta y contrasta con el azul de la base y de un listón horizontal y con el blanco del resto. Por su parte, *Vaso, pipa, as de trébol y dado*, se inscribe en un formato circular, e incluye planos en silueta, como el vaso, y en hueco silueta, como el as de trébol; elementos industriales, como el cilindro perforado que alude a la pipa; y superficies pintadas, éstas con dos criterios, un punteado similar al de *Los vasos de absentia* y numerosas pinturas de la época, en planos a distintos niveles, en la base y en una silueta azul, y la aplicación de verdes informes con grandes contrastes lumínicos, en el fondo, tal es característico en las obras que marcan la transición del cubismo a la nueva figuración postcubista de 1917.

La poderosa volumetría y el consiguiente protagonismo del elemento de madera torneada de *Botella de Anís del Mono y frutero con racimo de uvas*, esférico y de bulto redondo, pese a la adición de los planos, se aproxima al concepto de los seis ejemplares de *El vaso de absentia*. Picasso dejó elementos o figuras preparadas para otros ensamblajes similares que no llegó a montar, tal *Copa I*²⁰, *Copa II*²¹, *Dado cilíndrico*²², *Elemento en hueco*²³ y *Cuchillo*²⁴, todos en París, en 1914.

En *Vaso, periódico y dado I*²⁵ aparecen los mismos elementos torneados, prefabricados, de *Vaso y dado I* y *Vaso y dado II*; no obstante, entre ellos hay diferencias notables, porque la composición está embutida en un cajeadado rectangular, tiene un elemento de papel modelado y con una inscripción que supera a dicho marco, y el lado derecho del fondo tiene un tratamiento pictórico con puntos de color rojo intenso que destaca sobre los grises que, con fuertes contrastes, predominan en el resto.

Picasso acentuó la diferencia entre las dos partes en *Vaso y periódico*²⁶, ensamblaje que también está embutido en una caja rectangular, ésta invertida. La silueta plana del vaso o copa, con un óculo superior, está colgada del marco cual eje central que acentúa la división. Detrás de ella, una silueta femenina punteada en azul y amarillo sobre verde claro se desdobra a ambos lados y muestra los puntos por el óculo, a la izquierda ante un plano trapezoidal azul y con dos letras blancas, que aluden al periódico, sobre la tabla pintada de verde del fondo, tal la silueta del vaso, y el marco de la caja del relieve; a la derecha, ante dos planos blancos superpuestos,

²⁰ Colección particular. Madera pintada, 12 × 4 cm. Z II, 838; WS 37.

²¹ Colección particular. Madera pintada y clavada, 16,7 × 7,3 cm. Z II, 834; WS 38.

²² Colección particular. Madera pintada, 6,3 × 4 cm. Z II, 835; WS 39.

²³ Colección particular. Chapa de hojalata recortada, modelada y pintada. Z II, 836; WS 40.

²⁴ Colección particular. Madera pintada, 13,3 × 3 cm. Z II, 837; WS 41.

²⁵ Museo Picasso, París. Ensamblaje de madera y chapa de hojalata, 17,4 × 13,5 × 3 cm. Z II, 838; DR 744; WS 42; MPP 245.

²⁶ Museo Picasso, París. Ensamblaje de madera pintada, 15,4 × 17,5 × 3 cm. Z II, 846; DR 789; WS 49; MPP 47.

el segundo con forma de copa invertida, sobre el mismo fondo. Los efectos de la pintura tienen tanto alcance como los plásticos.

*Vaso, periódico y dado II*²⁷ está cajeado como los anteriores, pero los elementos del bodegón están ensamblados con la sencillez y claridad de *Vaso y dado I y II*, de los que difiere en la pintura azul del fondo y el intradós del marco, y el dado y el otro objeto de la base; en la negra de las letras del periódico; y en el punteado, azul sobre blanco, blanco sobre azul, y negro sobre blanco, de los planos de la botella y el bloque del dado. El amplio plano pintado de blanco y en diagonal sustituye al de fondo de aquéllos y refuerza la gran diferencia proporcionada por las soluciones pictóricas.

No es el caso de *Vaso, periódico y dado III*²⁸, bodegón en técnica mixta cuyo lado derecho es una pintura figurativa, que anuncia el giro postcubista de 1917; y el izquierdo, en blanco, está ocupado por el vuelo de dos chapas de hojalata pintadas y con letras que superan los límites del marco decorativo.

3. LAS COMPOSICIONES CON CHAPAS RECORTADAS, *VASO, BOTELLA DE BASS, VASO Y PERIÓDICO, Y BOTELLA DE BASS, EN 1914*

Las esculturas, *Vaso*²⁹, *Botella de Bass*, *vaso y periódico*³⁰ y *Botella de Bass*³¹, en París, en 1914, están relacionadas con las del anterior apartado; mas proceden de una aplicación distinta del sistema de Picasso, en la que la creatividad técnica se manifestó con otro procedimiento, el trabajo de las láminas de metal cortadas y manipuladas en frío.

La referencia para la aplicación del sistema fue un simple vaso. Nada más. La primera variante, *Vaso*, está configurada en hueco con chapas solapadas y modeladas. El vuelo de las curvas, determinado por las cualidades innatas de la referencia, indica la dirección de la mirada, esto teniendo en cuenta que las diagonales del plano de fondo, el más completo, y del vuelo curvo del lado izquierdo, ésta más acusada por la inmutabilidad pro cilíndrica del plano del lado derecho, circular e irregular y próximo a la base, incentivan los desplazamientos y, con ello, provocan una irresistible sensación de movimiento.

Botella de Bass, vaso y periódico es una de las obras más importantes de este período, equiparable a los seis estados de *El vaso de absenta*, con los que, sin

²⁷ Museo Picasso, París. Ensamblaje de madera con pintura y arena, 17,5 × 15,2 × 3 cm. Z II, 847; DR 790; WS 50; MPP 46.

²⁸ Museo Picasso, París. Ensamblaje de madera y chapa de hojalata recortada, modelada y pintada 20,6 × 19,5 × 9,5 cm. El marco y la chapa de madera han sido sustituidos. Z II, 852; DR 750; WS 51; MPP 251.

²⁹ Museo Picasso, París. Chapa de hojalata recortada, solapada, modelada y pintada, arena y clavos. 15 × 23 × 3 cm. Z II, 848; DR 751; WS 52; MPP 250.

³⁰ Museo Picasso, París. Chapa de hojalata recortada, solapada, modelada y pintada, alambre, arena y clavos. 20,7 × 14 × 8,5 cm. Z II, 849; DR 751; WS 53; MPP 249.

³¹ Museo Picasso, París. Técnica mixta con adiciones de madera y clavo sobre tela pegada sobre madera, 23,5 × 10,5 × 1,3 cm. Z XXIX, 45; DR 687; WS 53 A; MPP 43.

embargo, apenas tiene puntos en común. El vaso de esta composición está resuelto de un modo análogo al de la anterior, *Vaso*, pero sus vuelos, igualmente curvos y atractivos, son más masivos. Forma un bodegón sobre una base cilíndrica y achataada junto con la botella de bass que, configurada igual mas pintada y con el rótulo correspondiente, lo supera en altura; y el periódico que, extendido y en diagonal, cierra el fondo a su izquierda.

Las dos esculturas, *Vaso y Botella de Bass*, *vaso y periódico* representan el vacío propio de este objeto, como *Guitarra I a III*, en 1912. En ellas no hay elementos reales ofrecidos como tales, lo que destaca es la creatividad técnica de las curvas y las contra curvas modeladas en chapa metálica trabajada en frío, y el nivel de abstracción que alcanzó en la representación del volumen y de las materias, unificadas en cuanto concepto. La pintura, con predominio de blancos y grises y con pequeños planos punteados en azules y negro y un toque rojo intenso, muestra tratamientos distintos, con disoluciones, empastes y texturas de arena. Su importancia es, por su fuerza expresiva, pareja a la del planteamiento escultórico y a la de cualquier lienzo.

Todo lo contrario que *Botella de Bass*, bajorrelieve que concluyó la serie, en el que los planos están reducidos a dos siluetas, una pintada y otra en papel plano pegado, y la categoría plástica viene dada por una pequeña pieza de madera con un dibujo concéntrico en la parte superior.

4. HACIA LA SUPERACIÓN DEL CUBISMO, LA PREFIGURACIÓN DE *VIOLÍN IV*

Picasso realizó *Violín IV*³² en París, en 1915. Es una escultura frontal, casi un relieve, en el que también usó la chapa de hojalata mas lo hizo con distinto criterio.

La construcción deriva y difiere de los planteamientos cubistas de años anteriores. No es una contradicción. La multiplicidad de los planos y los contraplanos en hueco, esto es, las relaciones establecidas entre los volúmenes y los espacios simbólicos, proceden del cubismo; sin embargo, esos volúmenes parecen facetados y, en realidad, no lo están, determinan una prefiguración de distinta naturaleza, concebida mediante asociaciones que los insinúan o los reconstruyen, aunque para ello aprovechase los medios de cualquiera de las fases propuestas en las dos categorías cubistas, tal fue habitual en la cuarta fase sintética. La principal diferencia radica en que Picasso no redujo la figura y la diseccionó con planos de valores similares; la recompuso mediante planos y contraplanos ficticios que la suponen.

En tal condición, *Violín IV*, es una obra pareja a pinturas como, *Hombre con bigote*, *Hombre con pipa (El fumador)*, *Hombre con sombrero de hongo sentado en un sillón (Hombre con pipa)*, en París, en 1915; *Guitarra y Hombre acodado en una mesa*, en París, en 1916; y, ya simplificada, *Arlequín y mujer con collar*, en Roma, en 1917.

³² Museo Picasso, París. Chapa de hojalata recortada, solapada, modelada, pintada y alambre. 100,1 × 63,7 × 18 cm. Z II, 580; DR 835; WS 55; MPP 255.

Las circunstancias le otorgan un valor añadido a esta escultura. El aprovechamiento de los recursos y aun del lenguaje cubista con otros propósitos, en un año, 1915, en el que no realizó más esculturas, aislamiento que la relegó en la consideración de los especialistas a un papel de tránsito, potenciado por la ausencia de esculturas documentadas en 1916, supuso un punto de inflexión, necesario, imprescindible, para la recuperación de la libertad innata con la que Picasso aplicó su sistema creativo en la esfera de las formas, superior a la de los estilos.

El descenso de la actividad escultórica de Picasso, muy significativo en esos años, fue intrascendente en relación con la imposición del sistema sobre todas las circunstancias. Por este motivo, *Violín IV* no quedó aislado en la producción de Picasso. Cuando éste retomó el género, en 1917, esa fue la referencia técnica alternativa que, aplicada sobre la formal que constituía el soporte de sus indagaciones, generó el punto de partida que dio por clausuradas las anteriores aventuras formales.

5. LAS ESCULTURAS EFÍMERAS DEL BALLE DE PARADE, EN 1917

Las esculturas de Picasso para el *Ballet de Parade*, basado en una idea de Jean Cocteau, con música de Eric Satie y coreografía de Leónide Massine, en París, en 1917, no constituyen un grupo con la amplitud suficiente ni con innovaciones formales considerables para la justificación de un apartado; sin embargo, éste es factible por otras cuestiones importantes, tal la relación del cubismo y la superación del mismo con otras manifestaciones culturales de la época en la dimensión estética que les corresponde; la incidencia del cubismo tardío en la nueva figuración post-cubista; y la trasgresión del límite del género escultórico, con obras vivas, móviles, que integran las actividades humanas con los ritmos mecánicos y ocupan espacios relativos en los que son ofrecidas a la mirada desde múltiples puntos de vista, por ello, simultáneos y efímeros.

William Liebermann³³, que estudió las aportaciones de Picasso a los ballets, indicó que la acción en la que debían participar las esculturas móviles y efímeras de Picasso, se situó en el contexto de un espectáculo circense en el que sonaron al unísono, sirenas de fábricas, máquinas de escribir y voces de altavoces. En tal tesitura adquirió sentido la opinión de Jean Laude³⁴ sobre la conversión del cubismo en un recurso falseador.

Douglas Cooper³⁵ añadió que, pese a las conquistas cubistas, imperó la intención decorativa; y Werner Spies³⁶, casi lo contrario, pues pensó que si Cocteau convenció a Diaghilev que, al frente de los *Ballets Russes*, era el encargado de la representación, de la participación de Picasso, fue porque la escenificación cubista sería la más ade-

³³ LIEBERMANN, William, *Picasso and the ballet*, Nueva York, 1946, pp. 21 y ss. y p. 272.

³⁴ LAUDE, Jean, «La stratégie des signes», en WORMS DE ROMILLY, Nicole y LAUDE, Jean, *Braque-le cubisme*, op. cit., p. 13.

³⁵ COOPER, Douglas, *Picasso Theatre*, Nueva York, 1987, pp. 37 a 43.

³⁶ SPIES, Werner, *La Escultura de Picasso*, op. cit., pp. 88 y 89.

cuada con los ensamblajes de pasajes melódicos de la música de Satie. Warncke³⁷, que tuvo en cuenta la opinión de Cooper, valoró sobre ello la confrontación de estilos en una misma puesta en escena, entre éstos, además de las esculturas cubistas, los que corresponden a las ropas convencionales, y al telón, al que Silver³⁸ dio antes un valor vinculado a la escultura clásica latina.

Picasso preparó estas esculturas en numerosos bocetos de un *Carnet* específico, en el que los dibujos completos y los detalles tienen indicaciones precisas para las construcciones. Aquí Picasso no aplicó su sistema. No fueron variaciones formales sobre una referencia cuyas cualidades determinaron la transformación, Picasso construyó figuras en función de un encargo concreto. Son grandes maniqués para los figurantes andantes; y algunos no se realizaron o no hay noticias de ellos.

Uno de los más sencillos es *Violinista negro*³⁹, en el que el anuncio portante clásico supera al portador, cuya cabeza no sobresale y en su lugar lo hace una fingida sobre un largo cuello cónico decreciente, ésta esférica y con tres huecos, que representan la boca y los ojos, tal si fuese una calabaza, y con alto sombrero de copa. Toca un violín de tamaño apropiado para el simulacro, formado por un voluminoso bloque rectangular al que el breve mástil no alivia de su apariencia ortogonal. La caja del violín está formada por un plano sintético transido por tres cuerdas superpuestas. El anuncio convierte el concierto en una acción banal.

Más complejo es el proyecto de *El director francés*⁴⁰. Picasso respetó la escala humana del hombre anuncio, al que sustituyó la cabeza, cubierta por otra cubista desdoblada. La disposición es frontal y está formada por dos planos en ángulo de noventa grados, el exterior, volado, marca el perfil de la nariz y actúa de eje; el lateral es continuidad del anterior, mas transformado por un perfil de silueta que determina la duplicidad, acentuada por los distintos colores de cada lado, en los que se inscriben los huecos circulares que remiten a los ojos, que, aunque frontales, sirven por ello a cada uno de los propósitos. El ligero desplazamiento del derecho respecto del eje frontal lo acerca al perfil fulgido. Todo está superado en altura por la prolongación transparente del cartel del anuncio, que sirve de pantalla a la cabeza y a un alto gorro de copa que cubre los dos ejes y lo supera en altura.

Un proyecto singular es el de *Director francés ecuestre*⁴¹, los portadores y el anuncio portante son muy parecidos a los de *Violinista negro*, incluidos el largo cuello cónico, ahora cilíndrico, la cabeza esférica, y el sombrero de copa. Sólo varía en la nariz, puntiaguda, cónica, que recuerda a la de *El director francés*. Lo más interesante es la iconografía ecuestre. El portador delantero es el que rige los movimientos del animal y el que ocupa el alma del anunciante, el portador trasero permite articular

³⁷ WARNCKE, Carsten-Peter, *Picasso*, Colonia, Benedikt Taschen, 1992, p. 253.

³⁸ SILVER, E, en WEISNER, Ulrich, *Picazos Klsslszismus. Werke 1914-1934*, Beilefeld, 1988, pp. 51 y ss.

³⁹ *Carnet del Ballet de Parade* (BP), E 1.

⁴⁰ *Carnet BP*, E 2.

⁴¹ *Carnet BP*, E3.

los movimientos del cuadrúpedo y le otorga flexibilidad, es el responsable del equilibrio. El cuerpo del caballo reproduce sus volúmenes esenciales en concordancia con el natural, la simplificación anatómica está supeditada al carácter móvil de la representación y a la elección de los materiales efímeros adecuados. Picasso centró la atención plástica en la cabeza, dibujada con precisión y atención a los detalles, de frente y de perfil, en otro documento del mismo *Carnet*⁴². La parte inferior está modelada como el cuerpo, y la superior concebida mediante planos superpuestos y solapados para generar el volumen en hueco tal las guitarras y los violines de 1912 y 1913. Un plano de realce, escalonado y pintado de negro proporciona las solapas, en las que un orificio en cada escalón posibilitan la representación de un ojo y de una fosa nasal en cada perfil; en su interior, hay otro plano en blanco con una silueta en forma de jarrón invertido y con dos óculos superiores y otros dos inferiores que trasdosan el fondo negro y forman los ojos y el hocico en disposición frontal. Entre una y otra parte, Picasso introdujo una pantalla apuntada que las supera y bajo ésta simuló una caja compartimentada que forma la boca con los dientes y marca la transición. En el proyecto de la escultura ecuestre andante y efímera, Picasso dibujó un penacho decorativo que situó sobre la cabeza del caballo, éste inexistente en el documento con los planos detallados de la cabeza.

En el proyecto, *Director negro ecuestre*⁴³, cuya figura humana es la misma que en *Violinista*, el caballo es portado por un solo hombre y las patas del animal articuladas y casi ortopédicas, quedan colgando. La cabeza del caballo parte de la misma referencia que en *Director francés ecuestre* y está formada por dos módulos unidos, en esta ocasión, los dos modelados.

La complejidad aumentó en el proyecto, *Trompetista*⁴⁴. Picasso lo dibujó por delante y por detrás. El cuerpo, cúbico, es de una gran simplicidad. Permite la salida de los brazos del portador, esto alude al contraste entre el objeto modelado y el real de los seis estados de *El vaso de absenta*. Un plano cruzado sirve de base a la cabeza, formada por un cilindro en el que la continuidad del traje sustituye a los rasgos y los pelos indican la identidad del elemento. Sobre ella, un sombrero de copa desdoblado en planos en hueco y en elementos geométricos eleva la composición y le da esbeltez. Complementan la figura una banderola en el lateral derecho, que la supera en altura, y otra en diagonal desde un segmento recto en el hombro izquierdo hasta la parte superior del sombrero.

Las fotografías antiguas, documentos imprescindibles para la investigación y el estudio del arte del siglo XX, nos permiten conocer otras tres esculturas efímeras de Picasso para el Ballet de Parade: *Manager francés*⁴⁵, *Manager americano*⁴⁶ y

⁴² Carnet BP, E 5 a y b.

⁴³ Carnet BP, E 6.

⁴⁴ Carnet BP, E 4.

⁴⁵ Destruída. Cartones, papeles coloreados, chapas y telas encoladas ensamblados y modelados, sobre 200 × 100 × 80 cm. Z II, 962; WS 59.

⁴⁶ Destruída. Cartones, papeles coloreados, chapas y telas encoladas ensamblados y modelados, sobre 200 × 100 × 80 cm. Z II, 964; WS 60.

*El caballo*⁴⁷. Esas fotografías, las dos primeras reproducidas con gran calidad por Warncke⁴⁸, son del año 1917, en el que se representó el ballet. Tal como indicó este autor, Picasso combinó los elementos cubistas con la representación figurativa realista. El movimiento, apreciado por Liebermann⁴⁹ en la representación, mecánico, sincopado, robotizado, producía efectos de distinto alcance, uno de ellos aludía, como apreció Warncke, a la deshumanización de la vida moderna, que, sobre todo, y es lo que interesaba a Picasso, fundamentó la combinación de los planos cubistas con la representación figurativa realista y, más aún, permitió las variaciones y las inversiones de los puntos de vista del espectador, con lo que dotó a estas esculturas de una multiplicidad visual hasta ese momento inconcebible.

La escultura *Manager francés* era un ensamblaje de planos y contraplanos de cartón y chapa coloreados con los que determinó volúmenes virtuales, concebidos en hueco, que contrastaban con la volumetría de las piernas reales del portador, visibles, y con los brazos, el derecho en la longitud real del portador y cubierto por un plano de cartón; el izquierdo, de tamaño mayor del natural y, según corresponde a la figuración de tres metros de altura, modelado con telas encoladas, y con la mano circular y de madera perforada por una larga pipa del mismo material. Los planos y los contraplanos se multiplicaban en la cabeza, donde adquirían perfiles de silueta para la representación de los rasgos faciales.

El *Manager americano* seguía el mismo planteamiento y mantenía la desigualdad en la longitud de los brazos; mas se caracterizaba porque tocaba la trompeta, como *Trompetista*; sostenía un panfleto con el rótulo, *Parade*; sobre cada brazo se superponían tres planos convexos; tenía un alto sombrero de copa con planos y contraplanos como los de la cabeza, éstos más abstractos que los del *Manager francés*; y una silueta escalonada de fondo representaba dos rascacielos racionalistas que aludían al país de origen, Estados Unidos.

El *Caballo* tenía menos interés, en cuanto no aportaba un modelo nuevo, era análogo al de *Director francés ecuestre*, aunque sin jinete ni penacho.

El movimiento real, articulado, mecánico o manual, no era nuevo en escultura, la intención de Picasso sí. Fortunato Depero incluyó una pieza móvil en su ensamblaje *Complejo plástico modernista*, en 1915, obra que tiene dos posiciones y según se ponga el relieve adquiere un sentido u otro. La escultura no se mueve, lo hace una sola pieza de ésta, con lo que cambia la configuración formal. En las esculturas andantes de Picasso para el *Ballet de Parade*, las formas permanecen inalterables, no cambian. Es la escultura la que se mueve, toda ella y no una sola pieza. Lo que cambia es el punto de vista del espectador, no la configuración de la obra. El movimiento, sin embargo, no procede de éste, está ligado a la representación, a la

⁴⁷ Destruída. Cartones o maderas ensamblados y telas encoladas, sobre 200 × 100 × 80 cm. WS 61.

⁴⁸ WARNCKE, Carsten-Peter, *Picasso, op. cit.*, p. 252.

⁴⁹ LIEBERMANN, William S., *Picasso and the ballet, op. cit.*, p. 272. Véase la Tesis doctoral de VOGEL, Sabine, *Pablo Picasso als BUI iienbildund KSstumentwerfer fin die Ballets Ruses*, Colonia, 1983, pp. 75 a 99.

puesta en escena, y, sin ello, con la retirada del figurante que lo mueve, pierde tal condición. Tiene, pues, una función de uso de la que carece el relieve de Fortunato Depero, y el de Naum Gabo, *Construcción*, en 1919, en el que el escultor se sirvió de un motor eléctrico para hacer vibrar unos filamentos que, por ello, adquieren una dimensión distinta.

6. DE LOS TRABAJOS CON PAPELES PEGADOS AL VOLUMEN, LA PRIMERA MÁSCARA, EN 1919

Picasso dispuso en un grupo de nueve obras, la primera, *Máscara*, en 1919, distintas estructuras afines a los principios cubistas que, empero, superó, salvo en la última de ellas. En éstas sintetizó los principios acumulados durante las once fases de los dos períodos de ese estilo, y, con ello, determinó una referencia que, unida a la formal procedente del natural o de un estado determinado de series anteriores, permitió aplicaciones del sistema con nuevos resultados. Éstos en dos sentidos, el significado del plano como orden estructural en el espacio, lo cual posibilita el ejercicio abstracto, y el valor del plano como trasunto del volumen en una nueva figuración basada en la técnica del recorte y en las posibilidades expresivas de las siluetas, los hueco siluetas y los espacios, y las luces y el aire que las transitan.

Obras como *Máscara*⁵⁰ nunca han centrado las opiniones de los expertos que, a lo sumo, las consideraron comentadas en textos genéricos que las incluyeron en la estética cubista. Es claro que proceden de ésta; pero, no son exactamente lo mismo. *Máscara* es una obra cuya configuración está determinada por dos planos superpuestos y pegados, sin volumen alguno. Expuesta, parece que no es una escultura, pues el planteamiento técnico corresponde a los papeles pegados o collages que Picasso y Braque solían ajustar a los soportes pictóricos.

Esto nos puede confundir, pues el plano hexagonal e irregular superior, superpuesto a otro de doble inflexión que sobresale por el lado derecho y remite al perfil de la guitarra con sutileza, tiene tres orificios recortados, dos circulares y uno en forma de calabaza, por los que asoman los ojos y la nariz del usuario, lo cual produce una transformación en condición de uso pareja en cuanto concepto a las de *Mánager francés* y *Mánager americano* del *Ballet de Parade*. El planteamiento formal es distinto mas tal concepto los relaciona.

Picasso animó la superficie del primer plano, en el que están recortados los huecos y que corresponde a la cara, pintando la mitad derecha de negro y con segmentos de contorno tales márgenes caligráficos y líneas paralelas en blanco y la mitad izquierda con los colores invertidos. Ello produce un efecto de desplazamiento óptico de cada lado que actúa tal si hubiera una articulación plástica en dos niveles, de manera que la pintura, complementaria, es básica en la determinación de un volumen virtual al

⁵⁰ Museo Picasso, París. Cartón recortado, pegado y pintado y alambre, 22,5 × 17,5 × 6 cm. Z XXIX, 465; WS 61 a; MPP 256.

que había renunciado en el planteamiento plástico. El alambre sirve para fijarla al soporte como si de una gomilla se tratara.

7. EL PROTAGONISMO DEL PLANO EN LOS BODEGONES, *MESA Y GUITARRA DELANTE DE UNA VENTANA I A V* Y *FRUTERO Y GUITARRA*, DE 1917 A 1919

Las obras más importantes de este período son *Mesa y guitarra delante de una ventana IV*⁵¹ y *Mesa y guitarra delante de una ventana V*⁵², en París, en 1919. Lo son porque forman parte de una aplicación del sistema que produjo estados pictóricos y escultóricos afines y por la importancia de la creatividad técnica en su obra futura, pues con ellas inició los ensamblajes de siluetas planas con las que generó las figuraciones de los años sesenta. Son antecedentes categóricos de singular importancia.

La referencia de Picasso fue una composición de taller delante del balcón con las puertas abiertas. Quizá el primer estado de la serie sea el que se encuentra en el *Carnet del Ballet de Parade*, en la misma hoja que el proyecto de escultura⁵³, *El director negro*, en París o en Roma, en 1917. En ese dibujo, la mesa y el balcón están tomados del natural, y la guitarra, sobre aquella, está desglosada en planos y siluetas según los principios de la segunda y la cuarta fase del cubismo sintético. Picasso continuó la serie pasados dos años. Entonces fue cuando la reaplicación del sistema produjo la serie de la que hablamos. El estado más próximo al de 1917 es *Mesa y guitarra delante de una ventana I*⁵⁴, en París, en 1919. Es un proyecto de escultura en el que Picasso simplificó el soporte y dispuso una pantalla de planos y contraplanos con los huecos correspondientes, tal las esculturas del *Ballet de Parade*, en 1917, en los que asumió el hueco del balcón e insertó los planos abiertos y la silueta del instrumento, convertido en objeto de bodegón tal los cartones y los ensamblajes de 1913 a 1915.

Picasso repitió la estructura en la pintura, *La mesa delante de la ventana*⁵⁵, en San Rafael, en 1919, en la que representó la ventana como tal y no mediante un plano inserto y reprodujo la mesa torneada del dibujo de 1917. *Mesa y guitarra delante de una ventana II*⁵⁶ es una variante en la que el mismo plano configura la silueta de la mesa y de la guitarra con la inversión de ésta; y los planos intermedios y los contraplanos no están dispuestos, pues Picasso no completó el proyecto.

El siguiente estado es *Mesa y guitarra delante de una ventana III*⁵⁷. Es un proyecto en el que Picasso dibujó la construcción por piezas y montada. Un plano

⁵¹ Museo Picasso, París. Cartón y tela recortados, solapados y pegados, y papel dibujado, 12 × 10,5 × 4 cm. Z III, 415, y Z XXIX, 459; WS 61 B; MPP 258.

⁵² Colección particular. Cartón recortado, solapado, pegado y pintado, y papel pegado y dibujado, 16,4 × 15 × 10 cm. WS 61 C.

⁵³ Carnet BP, E V5.

⁵⁴ Museo Picasso, París. SSN 89, 1 B.

⁵⁵ Galería Rosengart. Aguada sobre papel, 31 × 22,2 cm. Z III, 401.

⁵⁶ Museo Picasso, París. SSN 89, 1 A.

⁵⁷ Museo Picasso, París. SSN 89, 12.

con dos solapas en ángulo forma el balcón y las puertas abiertas, esto determina un espacio interior en el que abrió la mesa, formada por dos patas rectangulares, entre las que se ve el herraje del balcón, y una tarima trapezoidal, sobre la que descansan los planos del bodegón que es la guitarra. Son tres, media silueta extendida en el soporte en su posición natural; la otra media, un hueco silueta vertical y trasdosado en forma de rectángulo con los ángulos superiores sustituidos por dos recortes cóncavos; y detrás de éste, un plano rectangular y en proyección vertical, que lo supera en altura.

Mesa y guitarra delante de una ventana IV, en París, en 1919, es casi una réplica del proyecto anterior, aunque en esta variante, materializada ya como escultura, la silueta de la guitarra queda detrás del hueco silueta y en vez de puertas dibujó dos cortinas recogidas. También lo es *Mesa y guitarra delante de una ventana V*, en París, en 1919. Esta escultura varía de la anterior y del proyecto escultórico que constituyó el tercer estado de la aplicación en que las solapas de las puertas están modeladas con sutilidad para aparentar descuido; el herraje del balcón ha sido sustituido por un plano rectangular que se prolonga en el trasero superior; la tarima de la mesa reproduce el perfil curvo de una de las pinturas cubistas más celebradas, *Panes y frutero con frutas encima de una mesa*⁵⁸, en París, en 1908-1909; el hueco silueta no representa a media guitarra sino al instrumento entero; y la media silueta, por ello, queda detrás y no delante del hueco silueta. El perfil curvo de la tarima confirma la tendencia iniciada en la pintura, *La mesa delante de la ventana*, citada, y en otro de los estados de la serie, *Naturaleza muerta delante de una ventana en San Rafael*⁵⁹, en esta localidad, en 1919, en los que una silueta y la representación figurativa del mantel caen sobre el tablero recto evitando el orden.

La referencia de Picasso en *Frutero y guitarra*⁶⁰, en París, en 1919, es menos clara. No descartó el natural; no obstante, los planos y los contraplanos y las curvas y las contra curvas, sin siluetas reconocibles, originan una estructura abstracta, tanto como la de su discípulo Vladimir W. Tatlin en obras como *Relieve ángulo Complejo (Rincón)*, en 1915. Difieren en que la construcción de Picasso es una escultura de bulto redondo en cartón y tela, y en que, de algún modo, algunos planos se pueden asociar, aunque sea por empatía, a los de la guitarra anunciada; y la de Tatlin es un relieve ensamblado en madera, que deriva de los de aquél en 1913 a 1915, y asume la abstracción como concepto y objeto de la representación.

8. LA MÁSCARA DE PUCINELLA, EN 1920

La intensa actividad escultórica desarrollada por Picasso entre 1902 y 1919, contó con intervalos de descanso y reflexión en 1904, 1910 y 1911, 1916, y 1918,

⁵⁸ Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basilea. Óleo sobre lienzo, 164 × 132,5 cm. Z II, 134; DR 220.

⁵⁹ Colección Heinz Bergguen, Ginebra. Aguada y lápiz sobre papel, 33,5 × 24,8 cm.

⁶⁰ Museo Picasso, París. Cartón recortado, solapado y pegado y tela pegada, 21,5 × 35,5 × 19 cm. Z III, 414; WS 61 D; MPP 257.

años en los que no realizó ninguna. Después de las esculturas de 1919, Picasso sólo realizó una en 1920, otra en 1921, ninguna en 1922 y 1923, y una en 1924. En ellas repitió los conceptos de 1917 y 1919, en combinaciones de signos estéticos que no aportaron novedades intelectivas ni formales. Fueron esculturas ocasionales, no por ello exentas de interés.

Douglas Cooper⁶¹ expuso la influencia de la *Comedia dell'arte* italiana en los decorados de Picasso para *Pucinella*, ballet con música de Igor Stravinsky y coreografía de Massine, cuya escena situó en un teatro barroco con una vista nocturna de Nápoles fugada detrás de su estructura. Se estrenó el día quince de mayo de 1920, en la *Ópera de París*, bajo la dirección de Ernests Ansermet. Picasso realizó para ello la *Máscara de Pucinella*⁶², la única escultura de ese año, titulada así por su procedencia.

Dos oficiales de taller, Vladimir y Vilette Polounine, ayudaron a Picasso en esos trabajos. Esto pudiera explicar la simplicidad de la escultura, formada por un plano circular con los orificios almendrados de los ojos, y un contraplano que cruza en ángulo recto, con la silueta de perfil caracterizada por la nariz aguileña y prominente y los ojos dibujados y circulares.

Son los rasgos de la que aparece en el dibujo con técnica mixta, *Pucinella con guitarra*⁶³. La disposición permite verlos de frente y de perfil, y ello, junto al volumen aludido en hueco por los límites de los planos, es representativo de la escultura cubista del período sintético de Picasso. La contra curva de debajo de la nariz tiene correspondencia en el entrante cóncavo del plano circular de fondo, y esto contrasta con la estereotomía del volumen posterior en tela encolada, cuya función es proporcionar un soporte con el que ajustarla al espectador.

9. SÍNTESIS Y PRO ABSTRACCIÓN EN *VASO Y PAQUETE DE TABACO*, EN 1921

La misma continuidad de principios se observa en *Vaso y paquete de tabaco*⁶⁴, en París, en 1921. Es un bodegón construido según las estructuras de los de 1914; mas la técnica procede de *Vaso* y de *Botella de Bass, vaso y periódico*, del mismo año, obras en las que la acción de las curvas y las contra curvas y el significado virtual del vacío implícito generó un efecto distinto al de la asociación y la contraposición de planos y siluetas con hueco siluetas y al del contraste de elementos trabajados con otros reales manipulados.

Vaso y paquete de tabaco es una escultura casi abstracta, cuyos elementos, dispuestos con sutil precisión, son fruto de la idea reflexiva y de la síntesis conse-

⁶¹ COOPER, Douglas, *Picasso Theatre, op. cit.*, pp. 43 a 49.

⁶² Museo Picasso, París. Madera ensamblada, tela encolada y papel pegado y pintado, 17 × 14,5 × 21,5 cm. WS 61 E; MPP 1790.

⁶³ Colección particular, Francia. Aguada y tinta sobre papel, 15,4 × 10,5 cm. Z N, 66.

⁶⁴ Museo Picasso, París. Chapa recortada, solapada, modelada y pintada, y alambre, 14,7 × 49,2 × 16,3 cm. Z IV, 368; WS 62; MPP 259.

cuenta. La ondulación y el modelado de la base pintada a imitación de la madera producen una inestabilidad contrarrestada por la quietud y el orden de los elementos del bodegón, desmaterializados visualmente; pero, con la solidez conceptual que después alcanzó en sus pinturas el italiano Morandi.

Los efectos de la decoración pictórica, con planos azules, blancos, negros, blanco con zigzag negro, y verde con moteado negro, concisos y brillantes, contribuyen a compensar la genial contraposición de valores.

10. EL PUNTO Y FINAL DE LA INDAGACIÓN CUBISTA, *GUITARRA X*, EN 1924

La obra que culminó y puso fin a la síntesis final de las esculturas cubistas de Picasso fue, después de dos años sin realizar ninguna, *Guitarra X*⁶⁵, en París, en 1924. Picasso volvió a la indagación formal de *Guitarra I a IV*, las esculturas con cuya aplicación del sistema inició el período, en 1912. La descomposición en planos y la representación del hueco, del vacío propio del interior del instrumento, es análoga. La organización de los planos limítrofes y la pintura blanca, negra y gris, de la chapa, intencionada con objeto de conseguir efectos determinados según los planos, remite, sin embargo, a *Violín IV*, la escultura con la que procedió a la reconstrucción de la figura diseccionada, en 1915.

Las aportaciones de Picasso en *Guitarra X* fueron la monumentalidad en tal proceso y el interés decorativo como justificación de la síntesis. Picasso concluyó de modo brillante, con todo un canto de cisne, las indagaciones formales y las condiciones de estilo del movimiento más importante, por sus consecuencias, de las vanguardias europeas del siglo XX.

⁶⁵ Museo Picasso, París. Chapa recortada, solapada, modelada y pintada, y alambre pintado, 111 × 63,5 × 26,5 cm. Z V, 217; WS 63; MPP 260.