

NUEVA INTERPRETACIÓN DE UNA ESCULTURA CONOCIDA DE PICASSO, EL BUFÓN O EL LOCO, MEDIANTE DOCUMENTOS Y FUENTES QUE HASTA AHORA NO SE HABÍAN RELACIONADO

POR ANDRÉS LUQUE TERUEL

La reconsideración por parte de la historiografía artística, necesaria, de cualquier período o artista o grupos de tales, lleva a valoraciones que, aunque ciertas, ofrecen realidades parciales, fragmentadas, y, sin embargo, ello es necesario, primero para acceder al conocimiento sistematizado, después para integrarlo de nuevo en la totalidad de la que procede sin la que no es cognoscible en su sentido prístino.

No basta con definir el estilo azul o el estilo rosa de Picasso, eso los asilaría y los escindiría de las esculturas que forman parte de un mismo proceso creativo y aun de su misma realidad, cifrada desde el punto de vista formal y estilístico mas, como toda obra de arte, dotada de una carga de sentido que implica a la totalidad del contexto en el que fueron creadas.

Picasso le dijo a Anatolij Podosik¹ que los estilos azul y rosa fueron considerados uno solo en el París de principios del siglo XX. Las diferencias entre los dos estilos fueron establecidas por los historiadores mucho tiempo después, por ello es necesario volver al punto de partida, a la apreciación unitaria que indica un mismo momento creativo pese a los matices que nos permiten distinguir la evolución. Pues, como dijo Palau²:

“La diversidad picassiana depende de diversos factores: las intenciones artísticas que lo solicitan, las influencias voluntarias o involuntarias que experimenta, las cosas que ha visto o vivido en aquel momento, el factor sorpresa”.

1. Podosik, Anatolij; en Glaesemer, Jürgen: *Der junge Picasso*; Berna, 1985. N 120.

2. Palau i Fabre, Joseph: “El oro de Gósol”; en Picasso, 1905-1906. Barcelona, Electa, 1992, pág. 75.

Leroy C. Breunig y Susan Suleiman³, Patricia Leighton⁴, y Hajo Düchting⁵, consideraron que las opciones de Apollinaire influyeron y condicionaron la posición de Picasso, pero la definición del sistema de creación picassiano, que siempre mantuvo, es anterior a la relación de éste con Apollinaire. Ese sistema, que convirtió a Picasso en el artista más importante de las vanguardias en el primer lustro del siglo XX, utilizó las referencias teóricas y literarias como ideas que, conceptualizadas y objetivadas, sirvieron de estímulo, de punto de partida de variaciones plásticas que pertenecen a un mundo exclusivo, distinto, que se manifiesta con recursos autónomos en la dimensión estética. Las opiniones de Apollinaire sólo tuvieron el valor de uno más entre los diversos estímulos sobre los que procedió el singular método de Picasso, eso cuando no fueron simples expresiones líricas debidas a las emociones del poeta ante la obra plástica consumada. La obra de Picasso parece que presenta grandes cambios, mas veremos que no es así y que la diversidad de los estilos fue debida a otros motivos.

Picasso conoció a Apollinaire en la exposición de la Galería Berthe Weill⁶, en 1904. Cuando Apollinaire comentó la pintura de Picasso en los artículos que publicó en *La revue immoraliste* y en *La Plume*, en abril y en mayo de 1905, éste ya había superado el estilo azul y definido el estilo rosa. Apollinaire fue el primero que descubrió en Picasso una tendencia innata hacia las disposiciones armónicas abstractas que, tal indicó Hans Christoph Von Tavel⁷, acentuadas con existencias intemporales y asexuadas, constituyeron el primer nivel de abstracción de la modernidad.

Apollinaire analizó los temas y la iconografía azul y rosa y valoró la convivencia de aspectos exquisitos con otros repulsivos⁸ y el predominio de las formas sobre los sentimientos humanos y consideró que esos estilos de Picasso fueron estilos abstractos dotados con “*la riqueza compositiva y el aderezo brutal de los españoles del siglo XVII*”. Según esto, el sentido inicial de arte abstracto no fue el que ahora le damos, se ha de entender como una interpretación libre, autónoma en cuanto a las reglas propias y, en consecuencia, distante de la referencia real pero no ajena a ella como en las tendencias posteriores que responden a tal consideración.

En la actualidad, casi nadie considera que esos estilos figurativos de Picasso sean abstractos. Apollinaire los vio así y le otorgó tal posibilidad a la figuración. Eso explica la rápida asimilación de las distintas posibilidades de arte primitivo en los artistas de la vanguardia, Picasso y Apollinaire las interpretaron como abstracciones a partir de

3. Breunig, Leroy C.; y Suleiman, Susan (editor): *Apollinaire on Art. Essays and Reviews, 1902-1918*; Londres, 1972, pág. 33 y sigs.

4. Leighton, Patricia: *Re-Ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*; Princeton, 1989, pág. 53 y sigs.

5. Düchting, Hajo: *Apollinaire sue Kunst. Texte und Kritik, 1905-1918*; Colonia, 1989, pág. 41 y sigs.

6. Richardson, John: *Allife of Picasso*; Nueva York, 1991-1995, pág. 339.

7. Christoph Von Tavel, Hans: “El hombre y la mujer en la obra de Picasso”; en Picasso, 1905-1906. *Op. cit.*, pág. 89.

8. Apollinaire, Guillaume: “Picasso, peintre et dessinateur”; en *La revue immoraliste*, abril de 1905. Reeditado en *Chroniques d'Art*, París, 1960, pág. 28.

una definición, y ello supuso un paso más en el desarrollo plástico del sistema picassiano, al que ya sólo le faltó potenciar la intención y descubrir el cubismo. La clave estuvo en la introducción de la mirada primitiva en el proceso de las variaciones sobre una idea o imagen dada o no, pero antes de llegar a ello, Picasso indagó en la posibilidad de lo primitivo ligado al mundo clásico y fue tan prohelénico como abstracto en ese sentido inicial propuesto por Apollinaire. De hecho, otro crítico excepcional, Kahnweiler, afirmó que⁹, en su época, se denominó al estilo rosa, estilo pompeyano. La superación del estímulo clásico debido a la indagación plástica que transformó a la imagen inicial en una amplia serie de variaciones resueltas con un sentido primitivo distinto y basado en la armonía de los recursos, liberó a Picasso de los lastres historicistas y lo llevó a esa primera abstracción, figurativa, previa al cubismo, en la que la escultura tuvo tanto protagonismo como la pintura.

Alfred Barr¹⁰ asumió la unidad original de los estilos azul y rosa, y, con indudable acierto, percibió matices que indican otras tantas fases que, en función de ese criterio unitario, denominó, período de los saltimbanquis, período sentimental y primera época clásica. Pierre Cabanne¹¹, Palau i Fabre¹², y Pierre Daix y Georges Boudaille¹³ establecieron los paralelismos y las diferencias entre los dos estilos y entres fases principales del rosa. El primer período de Barr equivale en dichos autores a una parte del estilo azul y a otra del rosa en el que predominaron las escenas circenses; el segundo a los restantes temas personificados o sentimentales del estilo rosa; y el tercero a los despersonalizados del mismo estilo cuya mirada primitiva remite a dos fuentes distintas, la ascendencia helénica mediterránea y los estilos mal llamados arcaicos entre los que están el arte ibero y el arte negro o africano.

La mayoría de las esculturas de la época de *El bufón o El loco* se pueden ajustar a la propuesta de Barr y a la otra, ya clásica, de Cabanne, Palau, y Daix y Boudaille, basada en los matices, en los giros dentro de una obra unitaria y regida por la eficacia del método propio de Picasso. Esto me lleva a una pregunta inevitable, si el sistema de Picasso se sostuvo en sí, si en lo característico de su proceder radica el fundamento de su modernidad por encima de los estilos, ¿cómo se explican las diferencias de los resultados, las particularidades de cada estilo y el paso definitivo al más distinto y radical de todos, el cubismo? María Teresa Ocaña¹⁴ justificó los cambios de estilo con las necesidades de los objetivos, es una opinión clave que se ha de valorar respecto de la supremacía del sistema, siempre presente, rector, en el que la razón, las reglas determinadas por los conceptos y por los principios de individuación derivan intuitivamente en series de variantes en las que la creatividad de Picasso se proyectó en los

9. Kahnweiler, Daniel-Henry: *Juan Gris. La vie, son oeuvre, ses écrits*; París, Gallimard, 1946, págs 219.

10. Barr, Alfred: *Picasso, fifty years of his Art*; Nueva York, 1946, pág. 34.

11. Cabanne, Pierre: *Le siècle de Picasso*; París, 1975, Tomo I, pág. 153 y sigs.

12. Palau i Fabre, Joseph: *Picasso vivant, 1881-1907*; Barcelona, 1980, pág 380 a 437.

13. Daix, Pierre; y Boudaille, Georges (DB): *Picasso, 1900-1906*; Barcelona, 1967, pág. 236.

14. Ocaña, María Teresa: "Del azul al rosa"; en *Picasso, 1905-1906*; *Op. cit.* pág. 28.

efectos estéticos de las formas y en el poder visual de las técnicas. Marcelin Pleynet¹⁵ pensó que el objetivo de las investigaciones de Picasso era definir una dimensión simbólica superior a los datos objetivos de las referencias previas, sólo le faltó precisar que ello en un proceso de simplificación común como parte del sistema y supeditada a cada serie de variaciones. Los objetivos también fueron sólo estímulos en ese ejercicio de la libre manualidad en la que incidieron los estados de ánimo, las ideas y las claves del pensamiento de intelectuales próximos, las intenciones de ocasión, interesadas o no, y aun los recuerdos de estilos suyos y ajenos procesados como referencias sobre las que desarrolló las habilidades propias.

Esa aplicación al sistema determinó el cómo y el por qué de las confrontaciones conceptuales e iconográficas, pero, esto remite al antiguo problema de si es libre la libertad de la voluntad y, en caso de serlo, sugiere otras preguntas, ¿puede un sistema cerrado y específico plástico tener objetivos ajenos al medio?, y, en cualquier caso, ¿cuáles pudieron ser los objetivos de Picasso? El estudio formal nos dará la respuesta.

Que la principal diferencia entre las pinturas azules y rosas sea, en principio, según Pierre Daix, el color, explica la continuidad técnica y estilística de los bronceos de París que no se pueden analizar por esa propiedad. Daix¹⁶, que junto a Bouadille corrigió cronologías erróneas en Zervos admitidas de memoria por Picasso, cuestión ésta a tener en cuenta para realizar el catálogo de su obra, quiso establecer una cronología o periodización que delimitara los cambios sucesivos y su significado, mas advirtió avances, éxitos, insatisfacciones y reacciones violentas que lo desconcertaron, pues las adjudicó a la búsqueda de un estilo como fue habitual en los artistas tradicionales y en los más avanzados y vanguardistas de su época, por lo que señaló la transformación que lo condujo a la modernidad en 1904-1906, sin tener en cuenta que ésas eran características derivadas de las variantes del sistema con el que, trascendiendo los estilos, había logrado tal condición en Barcelona entre 1900 y 1903.

Los estados de ánimo de Picasso fueron fundamentales en la aplicación del método antes de la renuncia a los sentimientos y a los medios expresivos humanos de la última fase del estilo rosa y del cubismo. Charles Morice¹⁷ percibió su importancia en el catálogo de la exposición de la Galería Serrurier, en 1905. En un dibujo de esa serie¹⁸, Picasso escribió el siguiente texto: "*Muy importante, os hablo de cosas muy importantes de Dios-del-Arte-pero mis hijos tienen hambre*". María Teresa Ocaña interpretó la tensión dramática de las familias con escasas posibilidades de subsistencia, marginadas, con la carga dramática compartida por el mismo Picasso, que buscó un arte sincero y simbólico que lo elevó a un mundo impersonal y exento de emoción en los motivos de la representación. Pierre Daix opinó que la convivencia con Fernande

15. Pleynet, Marcelin: "Picasso y la fábula del Arte Moderno"; en *Comercial de la pintura*, Granada, 1983, pág. 37.

16. Daix, Pierre: "Los años del gran cambio"; en Picasso, 1905-1906. *Op. cit.*, pág. 30.

17. Morice, Charles: *Picasso*; París, 1905. DN

18. Museo Picasso de Barcelona (MPB) I10472.

Olivier fue la causa del cambio anímico de Picasso y, con ello, del paso de la desgracia y la miseria azul al lirismo feliz y sentimental del período rosa. Esa convivencia es fundamental para comprender el significado de la escultura *El bufón o El loco*.

Las diferencias entre las primeras pinturas rosas vinculadas al tema de los acróbatas y los arlequines y las holandesas, una vez comprobado que la técnica de estas últimas procede de una variante de la anterior, está en la melancolía inicial común a los mendigos y a las prostitutas del estilo azul, de los que difieren en el mensaje, pues el arlequín, personaje de mínimo o nulo reconocimiento social, compensa su desprestigio con su posible condición artística, de lo que deriva un extraño sentido de la dignidad que supera a la resignación azul, mientras que las pinturas holandesas son enigmáticas por su distanciamiento, por el silencio que las aísla de los fenómenos sensibles, sentimentales. Wiegand¹⁹ descartó que el color azul sea el responsable exclusivo de la expresión triste y que el rosa sea en sí representativo de un positivismo vital que, según Warncke²⁰, es debido al dinamismo de las líneas y a la riqueza del color que determina la extrema belleza de estas pinturas, que, a diferencia de las azules, no reflejan la realidad cotidiana, son prototipos idealizados en los que, en un claro intento de superar el principio de individuación, se diluyen las condiciones de la individualidad. Ésta pudo ser la causa del rechazo de *Dos Saltimbanquis* en la Bienal de Venecia de 1905.

Ese paso decisivo de las primeras pinturas del estilo rosa y la técnica concreta que Picasso desarrolló como novedad junto a las derivadas del estilo azul fueron los fundamentos decisivos de sus pinturas holandesas, potenciadas por lo que Gerrit Valk²¹ describió como una realidad inédita en la que no estuvo presente el dolor, ni la angustia ni la desesperación. A tal realidad inédita pertenece la transformación del bronce *El bufón o El loco*. En ello influyó el estado de ánimo de Picasso, pero no estoy de acuerdo en que tal significara, según propuso Palau²² y admitieron Daix y Boudaille²³, un reencuentro con la alegría de pintar, pues para reencontrarse con algo es preciso perder primero el sendero que conduce a ello, y, si parto de la supremacía de un sistema sustentado en la creatividad de los procedimientos plásticos, creo que en ello, en sus logros, radica la felicidad de pintar y no en las características de los temas ni en sus trasfondos ni en los sentimientos a los que renunció cuando, según Pierre Daix²⁴, mató al arlequín y a la pintura basada en los símbolos literarios en *La muerte de Arlequín*.

La influencia del arte clásico, o, mejor dicho, el arte griego como referencia o punto de partida para la aplicación del sistema que permitió a Picasso personalizar los estilos universales en los que se fijó, fue posterior al viaje a Holanda y pudo ser consecuencia

19. Wiegand, Wilfried: *Pablo Picasso*; Reimbeck, 1973, pág. 54.

20. Warncke, Carsten-Peter: *Picasso*; *op. cit.* tomo I, pág. 112.

21. Valk, Gerrit: "Picasso en los Países Bajos"; en *Picasso, 1905-1906*; *op. cit.*, pág. 63.

22. Palau i Fabre, Joseph: *Picasso vivent, 1881-1907*; *op. cit.*, pág. 436.

23. Daix, Pierre; y Boudaille, Georges: *Picasso, 1900-1906*; *op. cit.*, pág. 77 y 272.

24. Daix, Pierre: "Los años del gran cambio"; *op. cit.* pág. 40.

de sus reflexiones sobre los problemas de la forma en el sentido de las armonías abstractas de obras como *Acróbatas con balón* (*Muchacha con balón*), pintura en la que los bellos equilibrios compositivos son parangonables a la belleza helénica de *La Arcadia*²⁵ y de *Muchacho desnudo conduciendo un caballo*²⁶, obra maestra en la que se dio por primera vez esta variante en su plenitud, en París, a principios de 1906. Anthony Blunt y Phoebe²⁷ Pool dijeron que Picasso concibió figuras modeladas plásticamente, esculturas que trasladó al cuadro y proceden de los Kouros arcaicos del Museo del Louvre. Ello, la admisión de esa referencia como motivo inicial en la mecánica del sistema de Picasso, pudo ser consecuencia de la exaltación de Grecia debida a Moréas en las páginas de *Mercur de France*, la revista de vanguardia fundada por Paul Fort, de la que André Salmon fue secretario y en la que también colaboraron Maurice Raynal, Gustave Kahn y, en fecha distinta, Alfred Jarry²⁸.

Como sucedió con las pinturas holandesas, Picasso desarrolló una variante parisina, ahora la clásica prohelénica del estilo rosa, fuera de París, en concreto en el pueblo catalán de Gósol, en el verano de 1906. Allí pintó numerosas obras, entre las que destacan por su prohelénismo y por la belleza iconográfica y formal de los desnudos que trascienden los estilos griegos del siglo V a C, incluido el sublime de Fidias, con suaves ocres sobre rojos encendidos en combinaciones bicromáticas de inusitada novedad, las dos versiones de *La toilette*²⁹ y las dos de *Los dos hermanos*³⁰ y *Dos adolescentes*³¹.

Alfred Barr³² no supo ver la fuente de la idealización esencialista de esas obras de la que participa *El bufón* o *El loco*, y pensó que procedía de tal sentido aplicado a las simplificaciones personales sobre las que ya había efectuado Ingres a partir de los modelos clásicos. Pierre Daix³³, que siguió a Barr, cometió dos errores, primero al considerar que el clasicismo de Picasso es indirecto, griego pero de la Grecia de Ingres³⁴, pues no tuvo en cuenta algunos aspectos biográficos documentados y, en consonancia con ellos, el estudio formal y las características comentadas que indican la procedencia directa de las obras griegas propuesta por Anthony Blunt y Phoebe Pool y, por derivación, de las más clásicas de las esculturas ibéricas del Museo del Louvre; y,

25. Museo Metropolitano de Nueva York.

26. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Óleo sobre lienzo, 220,3x130,6 cm. Zervos (Z) I, 264; DB XIV, 7; Palau 1189.

27. Blunt, Anthony; Pool, Phoebe: *Picasso. The formative years*; Londres, 1962, págs. 162 y 163.

28. Parmelain, Hélène: *Picasso sur la place*; París, René Julliard, 1959, pág. 242.

29. Allbright-knoww Art de Buffalo. Óleo sobre lienzo, 151x99 cm. Zervos I, 325; DB XV, 34; Palau 1248.

30. Öffentichle Kunstsammlung Basel. Óleo sobre lienzo, 142x97 cm. Zervos I, 304; DB XV, 9; Palau 1233. Y Museo Picasso de París (MPP). Aguada sobre cartón, 80x59 cm. Zervos VI, 720; DB XV, 8; Palau 1229; MPP7.

31. Galería de las Naciones, Washington. Óleo sobre lienzo, 1515'x93'5. Zervos I, 305, y VI, 715; DB, XV, 10; Palau 1241.

32. Barr, Alfred: *Picasso, fifty years of his Art*; Nueva York, 1946, pág. 41 y sigs.

33. Daix, Pierre: "Los años del gran cambio" en *Picasso, 1905-1906*; op. cit., pág. 42.

34. Daix, Pierre: "Ingres, Matisse et Picasso"; en *The presence of Ingres*, Nueva York, 1988.

en segundo lugar, que el helenismo de Ingres es, como el de casi todos los neoclásicos decimonónicos, un tanto dudoso por cómo mezcló y confundió las referencias helénicas y las latinas con las renacentistas. Daix no pudo fundamentar así el esencialismo de los desnudos de Picasso y, confundiéndolo con un hieratismo que relacionó con los distanciamientos de las figuras que miran hacia algo que sucede fuera del cuadro, no tuvo en cuenta que esto fue frecuente desde el Renacimiento florentino, caracterizó a Velázquez y a los hermanos Le Nain, y ya se dio en el primer bronce conocido de Picasso, *La Mujer sentada* de Barcelona.

Fernande Olivier³⁵ dijo, y Pierre Daix asintió, que Picasso viajó a Gósol por indicación del doctor Reventós y de Enric Clarasó, que veraneaba allí. Ello sería anecdótico si no fuese porque Picasso, que, como Aristide Maillol, ya se había dejado seducir en París por el helenismo de Moréas y de Paul Fort, llegó a Barcelona en escala previa, como señaló Palau³⁶, el día veinte de mayo de 1906, fiesta de la Solidaridad Catalana, en plena efervescencia del clasicismo mediterráneo liderado por Eugenio de Ors como seña de la identidad regional, que contó con el antecedente teórico del libro de Pompeyo Gener, *Lintel-lecte grec antic*, publicado en 1905, y con el apoyo de la letra del dramaturgo Eduardo Marquina para la ópera de Morera, *Emporim*. El movimiento clásico mediterráneo catalán tuvo una respuesta plástica inmediata en la pintura del uruguayo Joaquín Torres García, que compartió la problemática con Picasso, y, en distinta medida y secuencia cronológica, en la pintura de Pallarés, Utrillo, y Canals y en la escultura de Enrique Casanovas, Pablo Gargallo y Ángel Fernández de Soto. Picasso los visitó y habló con todos ellos y, como probó Palau, no fue a Gósol sólo por indicación de Enrique Casanovas, tal indicó Fernande Olivier pasados muchos años y admitió Pierre Daix, sino por la de un hijo de Venizelos, político griego, con el que pudo intercambiar informaciones y opiniones. Grecia fue una referencia directa, una máxima categórica como concepto o imagen objetivada en el sistema de Picasso y un estímulo para la libertad creativa con la que procedió en las variaciones que constituyen las fases características del mismo.

A esa dimensión estética propia, inédita, sorprendente, hija de su tiempo pero única en sus fundamentos y en el ser obra de la obra de arte, pertenecen las esculturas en bronce que Picasso realizó en París, en 1904 a 1907.

*El bufón o El loco*³⁷ es la segunda escultura de Picasso en el catálogo de Kahnweiler y Brassai, y la cuarta en el de Werner Spies, y de ella dijo Pierre Daix³⁸ que es la primera escultura importante de su autor. Picasso la modeló en París, en 1905. Fernande Olivier³⁹ no lo citó entre los arlequines ni los saltimbanquis de Picasso, dijo que es la

35. Olivier, Fernande: *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*; Barcelona, 1988, pág. 213.

36. Palau y Fabre, Joseph: "El oro de Gósol"; en *Picasso, 1905-1906; op. cit.*, pág. 77.

37. Museo Picasso, París. Bronce, 415'x37x228'cm. ZI, 322; Kahnweiler y Brassai (KB) 2; Palau 1061; MPP 231; Werner Spies (WS) 4.

38. Daix, Pierre: "Los años del gran cambio"; en *Picasso, 1905-1906; op. cit.*, pág. 38.

39. Olivier, Fernande: *Picasso et ses amis*; París, Stock, 1933, pág. 58.

cabeza de un loco con un gorro de cascabeles, pero no dijo de qué loco, aunque lo conocía. Kahnweiler⁴⁰ aportó la explicación del propio Picasso que reconoció el modelado de un retrato de Max Jacob que, en una segunda fase, transformó hasta dejarlo irreconocible y convertido en un arlequín. Roland Penrose⁴¹ reprodujo el testimonio de Picasso a Kahnweiler y ratificó el parecido, relativo, de la parte inferior de la cara con Max Jacob.

Un testimonio posterior de Picasso a Antonio Olano⁴² sobre su relación con Fernande Olivier, permite suponer el motivo de tal cambio o transformación:

“Intentarían todo lo posible para que nos casásemos. Tema en el que insistí, inútilmente, con Fernande. Había un grave impedimento que era su marido legítimo, el escultor loco, ya que el matrimonio no había sido disuelto”.

El tema del arlequín, que, en la tradición española tiene el antecedente del bufón, procede del estilo azul de Picasso y se convirtió en el tema predominante de la primera fase del estilo rosa, por lo que esta escultura, la única en la que lo representó, es un ejemplar excepcional que, por su naturaleza plástica, centraliza, en cierto modo, la fase señalada, a la que Alfred Barr denominó período del arlequín, según Wilfried Wiegand⁴³ porque así lo hicieron los amigos de Picasso de la Bande de Montmartre. Apollinaire⁴⁴, al escribir por primera vez sobre los arlequines, los tomó por disfraces de carnaval romano en los que Picasso mezcló lo exquisito y lo repulsivo. Pierre Daix y George Boudaille⁴⁵, y Anthony Blunt y Phoebe Pool⁴⁶, estudiaron las variantes iconográficas de los arlequines de Picasso y señalaron la reducción temática que condujo hacia la configuración de una de sus obras más importantes, *La familia de saltimbanquis*, pintura con la que no relacionaron de modo explícito a este bronce. Daix y Boudaille⁴⁷ establecieron una relación inevitable entre las dos referencias temáticas indicadas por las fuentes, el loco y el arlequín, relación a la que Teodoro Reff⁴⁸ dio un sentido simbólico al considerar que el loco asociado al arlequín y éste a Hamlet, como se ve en un dibujo de perfil ante Fernande Olivier, es una vanidad en el sentido shakespeariano de Hamlet y Ofelia.

40. Kahnweiler, Daniel-Henri; y Brassai: *Les sculptures de Picasso*; París, 1948, págs. 2.

41. Penrose, Roland: *La vie et l'oeuvre de Picasso*; París, 1961, pág. 131.

42. Olano, Antonio: *Las mujeres de Picasso*; Barcelona, Planeta, 1987, pág. 87.

43. Wiegand, Wilfried: *Pablo Picasso; Op. Cit.* pág. 44.

44. Apollinaire, Guillaume: “Picasso, peintre et dessinateur”; en *La Plume*, abril de 1905. Cito por la reedición en *Chroniques d'Art*, París, 1960, pág. 28.

45. Daix, Pierre; y Boudaille, Georges: *Picasso, 1900-1906; Op. Cit.* pág. 193 y 197 y sigs.

46. DB XII, 5.

47. Blunt, Anthony; Pool, Phoebe: *Picasso. The formative years*; Londres, 1962, págs. 21.

48. Reff, Theodore. “Harlequins, Saltimbanques, Clowns and Fools”; en *Artforum*, octubre de 1971, págs. 30 a 43. Y “The men of love and death in Picasso's early work”; en *Picasso 1881-1973*, Londres, 1973, pag. 42.

Werner Spies⁴⁹ precisó que la interpretación sensitiva del desamparo humano que caracterizó al estilo azul, se mantuvo en el estilo rosa con los arlequines, a los que denominó titiriteros, y con los saltimbanquis, cuyo asilamiento estimó superado con el artificio de las escenografías de sus composiciones. Éstas se vieron en la exposición de la galería Serrurier, en 1905, donde, según Spies, inspiraron a Apollinaire la segunda versión del poema *Les Saltimbanques*, escrita a mano en uno de los carnets de Picasso⁵⁰. Spies vio el arlequín como un disfraz, como la transformación de una identidad en otra temporal que suplanta a la primera, sentido que interesó a Günter Metken⁵¹, y que, si nos atenemos a la explicación que dio Picasso a Kahnweiler, se dio en la escultura *El Bufón (o El arlequín) o El loco*. La transformación que planteó Spies no es la del modelo natural, Max Jacob, en un personaje supuesto, inventado, genérico, como se deduce de la aportación de Kahnweiler, sino la concreta iconográfica de los reyes burlescos que Picasso representó en el *ex libris* de Apollinaire y en el dibujo *El rey Dagoberto*⁵², a los que, en la escultura, convertiría en un bufón, en un payaso. Viéndolo así, la transformación tendría un tono irónico, burlesco, más aún, satírico y despiadado con la figura institucional a la que, supuestamente, denigró y ridiculizó. Esto concuerda con el espíritu francés posterior a la Revolución francesa, pero Picasso nunca mostró ni reconoció preocupaciones de este tipo.

Warncke⁵³ vio la transformación de distinto modo, para él los disfraces de los arlequines son mascaradas debidas a un proceso intelectual en el que se manifiesta la virtualidad del artista según la vanguardia literaria de la época. Según esto, *El Bufón o El loco* sería consecuencia de una reflexión compleja, propia de una artista intelectual que, como Max Jacob, rechazó las normas tradicionales que creía carentes de sentido. Warncke estableció una línea evolutiva a partir del personaje de Alfred Jarry en la farsa grotesca y satírica, *Ubu roi*, escrita en 1896, en la que un burgués convertido en salvaje llegó al poder y tiene un comportamiento desmesurado, brutal; y del arlequín de Baudelaire, solitario, miserable, despersonalizado, previos a la alegoría del artista en el ámbito circense de Edmond de Goncourt, según la cual, el arlequín o bufón es el único que puede exponer sin reparos las verdades que afectan a todos los niveles sociales. Francis Haskell⁵⁴, y Roland Berger y Winkler Dietmar⁵⁵ estudiaron las influencias de esos modelos en los pintores impresionistas franceses, sobre todo en Manet, Seurat y Toulouse-Lautrec, y Warncke tuvo en cuenta tal relación y los antecedentes hispanos, el más cercano la obra de teatro de Rusiñol, *La alegría que pasa*,

49. Spies, Werner: La escultura de Picasso; Barcelona, Polígrafa, 1989. Pág 22.

50. Carnet 218. MPP 1875.

51. Metken, Günter: "3 de mayo de 1903. Cuaderno de apuntes de la época rosa"; en Catálogo de la Colección Marina Picasso; págs. 35 a 48.

52. Museo Pushkin, Moscú.

53. Warncke, Carsten-Peter: Picasso; *Op. Cit.*, Vol I, pág. 115 y 127 a 130.

54. Haskell, Francis: "The sad clown. Some notes on a 19th century myth"; en Finke Ulrich (ed.): *French 19th century painting and literature*; Manchester, 1972, pág. 2 a 16.

55. Berger, Roland; y Dietmar, Winkler: *Der Zirkus in der bildenden Kunst*; Stuttgart, 1983, pág. 23 y sigs.

texto del que pensó que procede el actor vestido de arlequín que protagoniza la pintura de Picasso, *El actor*⁵⁶ realizada en París, en 1904.

El bufón o El loco es un busto modelado, en el que el personaje, masculino, aparece desnudo y cubierto por un gorro cónico volteado por un reborde inferior alzado y acabado en ocho puntas de consistencia irregular tal el cono central, caído hacia delante, como sucedería en un posible modelo textil. La parte inferior, que corresponde al esternón y al omóplato con los hombros, muestra los pegotones de barro y las marcas de los dedos que lo aplicaron con rapidez y soltura, sin llegar a fundirlos con la base. Es un volumen rotundo que insinúa la anatomía, cuya monumentalidad, innata, se esconde bajo el acabado rugoso, de apariencia blanda, determinado por esa última superposición de pegotones de barro. El cuello adquiere la forma con aristas sutiles que determinan los planos correspondientes a un modelo natural. La cara responde a este último criterio, animado por rasgos expresivos de cierta gravedad en la relación de la sonrisa, esbozada, enigmática, y la mirada, que no es tal, pues Picasso no modeló los ojos sino que los supuso con potentes oquedades, pero queda perfectamente concebida con la ceja derecha levantada. La expresión es incierta, parece interesada en la concentración mental y en la comunicación de la interioridad intelectual y también en la incapacidad para llegar a ese estado, quizá debido a agentes exteriores que limitan sus sentidos. Esa contradicción le otorga un atractivo que la distingue. La garra expresiva, que no pierde intensidad, está, pese a ello, dotada de una serenidad que concuerda con la monumentalidad del busto y se ve realzada por un modelado bien amasado, definido y naturalista, que encuentra en las superficies porosas el aliado ideal para unificar los criterios. La oreja derecha, más simplificada que el rostro, es similar al modelado del cuello, y la izquierda, masiva y amorfa, fija el gorro y rompe la armonía del modelo natural. Las texturas del gorro varían respecto de las de la cara, y se quedan en un punto intermedio entre los pegotones sin amasar del busto y la definición con texturas rugosas del rostro.

Kahnweiler aportó el testimonio de Picasso sobre la conversión del retrato de Max Jacob en un busto genérico. Es una fuente directa que se ha de asumir. Lo que hay que precisar es el fundamento de la transformación, y esto es lo que indirectamente reconoció el propio Picasso cuando le dijo a Antonio Olano que Fernande Olivier estaba casada con el “escultor loco” que no renunciaba a su amor.

Daix y Bouadille establecieron el principio de identidad entre la iconografía del arlequín y la simbólica del loco y Teodoro Reff pensó que tal loco era un loco de amor en el sentido creado por Shakespeare en *Hamlet*. Lo de identificar el arlequín con el loco es consecuente, aunque no tiene nada que ver con la transformación de la escultura, son principios distintos que después se relacionaron para deducir el posible significado. Siendo así, lo mismo se puede decir de la asociación de Teodoro Reff. Spies planteó el arlequín como un disfraz que propicia la transformación de una

56. Museo Metropolitano de Nueva York. Óleo sobre lienzo, 116,2x73 cm. Zervos I,247; DB XI, 6; Palau 982.

identidad en otra temporal, idea cierta y acorde con el proceso de transformación de la escultura, lo que ocurre es que, en ese caso, el arlequín o el símbolo del loco suplantaría al mismo Max Jacob, y Spies precisó que la transformación que propuso no fue la del modelo natural, sino la iconográfica del rey burlesco de otras obras, circunstancia que le otorga un nuevo significado.

Warncke planteó la transformación en función de la vanguardia literaria francesa y de los antecedentes directos de Alfred Jarry, Baudelaire y Edmond de Goncourt. Los personajes de estos autores pudieron tener una ascendencia directa sobre Picasso en la transformación del busto de Max Jacob, sobre todo los denominados Ubu Cocu y Ubu Enchamé del *Ubu Rey* de Alfred Jarry, cuyo manuscrito poseía Picasso⁵⁷, y el despersonalizado, solitario y miserable de Baudelarie, con los que se identifica la escultura. Warncke no intentó, como los anteriores, justificar el significado de los arlequines y los acróbatas, intentó indagar en su origen y, en buena medida, lo consiguió, pues sólo le faltó ver que los escritores franceses tuvieron un antecedente iconográfico que nadie ha indicado, el personaje de Edgar Allan Poe, Fortunato.

Casi todos los estudiosos de Picasso han señalado la importancia del contacto de éste con Gertrude Stein, algunos repararon en la capacidad de ella como escritora, y Pierre Daix⁵⁸ llegó a decir que le aportó un punto de vista americano sobre Europa. Lo que nadie hizo fue dilucidar la posible aportación intelectual de la escritora de los Estados Unidos formada en las universidades alemanas en el contexto parisino y las referencias que pudo proporcionar a Picasso. Una pudo ser la lectura de Edgar Allen Poe (1809-1849) o el comentario del sentido del siguiente texto⁵⁹:

“Este Fortunato tenía un punto débil, aunque en otros aspectos era un hombre a respetar e incluso a temer. Se enorgullecía de ser un connoisseur en vinos. Pocos italianos poseen un espíritu auténticamente virtuoso. En su mayor parte, su entusiasmo está adaptado a encajar con el momento y la oportunidad, a practicar su impostura con los millonarios británicos y austriacos. En pinturas y gemas, Fortunato, como sus compatriotas, era un charlatán, pero en asunto de viejos vinos era sincero. En este aspecto hábil en las añadas, y lo ponía de manifiesto cada vez que podía.

Era casi obscuro una tarde, durante la suprema locura del carnaval, cuando encontré a mi amigo. Se me acercó con excesivo calor, porque había estado bebiendo mucho. Iba disfrazado de payaso. Llevaba un traje muy ceñido, con rayas de colores, y su cabeza estaba coronada por el típico sombrero cónico de cascabeles. Me sentí tan complacido de verle que creo que jamás estreché su mano como en aquel momento. Le dije:

— Mi querido Fortunato, qué suerte encontrarle. Qué aspecto tan extraordinario tiene hoy. Pero he recibido un barril de lo que pasa por ser amontillado, y tengo mis dudas.

57. Brassai: *Conversations avec Picasso*; París, Gallimard, 1964. Cito por la edición, ampliada, del Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pág 187.

58. Daix, Pierre: “Los años del gran cambio”; Op. Cit. Pág 40.

59. Poe, Edgar Allan: “The Cask of Amontillado”. Cito por la traducción de Domingo Santos en *La caída de la casa de Usher*; Madrid, Unidad Editorial, 1998, pág 58.

- *¿Cómo?—exclamó—¿Amontillado? ¿Un barril? ¿Imposible! ¿Y en pleno carnaval!*
 — *Tengo mis dudas—repetí—, y cometí la torpeza de pagar su precio como amontillado sin consultarle antes a usted al respecto. No había forma de encontrarle, y temí perder el trato. Se lo llevó a los labios con una ligera mirada de soslayo. Hizo una pausa y asintió familiarmente con la cabeza en mi dirección, haciendo sonar los cascabeles”.*

Brassaï⁶⁰ confirmó que entre los libros de Picasso en 1945 había raros bibliográficos de este autor cuya procedencia pudiera remontar a esta época. El texto de Poe es medio siglo anterior al de Baudelaire. Fortunato, embriagado, enajenado de sus sentidos, fue engañado por Montresor que le dio cruel suplicio y muerte emparedado. El relato de Poe es significativo. Montresor quería vengarse de Fortunato y se alegró de verlo borracho, descontrolado, vulnerable, fácil de engañar. Lo llevó a su bodega con el reclamo de distinguir un tipo determinado de vino y éste no reparó en el ardid. Lo lapidó vivo. Un hombre que no domina sus sentidos no es el hombre que habitualmente es, se convierte en una caricatura de sí mismo, en un trágico payaso, en un loco irresponsable y fuera de sí. Ese payaso de Poe es el arlequín francés asociado al loco, al irreflexivo, en el sentido del rey de los imbéciles del Jorobado de Notre-Dame.

Ese rey de los imbéciles pudo ser para Picasso el marido de Fernande Olivier, el escultor loco, cuya identidad desearía conocer. El agente exterior que limita sus sentidos, sería, en ese caso, la relación adúltera de su mujer con el artista español. La iconografía con el traje ceñido y de rayas y con gorro de cascabeles es una de las dos que Picasso interpretó y repitió con frecuencia. Se distingue del modelo relacionado pero afrancesado y derivado de Baudelaire que utilizó Cézanne en *Pierrot* y *Arlequín o Martes de Carnaval* y en *Arlequín*⁶¹, en 1889-1890, que Picasso fijó en un apunte⁶² y siguió en *Los saltimbanquis*⁶³, *Familia de Arlequín*⁶⁴, *Familia de acróbatas con mono*⁶⁵, *Acróbata y joven arlequín*⁶⁶, *Dos arlequines con un perro*⁶⁷ y *Dos arlequines*⁶⁸, todos en París, en 1905.

La referencia de Edgar Allan Poe y el despecho hacia el marido de su novia pudieron motivar la transformación del retrato de Max Jacob. El original dejó de ser el que era y ello lo convirtió en un adlátere que representó con un modelo iconográfico, el payaso de Poe que, tal los arlequines franceses, se convirtió en el prototipo de la

60. Brassaï: *Conversations avec Picasso*; Op. Cit. Pág 192.

61. Colección Rothschild, Cambidage. Óleo sobre lienzo, 92x65 cm. Venturi 553

62. Carnet número 24, París, 1905. GJK-CMP 18.

63. MPP Grabado en punta seca sobre cobre, 28,8x 32,6 cm. Baer 9

64. Colección Particular, Montecarlo. Gouache y tinta sobre papel, 60,6x45,2 cm. Zervos I, 298; DB XII, 6; Palau 1039.

65. Konsturusem, Goteborg. Gouache, acuarela, pastel y tinta china sobre cartón, 104x75 cm. Zervos I, 299; DB XII, 7; Palau 1058.

66. Colección Particular. Gouache sobre cartón, 105x75 cm. Zervos I, 297; DBXII, 9; Palau 1040.

67. Colección Particular. Gouache sobre cartón, 105x75 cm. Zervos I, 30; DBXII, 17; Palau 1035.

68. Zervos I, 301.

enajenación. El principio es análogo al de Velázquez en el *Triunfo de Baco*, en 1627-29 y 1631, pintura en la que la pérdida de los sentidos, de las facultades personales, convirtió a todo un Dios en un simple borracho⁶⁹.

Uno de los aspectos más importantes de la escultura *El bufón o El loco* es que es una prueba incontestable del método, del sistema de Picasso. Como le dijo a Brassai⁷⁰ en 1943 y a Kahnweiler⁷¹ en 1949, Picasso partía como norma de una idea, que consideraba vaga, difusa, pero que se trataba de un principio de individuación superado, desdibujado por la fuerza de las interpretaciones. Como tal, la idea era un modelo objetivado, en este caso el retrato en barro de Max Jacob, sobre el que desarrolló una serie de variantes supeditadas a los estímulos plásticos determinados por las condiciones del original. En esas series trabajó todo tipo de géneros, dibujos, grabados, pinturas, esculturas, pero aquí presentó una importante novedad y la variación se produjo sobre un mismo soporte, en una misma obra. Ello descubrió un nuevo modo de modelar, en el que, partiendo de la reflexión, pudo ser rápido, espontáneo, intuitivo.

En la escultura *El bufón o El loco*, hay, pues, dos niveles de variaciones, la que debido a la creatividad técnica produjo la transformación del retrato de Max Jacob y la que, en la conversión al modelo iconográfico derivado de Edgar Allan Poe, lo alinea con representaciones semejantes. De nuevo, esta opción aparece fijada en un *apunte*⁷², que no puedo precisar si es anterior o posterior a la escultura, sí que son inmediatos, y que, la relación de ésta con *Cabeza de Bufón*⁷³, *Familia de Bufón*⁷⁴, *Bufón sosteniendo a un niño*⁷⁵, y *Arlequín a caballo*⁷⁶, es de distinta índole que la continuidad iconográfica que la relaciona con los dibujos *El Bufón*⁷⁷ y *el tío Pepe Don José a los cuarenta años*⁷⁸, representativos de la serie que culminó en el personaje de La familia de saltimbanquis⁷⁹, como los anteriores, en París, en 1905.

El bufón o El loco es una escultura estimable por su factura e importante porque forma parte del proceso creativo de una de sus mejores pinturas, La familia de saltimbanquis. Picasso pintó el enorme lienzo con tres colores básicos con complementos

69. Ortega y Gasset, José: *Introducción a Velázquez*, Bern, 1993, pág. 43; Angulo Íñiguez: *Diego Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*; Madrid, 1947, pág. 184 y sigs. Gállego, Julián: *Velázquez*. Op. Cit. Pág. 71. Luque Teruel, Andrés: *Adminículo a la comprensión de Velázquez*; Sevilla, 1998, pág. 60.

70. Brassai: *Conversations avec Picasso*; Op. Cit. Págs. 79 y 80.

71. Kahnweiler, Daniel-Henry: Juan Gris. *La vie, son olurve, ses écrits*; Op. Cit. Pág. 219.

72. Carnet número 24, París, 1905. GJK-CMP 35.

73. Colección Particular, París. Gouache. Zervos I, 293.

74. Zervos XII, 158.

75. Es un dibujo preparatorio. MPP 1857.

76. Zervos I, 243.

77. Sprengel Museum, Hannover. Carboncillo sobre papel, 14,3x11,8 cm. Zervos XXII, 216; DB XII, 20.

78. Colección Lee A. Ault, Nueva York. Tinta negra sobre papel, 25,4x20,3 cm. Zervos XII, 217; DB XII, 30; Palau 1106.

79. Galería Nacional de Arte de Washington. Colección Chester Dale. Óleo sobre lienzo, 212,8x222,6 cm. Zervos I, 285; DB XII, 35; Palau 1151.

blancos y negros y toques brillantes e intensos en rojo y verde. Cada personaje es independiente de los demás debido a la distinta perspectiva de cada uno. Esto les otorga protagonismo y la escultura adquiere aún más al ser uno de ellos el famoso *Tío Pepe Don José*, heliogábalo vestido con el traje liso y el gorro con cascabeles derivado de Edgar Allan Poe, que contrasta con el traje de rombos y el sombrero de media luna de Baudelaire y Cézanne, que caracteriza al arlequín del primer plano del mismo cuadro, de espaldas al espectador.

Spies⁸⁰ dijo que el gorro de El bufón o El loco es el resultado de la transformación de una corona, mas, según lo expuesto, no lo creo así, sino derivado de una variante iconográfica del mismo tema, la de Edgar Allen Poe, anterior a la parisina de Baudelaire. Spies pensó que esa supuesta corona es un modo de segmentar el volumen, pero la procedencia de las texturas lo desmienten. No es, como dijo Spies, un accesorio autónomo que vivifica las formas tipificadas, es la respuesta, concreta, a una referencia literaria, fijada con pretensiones orgánicas por la masa abstracta de barro que sustituyó a la oreja izquierda y, como sucede en las pinturas holandesas y en las prohelénicas de Gósol, anula la posible geometrización objetual que defendió Spies.

80. Spies, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág 22

enajenación. El principio es análogo al de Velázquez en el *Triunfo de Baco*, en 1627-29 y 1631, pintura en la que la pérdida de los sentidos, de las facultades personales, convirtió a todo un Dios en un simple borracho⁶⁹.

Uno de los aspectos más importantes de la escultura *El bufón o El loco* es que es una prueba incontestable del método, del sistema de Picasso. Como le dijo a Brassai⁷⁰ en 1943 y a Kahnweiler⁷¹ en 1949, Picasso partía como norma de una idea, que consideraba vaga, difusa, pero que se trataba de un principio de individuación superado, desdibujado por la fuerza de las interpretaciones. Como tal, la idea era un modelo objetivado, en este caso el retrato en barro de Max Jacob, sobre el que desarrolló una serie de variantes supeditadas a los estímulos plásticos determinados por las condiciones del original. En esas series trabajó todo tipo de géneros, dibujos, grabados, pinturas, esculturas, pero aquí presentó una importante novedad y la variación se produjo sobre un mismo soporte, en una misma obra. Ello descubrió un nuevo modo de modelar, en el que, partiendo de la reflexión, pudo ser rápido, espontáneo, intuitivo.

En la escultura *El bufón o El loco*, hay, pues, dos niveles de variaciones, la que debido a la creatividad técnica produjo la transformación del retrato de Max Jacob y la que, en la conversión al modelo iconográfico derivado de Edgar Allan Poe, lo alinea con representaciones semejantes. De nuevo, esta opción aparece fijada en un *apunte*⁷², que no puedo precisar si es anterior o posterior a la escultura, sí que son inmediatos, y que, la relación de ésta con *Cabeza de Bufón*⁷³, *Familia de Bufón*⁷⁴, *Bufón sosteniendo a un niño*⁷⁵, y *Arlequín a caballo*⁷⁶, es de distinta índole que la continuidad iconográfica que la relaciona con los dibujos *El Bufón*⁷⁷ y *el tío Pepe Don José a los cuarenta años*⁷⁸, representativos de la serie que culminó en el personaje de La familia de saltimbanquis⁷⁹, como los anteriores, en París, en 1905.

El bufón o El loco es una escultura estimable por su factura e importante porque forma parte del proceso creativo de una de sus mejores pinturas, La familia de saltimbanquis. Picasso pintó el enorme lienzo con tres colores básicos con complementos

69. Ortega y Gasset, José: *Introducción a Velázquez*, Bern, 1993, pág. 43; Angulo Íñiguez: *Diego Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*; Madrid, 1947, pág. 184 y sigs. Gállego, Julián: *Velázquez*. Op. Cit. Pág. 71. Luque Teruel, Andrés: *Adminículo a la comprensión de Velázquez*; Sevilla, 1998, pág. 60.

70. Brassai: *Conversations avec Picasso*; Op. Cit. Págs. 79 y 80.

71. Kahnweiler, Daniel-Henry: Juan Gris. La vie, son olurve, ses écrits; Op. Cit. Pág 219.

72. Carnet número 24, París, 1905. GJK-CMP 35.

73. Colección Particular, París. Gouache. Zervos I, 293.

74. Zervos XII, 158.

75. Es un dibujo preparatorio. MPP 1857.

76. Zervos I, 243.

77. Sprengel Museum, Hannover. Carboncillo sobre papel, 14,3x11,8 cm. Zervos XXII, 216; DB XII, 20.

78. Colección Lee A. Ault, Nueva York. Tinta negra sobre papel, 25,4x20,3 cm. Zervos XII, 217; DB XII, 30; Palau 1106.

79. Galería Nacional de Arte de Washington. Colección Chester Dale. Óleo sobre lienzo, 212,8x222,6 cm. Zervos I, 285; DB XII, 35; Palau 1151.

blancos y negros y toques brillantes e intensos en rojo y verde. Cada personaje es independiente de los demás debido a la distinta perspectiva de cada uno. Esto les otorga protagonismo y la escultura adquiere aún más al ser uno de ellos el famoso *Tío Pepe Don José*, heliogábalo vestido con el traje liso y el gorro con cascabeles derivado de Edgar Allan Poe, que contrasta con el traje de rombos y el sombrero de media luna de Baudelaire y Cézanne, que caracteriza al arlequín del primer plano del mismo cuadro, de espaldas al espectador.

Spies⁸⁰ dijo que el gorro de El bufón o El loco es el resultado de la transformación de una corona, mas, según lo expuesto, no lo creo así, sino derivado de una variante iconográfica del mismo tema, la de Edgar Allen Poe, anterior a la parisina de Baudelaire. Spies pensó que esa supuesta corona es un modo de segmentar el volumen, pero la procedencia de las texturas lo desmienten. No es, como dijo Spies, un accesorio autónomo que vivifica las formas tipificadas, es la respuesta, concreta, a una referencia literaria, fijada con pretensiones orgánicas por la masa abstracta de barro que sustituyó a la oreja izquierda y, como sucede en las pinturas holandesas y en las prohelénicas de Gósol, anula la posible geometrización objetual que defendió Spies.

80. Spies, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág 22



Picasso. *El organillero*. París, 1905. Gouache sobre cartón. Kunstlaus de Zúrich.
Aparecen los dos arlequines, el de E.A. Poe y el de Baudelaire



Picasso, *El bufón o El loco*. París, 1905. Bronce. Museo Picasso de París.
MPP 231, ZI, 322, KB2, WS4



Picasso. El bufón o El loco. París, 1905. Bronce. Detalle. Museo Picasso de París.
MPP 231, ZI, 322, KB2, WS4



Picasso. El bufón o El loco. París, 1905. Bronce. Fondation Pierre Gianadda



Picasso. Familia de saltimbanquis. París, 1905. Gouche sobre cartón. Museo Pushkin de Moscú.