



El pájaro de Benín

nº6 2020

Grupo Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

DIRECTOR

Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.

SECRETARIO

Antonio Fernández Paradas. Universidad de Granada.

COMITÉ CIENTÍFICO

María Margarita Segarra Lagunas. Universidad de Degli Studi de Roma.

Massimo Mazzone. Accademia di Brera, Universidad de Milán.

Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

José Ignacio Hernández. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Juan Ramón Cirici. Universidad de Cádiz.

Juan Jesús López Guadalupe. Universidad de Granada.

Alejandro Cañestro Donoso. Universidad de Alicante.

Juan Antonio Sánchez López. Universidad de Málaga.

César Rina Simón. Universidad de Extremadura.

Teodoro Falcón Márquez. Universidad de Sevilla.

Juan Bosco Díaz Urmeneta. Universidad de Sevilla.

Fernando Martín Martín. Universidad de Sevilla.

Javier Navarro Luna. Universidad de Sevilla.

Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Joaquín Álvarez Cruz. Universidad de Sevilla.

Francisco Ros González. Universidad de Sevilla.

Antonio Fernández Paradas. Universidad de Granada.

Alicia Iglesias Cumplido. Universidad de Sevilla.

José Manuel Báñez Simón. Universidad de Sevilla.

José González Ruiz. Universidad de Sevilla.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Huaxia Liu.

SOBRE LA REVISTA

El Pájaro de Benín. Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas es una revista científica, fundada en 2017 por el Grupo de Trabajo del mismo nombre alojado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Está dedicada a la investigación de la Historia del Arte Contemporáneo, tanto en sus manifestaciones internacionales como a las aportaciones de los distintos contextos andaluces y nacionales. Va dirigida a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, y a los profesionales del Arte en todas sus facetas, desde el ámbito histórico hasta los planteamientos teóricos y estéticos. Su periodicidad es anual, publicándose artículos inéditos previamente evaluados mediante el sistema de pares ciegos.

ISSN: 2530-9536

Facultad de Geografía e Historia.

Universidad de Sevilla.

elpajarodebenin@gmail.com

© Todos los derechos pertenecen a sus autores.

Contenido

A genialidade de Quino, a modo de epílogo

Alicia Iglesias Cumplido 4-8

Una nueva vía de expresión plástica. El camino marcado por Miquel Mont y Xavier

Escribà

Manuel Moreno 9-21

La ideología de Chema Cobo

Belén Prieto Salas 22-31

Arte y Teoría en los discursos plásticos de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez

Carlos Parra Romero. 32-75

Picasso, la paloma como tema de representación

Andrés Luque Teruel 76-103

El surrealismo de Picasso: negación y nuevas aportaciones

Irene Castilla Álvarez 104-151

Pablo Picasso: Evidencias musicales en su vida y obra

Alejandra Fernández Sanz 152-187



Geometría alternativa, acrílico sobre tela 162 x130 2016



A genialidade de Quino, a modo de epílogo

Alicia Iglesias Cumplido

EL PÁJARO DE BENÍN 6 (2020), págs. 4-8. ISSN 2530-9536



Geometriia alternativa, 2016



Geometriia alternativa, acrílico sobre tela
146 x 114, Octubre, 2016

Quando falamos de genialidade na arte costumamo-nos referir à capacidade do artista para expresarse com os seus meios e geralmente inéditos até ese momento, a momentos exclusivos na historia que definem grandes alterações e o inicio, desenvolvimento ou plenitude de novos movimentos artísticos. É um conceito de genialidade entendido como referente máximo, como absoluto que determina e condiciona.

Identifica-la hoje em dia é complicado, quase impossível desde que morreu Picasso pela falta de perspectivas gerais bem estabelecidas a partir das quais possamos detectarla e retirar conclusões que a reconheçam. O talento inato e reconhecível é uma categoría previa que marca os indícios da genialidade, e é muito mais fácil de reconhecer, porque pode ficar com possibilidades de êxito no estudo individual.

Quando falamos de genialidade na arte costumamo-nos referir à capacidade do artista para expresarse com os seus meios e geralmente inéditos até ese momento, a momentos exclusivos na historia que definem grandes alterações e o inicio, desenvolvimento ou plenitude de novos movimentos artísticos. É um conceito de genialidade entendido como referente máximo, como absoluto que determina e condiciona.

Identifica-la hoje em dia é complicado, quase impossível desde que morreu Picasso pela falta de perspectivas gerais bem estabelecidas a partir das quais possamos detectarla e retirar conclusões que a reconheçam. O talento inato e reconhecível é uma categoría previa que marca os indícios da genialidade,

- (1) BAAL-TESHUVA, Jacob: Rothko, Colonia, Taschen, 2006, Págs. 73-75.
- (2) WEITEMEIER, Hannah: Yves Klein, Colonia, Taschen, 1995, Págs 9, 66 y 71.
- (3) MARZONA, Daniel: Arte minimalista, Colonia, Taschen, 2008, Págs. 16 y sigs, 58-59, 74-75.



Acrílico sobre tela 100x81-Marzo 2019

e é muito mais fácil de reconhecer, porque pode ficar com possibilidades de êxito no estudo individual.

Aí é onde identificamos uma característica própria da personalidade de Quino que se aprecia muito bem na Sociedad líquida, com a que deu resposta a filosofia de Zygmunt Bauman. Parecem desenhos e são pinturas; parecem simples e são composições complexas y cheias de magistério; parecem reduções geométricas e contêm gatafunhos cheios de vida. O seu talento é evidente.

É possível fazer um quadro só com uma retícula sobre um fundo branco e cheia de gatafunhos? Como se faz? Claro que sim e há casos mais extremos que tivemos durante o século XX, como os Rothko(1) e Yves Klein(2), para não citar os minimalistas(3), com as suas superficies de côr y con gradações quase imperceptíveis. Pode ficar com um interesse plástico suficiente depois dessas experiencias? Quino demonstrou que sim, as suas pinturas da Sociedad líquida têm as contribuições internas necesarias para que possamos consideralas como autenticas obras de arte.

A aparente simplicidade das retículas simples é o fruto do cálculo exacto da proporção, e os gatafunhos que a percorrem internamente fazem-no com direcções intencionais, formando

enredos densos que proporcionam ação á reflexão. Quando se sobrepôs duas tramas de gatafunhos foram de diferentes cores, o que deu lugar a e un enredo desordenado no percurso, perfeitamente ordenado na intenção de criar un espaço transitável.

Nas ocasiões que combinó en varios enredos, alternando con fondos vazios bem visíveis ou compactas entre sí introduziu as possibilidades das combinações que tão bem domina, como se pode ver na Geometría Alternativa. Então entrou um jogo na relação das cores com os gatafunhos reduzidos, ordenados, apresentados en igualdade de condições.

Pocos pintores fizeram tanto con tão pouco e poucos conseguiram um equilibrio tão perfeito entre a razão e a intuição, por isso não nos estranha a beleza inata das pinturas de Quino. Muitas vezes destacamos o seu talento, a sua grande fantasia, opinião que podemos reafirmar con estas obras nas quais a simplicidade é o fruto do magistério com o que enfrenta o proceso criativo.

Una nueva vía de expresión plástica. El camino marcado por Miquel Mont y Xavier Escribà

A new source of plastic art research. The path marked by Miquel Mont and Xavier Escribà

Manuel Moreno

Resumen: A pesar de que algunos críticos e historiadores del arte anunciaran el fin de la pintura durante el siglo XX, las evidencias del buen estado en que se encuentra el medio han servido para expandir el significado de la pintura y sus posibilidades expresivas, ampliando los límites del medio y conjugando sus posibilidades plásticas con diferentes disciplinas sin ningún tipo de prejuicio. En este artículo nos acercamos a la obra de dos artistas que mantienen lazos estrechos con las ciudades de Barcelona y París, Xavier Escribà y Miquel Mont. Nuestro ánimo no es reflejar las coincidencias entre ambos autores sino reivindicar el carácter innovador que han demostrado con sus propias trayectorias.

Palabras clave: *pintura, objeto, espacio, tridimensionalidad, proceso creativo.*

Abstract: Although some art critics and historians predicted the end of painting during the 20th century, the evidence of the good state in which the medium is found has served to increase the meaning of painting and its expressive possibilities, expanding the limits of this field and combining it with different disciplines without any prejudice. In this article we approach the work of two artists who maintain close ties with the cities of Barcelona and Paris, Xavier Escribà and Miquel Mont. Our spirit is not to reflect the coincidences between the two artists but to claim the innovation of their own professional career.

Key words: *painting, object, space, three-dimensionality, creative process.*



15 dez 2019 a 22 de mar 2020
museu municipal de faro

O Presidente da Câmara Municipal de Faro, tem o prazer de o convidar para a inauguração da exposição de pintura de Joaquín González "Quino",

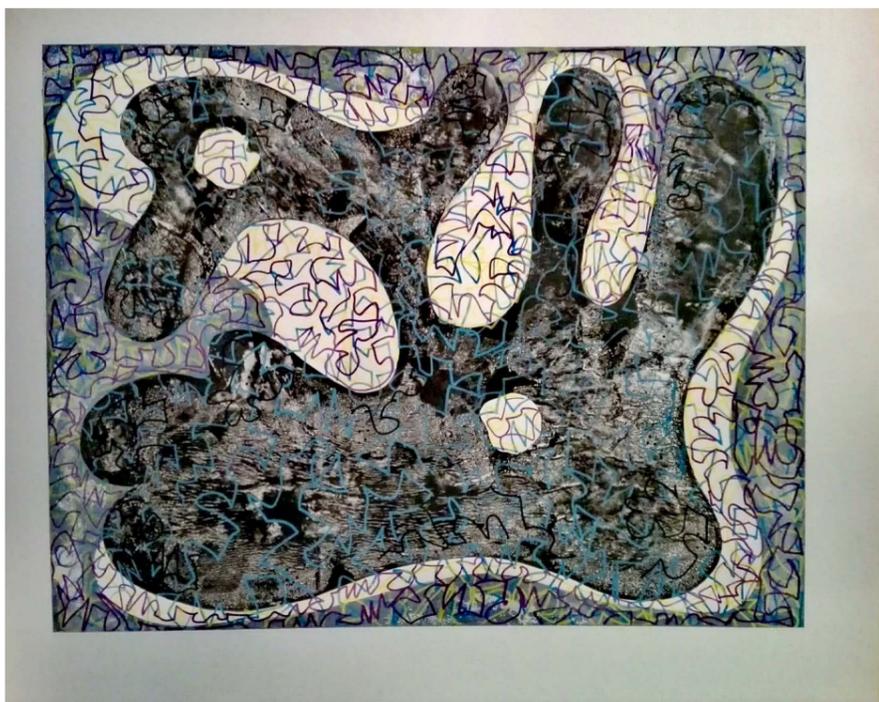
Sociedad Líquida

no dia 14 de dezembro, pelas 15h00,
no Museu Municipal de Faro.

Horário:
3.ª a 6.ª - 10:00 às 18:00 Encerrado às 2.ª e 5.ª feiras
Fim de semana: 10:30 às 17:00 Gratuito ao fim de semana para Municipios



Joaquín González Quino, Sociedad líquida, 2018-2019



Joaquín González Quino, Sociedad líquida, 2018-2019

INTRODUCCIÓN: BAJO EL SIGNO DE ABBOTT

A pesar de las diferencias que podemos encontrar entre las obras de Miquel Mont y Xavier Escribà, así como en sus trayectorias vitales, ambos artistas desarrollan nuevas soluciones en el campo de las artes plásticas y especialmente en el de la pintura. Quizá no hayan nacido bajo el signo de Saturno, condición a la que se refirieron el matrimonio Wittkower y también la novelista Susan Sontag, pero sí han encontrado en la evolución de sus pinturas-objetos el carácter que les distingue y reconoce como artistas, una circunstancia que bien podría ampararlos bajo el signo de Abbott.

La influencia de Saturno ha perseguido al gremio del arte durante siglos, atribuyéndole al artista unas cualidades especiales y un don mágico, acorde además a su espíritu independiente, melancólico y con frecuencia también maldito. Un estereotipo que a duras penas se mantiene hoy en día. Sin embargo, aún en la actualidad hay un buen grupo de artistas plásticos interesados en renovar el lenguaje visual y destruir las fronteras entre las distintas disciplinas, inquietudes que sin duda les acercarán al pensamiento nada común de Edwin A. Abbott. Este escritor británico publicó en 1884 una extraña novela titulada *Planilandia*, completamente experimental y exótica en su época, con la que inspiraría no solo a escritores sino también a matemáticos, físicos o astrónomos.

A nuestro juicio, tanto Mont como Escribà forman parte de este grupo de artistas de nuestro tiempo que, con su espíritu creativo e interés por la experimentación, reinventan los códigos del arte y consiguen romper las fórmulas convencionales. Más que una condición, partiendo de la ficticia atribución del signo de Abbott que hacemos en este escrito, se trata de una marca que les impulsaría a reinterpretar la historia del arte para proyectar la obra desde distintas perspectivas, siendo la supresión del bastidor unas de sus primeras decisiones.

La historia de Abbott no tiene una única lectura ya que, detrás del planteamiento geométrico de los mundos que crea, se pueden leer argumentos de crítica social o debates más cercanos a las ciencias sociales. El personaje principal es A. Square, un juego de palabras en la versión original con el que Abbott se refiere a la naturaleza del protagonista, tratándose de un elemento geométrico con forma de cuadrado. *Planilandia* es el nombre del mundo en el que habita A. Square, sirviendo como título de la novela y al mismo tiempo como postulado a partir del cual construir el resto de mundos y los distintos niveles de jerarquía. El fundamento que convierte a *Planilandia* en una obra de sumo interés es principalmente la inquietud que despierta en el lector, capacitándolo para cuestionar la realidad misma o animándolo al menos a valorar el enfoque crítico y el pensamiento divergente. Es mediante el contacto con otros mundos como el protagonista toma conciencia de su entorno, al igual que en el caso de nuestros dos artistas lo permite el acercamiento a otras áreas artísticas. Algo significativo ocurre cuando A. Square, desde la óptica bidimensional que le confiere su mundo plano, se refiere al lector para admirar algunas de las cualidades de *Espaciolandia*, un mundo tridimensional que vendría a ser el equivalente al nuestro.

Es desde el punto estético y artístico cuando digo que nuestra vida es monótona; estética y artísticamente, ciertamente es muy aburrida.

¿Cómo podría ser de otra forma cuando todas las perspectivas del planilandés, la totalidad

*de los paisajes, piezas históricas, retratos, flores, naturalezas muertas, se limitan a una simple línea sin matices e imprecisión?*¹

Este sentimiento de inconformismo con la realidad podría recordarnos a ciertos aspectos atribuibles al espíritu saturnino. Susan Sontag dedicó una de sus extensas reflexiones a la figura de Walter Benjamin, al que describió como “nacido melancólico” y del que destacaba su habilidad y conocimiento para extraviarse en las ciudades. No solo lo explicaba el filósofo en sus notas biográficas, sino que además esta conciencia sutil con las urbes influiría en sus escritos y se convertiría en tema recurrente, como ocurrió de forma clara en *Dirección única*. Para Benjamin, la causa de su “profunda tristeza” tenía origen en Saturno, “la estrella de revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras...”. Por el contrario, la característica que otorgaría nacer bajo el signo de Abbott sería la de buscar soluciones inesperadas y originales donde el resto solo vemos incertidumbres e incluso imposibilidades. Lucio Muñoz llamaba a este hecho “el chispazo” o “los dientes de sierra”², y esta circunstancia es realmente destacable porque permite al artista adentrarse en caminos inexplorados. Como ejemplo podríamos tomar el caso de *Rayuela*, una obra cosida y descosida por Cortázar a través de la cual podemos analizar los entresijos de su construcción.

Desarmar una obra de teatro, una película, una pintura o una pieza conceptual puede resultar realmente estimulante para el espectador. Muchos acordaremos en que en ocasiones, las críticas y análisis vertidos sobre algunas obras pueden llegar a ser incluso más interesantes y enjundiosas que las propias creaciones artísticas, especialmente cuando nos descubren las proezas que no advertimos por nosotros mismos.

Uno de los grandes logros del arte moderno fue la reivindicación del medio plástico y el valor intrínseco del arte como medio expresivo. “Al fin y al cabo, si algo busca la pintura moderna es remarcar y no ocultar su carácter de pintura”³.

Volviendo de nuevo a *Planilandia* y sin desvelar sus vericuetos, podemos apreciar que una de sus principales virtudes y aportaciones, el interés por la conciencia de la realidad y el espacio, se vuelve a interpretar en otras voces como la del pintor Malévich, que llegó a escribir lo siguiente: “Me he convertido en el cero de la forma y me he rescatado del sucio cenagal del arte académico. He destruido el anillo del horizonte y me he salido del círculo de objetos, el anillo del horizonte que ha enjaulado al artista y a las formas de la naturaleza”⁴.

Durante los años 70 del siglo XX, que coincide con los primeros años de Mont y Escribà, una buena parte del mundo del arte “decidió declarar la pintura *persona non grata*, ante formas menos convencionales utilizadas por el conceptualismo, el arte antropológico, el minimalismo

1 Fragmento perteneciente al octavo capítulo, titulado: *De l'antiga pràctica de la Pintura*. Edwin A. Abbott. *Planilàndia: Una novel·la de moltes dimensions*. Traducció: Vidal i Tubau, J. Barcelona. Laertes de Ediciones. 2011. (Ediciones previas: *Flatland: A romance in many dimensions*, 1884, Harper Collins, 1983).

2 Muñoz utiliza estos términos con frecuencia en sus textos recogidos bajo el título, “El conejo en la chistera. Escritos del artista”. Lucio Muñoz. *El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Madrid. Editorial Síntesis, 2006.

3 BARRO, David: Un puñado de razones de por qué la pintura no se secó. En: *On painting: prácticas pictóricas actuales más allá de la pintura o más acá*. Proyecto y comisariado general de Omar Pascual Castillo. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno. 2013. p.161

4 MALEVICH, Kazimir: Suprematism. Incluido en *Suprematism*, 34 risunka, UNOVIS, Vitebsk, 1920.

y un largo etcétera”⁵.

Para entonces muchos pintores ya llevaban años experimentando con el propio lenguaje de la materia, como era el caso de Tàpies, Auerbach, Kiefer, Cuixart, Schwitters, Millares o Rauschenberg entre otros. El impacto que estos artistas ejercerían sobre las nuevas generaciones permitió que se desarrollaran propuestas alternativas y novedosas. Una de las proyecciones más internacionales fue la de Ángela de la Cruz, a la que podríamos considerar como una de las pioneras de la llamada pintura expandida, junto a otros nombres como Lisa Sigal, María Luisa Fernández o Jessica Stockholder. Las incisiones de Lucio Fontana han significado en la historia de la pintura un punto de inflexión muy claro, a partir del cual creadores como la gallega Ángela de la Cruz se han decantado por la vía interdisciplinar. La comisaria Carolina Grau escribió lo siguiente con motivo de su exposición “Ángela de la Cruz. Escombros”.

En el caso de la obra de Ángela de la Cruz, su motor es continuar cuestionando los límites de la pintura y la escultura, utilizando indistintamente un medio u otro según lo que desee expresar y la necesidad de cada obra. Como ella misma ha dicho, “es una escultura utilizando el lenguaje de la pintura y viceversa, es una pintura y una escultura”. En estos últimos cinco años, De la Cruz ha evolucionado en su lenguaje; donde antes predominaba la pintura situada en cualquier parte del espacio –en el suelo o en las esquinas-, ahora encontramos que el uso del aluminio y su elasticidad le han proporcionado libertad a sus esculturas para ser instaladas en cualquier parte del espacio expositivo⁶.

Clement Greenberg aseguraba que “para conseguir la autonomía, la pintura debe, por encima de todo, despojarse de todo aquello que pueda compartir con la escultura”⁷. Si atendemos al transcurso de los acontecimientos, podemos darle la razón a Greenberg en cuanto a que los límites entre las distintas disciplinas se han disuelto, al menos en el modo en que se habían definido hasta entonces la pintura o la escultura. Por otro lado, ¿se puede decir que la pintura perdiera potestad con la aparición de la fotografía? Quizá la única condición que mantenga la pintura vigente sea su capacidad de transformación, después de todo, si lo que se pretende es conseguir la autonomía de la pintura debería ser suficiente si atendiéramos exclusivamente a su poder de adaptación.

En la línea de Greenberg se encuentra también el siguiente comentario de Simón Marchán, en el que defiende que “la Nueva Abstracción considera por esto mismo a la pintura como un género camino de la agonía y con soluciones muy restringidas. El empleo del *shaped canvas*

5 DE LA NUÉZ, Iván: Inundaciones. Del muro a Guantánamo: Invasiones artísticas en las fronteras políticas 1989-2009. Barcelona. Editorial Debate, 2009. p.98

6 Texto del catálogo de la exposición “Ángela de la Cruz. Escombros”.

Disponible en: www.lapanera.cat/home.php?op=10&module=programacio&cad=2&item=172 [Consulta: 4 de octubre de 2019].

7 GREENBERG, Clement: La pintura moderna y otros ensayos. Madrid. Ed. Félix Fanés. Ediciones Suriela. 2006. p.114

en vez del clásico soporte, no hace más que prolongar su agonía”⁸. Si confiamos en este diagnóstico, a pesar de que la pintura lleve muriendo al menos desde 1915⁹, deberíamos poder ver esta realidad también en galerías y ferias de arte. Desafortunadamente, resulta fácil comprobar las pocas exposiciones que se dedican a la pintura hoy en día, pero esto no implica que la calidad y el valor de la pintura hayan desaparecido. Existen pintores como Escribà, Guillermo Mora, Irene Grau, Mont o Silvia Lerín, que siguiendo la estela de Abbott, apuestan por vertientes inexploradas.

LA PIEL DE LA PINTURA. XAVIER ESCRIBÀ

Es difícil pensar cómo y por qué Escribà inicia esta reflexión (sobre la ruptura con el bastidor del lienzo). Seguramente no haya una única explicación y las razones profundas se nos escapan, pero en su trayectoria intuimos un punto de partida: el monocromo titulado Barcelona París [Aller-Retour], del ya lejano 1993. Se trata de una pieza taladrada y con el bastidor aún visible entre los orificios, totalmente dislocado. A primera vista, podría pasar por un experimento más de aquellos que se almacenan olvidados en el estudio de los artistas. No obstante, a nuestro parecer resultan de gran importancia, ya que se trata de la primera vez -que sepamos-, que el pintor ataca el formato, esto es, que desgarró la pintura¹⁰.

El taller de Escribà (París, 1969) no es solo el espacio donde germinaron muchas de sus ideas y proyectos. Significa también un estado del arte donde los ritmos de producción, investigación y reflexión se suceden continuamente, siendo como es natural el lugar físico donde realizar sus obras. El proceso creativo para Escribà no es más que una tarea corriente, un ejercicio diario que muestra al público con frecuencia sin el menor pudor o recelo. “Yo lo vivo como una cosa cotidiana porque para mí no tiene misterio hacer esto. Si haces pintura, escultura, música o cirugía, es un trabajo diario...es una práctica cotidiana”¹¹. Este tipo de reflexión, con más o menos efecto, permite al público en general familiarizarse con el trabajo del pintor, ayudando ya de paso a desmitificar esta idea saturnina del artista melancólico o lleno de rarezas. Sus exposiciones en muchas ocasiones han ido precedidas por la apertura de su taller a escuelas o público en general; como el *Taller Obert* en Girona (2008), *Taller en Trànsit* (Tarragona, 2011), *El suport de la pintura* (Cardedeu, 2012) o *Espai + Temps* (Ripoll, 2015).

No siempre sus proyectos parten de ideas concebidas en el estudio, pero en cualquier caso, el lugar en el que se encuentra trabajando ejerce un papel trascendental en el proceso

8 MARCHÁN, Simón: Del arte objetual al arte de concepto. Madrid. Akal. 2001. P.92

9 Hacemos este acta de defunción teniendo en cuenta el año de creación de la obra considerada por muchos como el Harakiri de la propia pintura, el “cuadrado negro sobre fondo blanco” de Malévich.

10 Texto de Jaume Vidal Oliveras en el catálogo de la muestra “La Face «au culte» de la peinture”, exposición individual de Xavier Escribà en la Galería D’Art Oriol, del 16 de junio al 28 de julio de 2011.

11 Transcripción del documental realizado por Meritxell Collazos en 2008, con ocasión del Taller Obert de Escribà en la Casa de la Cultura de Girona. Disponible en: <https://vimeo.com/23117880> [Consulta: 5 de octubre de 2019].



Xavier Escribà junto a su obra, *L'Heure Bleue* (2012)

y consecuentemente en el resultado. De entre todos sus proyectos queremos referirnos a *L'Heure Bleue* (fig. 1), realizado en 2012 en el municipio de Sant Martí d'Empúries. Escribà resultó ganador de la XIV Edición de la Beca Internacional de Primavera de Artes Plásticas del Ayuntamiento de L'Escala (Girona), lo que le permitió trabajar durante tres meses en la Casa Forestal del municipio gerundense. Según sus propias palabras, "El paisatge era tan impressionant que vaig haver d'alliverar-me de l'obligació de fer obra tal i com l'havia fet fins ara"¹². El acierto del pintor fue adaptarse a las

nuevas y excepcionales condiciones que le aportaba la terraza de la residencia. "El objetivo de Xavier Escribà era convertir la terraza de su residencia -de cara al mar- en la cubierta de un barco atrapado entre dos grandes azules. Asumido su papel de Ulises solitario, tan solo le quedaba al artista acotar los periodos de su acción"¹³.

Para Cézanne, la montaña de Saint-Victoire no era en sí misma un tema en el que trabajar hasta la saciedad, lo que le importaba en realidad era poder sacar conclusiones que le ayudaran a construir una "totalidad" a partir de fragmentos reales de la montaña. Más que obtener un parecido físico de la realidad, lo que le obsesionaba era la propia autonomía de la pintura y el modo en que debía dominar el espacio del cuadro. Como en muchos de los procesos del arte contemporáneo, donde los artistas se autoimponen unas normas o pautas a seguir, Escribà condicionó su proyecto a algunos de los ritmos naturales que le animaban a trabajar en momentos específicos del día. El hecho de llevar su taller a la terraza de la Casa Forestal le permitió liberarse de algunos condicionamientos como pueden ser el bastidor o los límites fronterizos entre el exterior y el interior. Todo quedaba en *L'Heure Bleue* de una manera abierta, en un contexto que se le presentaba en completa expansión.

Si bien su proceso artístico está secundado o acondicionado por los ritmos naturales (tiempos de secado, superposición de capas, referencias lumínicas del lugar, etc.), no es menos importante la referencia que del ritmo vital hace el autor, ya que en sus obras es habitual encontrar aspectos que señalan su edad. Una de sus muestras más destacables hasta el momento, por emblemática y ambiciosa, es la que llevó a cabo en la galería Marc Domènech en octubre de 2016, cuyo título fue *D'on venim, on som* (fig. 2). Escribà hizo uso de los espacios de la galería con una sola estructura tridimensional que conectaba unas salas con otras, volviendo a explotar las posibilidades de la pintura a través de su conjugación sobre fragmentos de hierro. La muestra tuvo una duración de 47 días, una voluntad que coincidía con las diferentes fases de la obra y por supuesto con la edad del pintor. Hasta entonces Escribà había desarrollado unos procedimientos sencillos y originales que le permitían

¹² El Mirall de *L'Heure Bleue* [Catálogo de la exposición]: *Història d'un procés creatiu* / Xavier Escribà; [Texts catàleg: Cristina Masanés, Clarie Cayla]. Figueras, Museo de Empordà. 2015

¹³ Observaciones del artista y comisario Eudald Camps en su blog titulado *Memòria i descampat*, el cual recomendamos encarecidamente.

manejar la pintura como un material consistente y flexible, idóneo para conseguir resultados más corpóreos y tridimensionales. Su fin, concebirlos como presencias con autonomía propia. La acción que definía su proceso era el de la acumulación de capas de pintura acrílica sobre la superficie del suelo, tratándose en el caso de *L'Heure Bleue* de pequeñas variaciones entre unas y otras piezas. Una vez que éstas se secaban por completo, como si fuesen sustratos o epidermis, recortaba el material para aprovechar su maleabilidad.

A diferencia de este procedimiento, la obra que expuso en la galería Marc Domènech se llevó a cabo a través de la acumulación de pintura sobre piezas de hierro. Según Anna-María Guasch, la obra no era "sólo una clara transgresión a la autonomía de lenguajes, sino una buscada carnosidad de la pintura, y una alusión al paso del tiempo, que es el suyo"¹⁴.

En cierta manera, esta obra de Escribà puede recordarnos a la que realizó Barceló para la Cúpula de la Sala de los Derechos Humanos de la ONU. Mediante la superposición de pintura acrílica obtenía una suerte de *dripping* tridimensional con resonancia biográfica y del que subrayaba Sònia Hernández lo siguiente: "ha construido una línea de la vida flotante en la que, por el contrario, capas de pintura que funcionan como epidermis van cubriendo la superficie según pasan los años. Así, un tubo de hierro acerado de 95,3 metros que recorre, suspendido, las paredes de la galería sirve como autorretrato abstracto del artista. [...] las capas de acrílico y pigmento se acumulan y forman, en lugar de arrugas, estalactitas"¹⁵. Sin duda, hay muchos aspectos en la obra de Escribà que se han convertido en constantes, como la transformación de la pintura o la propias lecturas biográficas que nos deja entrever el pintor, pero quizá lo más destacable sea el uso que del oficio artístico ha hecho Xavier para tratar el material como un ente con forma propia y piel mutable.



Xavier Escribà, «D'on venim, on som», 2016

¹⁴ GUASCH, Anna-María: Barcelona vuelve a la carrera. En: *ABC Cultural*. 8 de octubre de 2016. p. 23

¹⁵ HERNÁNDEZ, Sonia: Una vida por capas. En: *La Vanguardia*. 22 de octubre de 2016.



Miquel Mont, "Jazz abstracto", 1994

LA EMANCIPACIÓN DE LA PINTURA. MIQUEL MONT

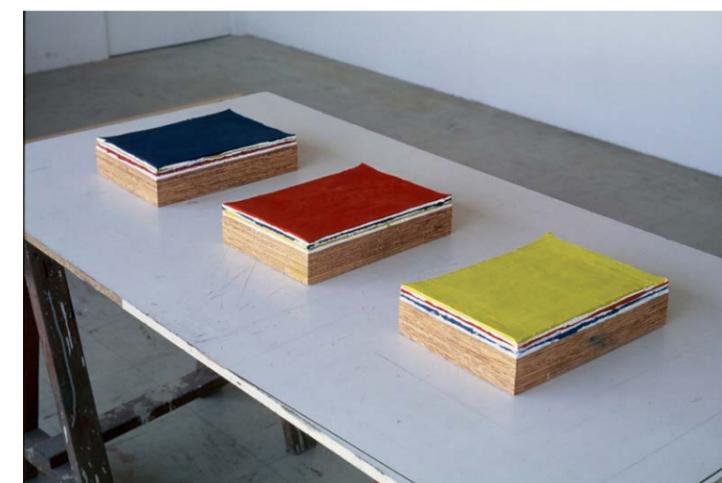
En una de las publicaciones más aplaudidas de Carlos Marzal, *El cuaderno del polizón*, encontramos un capítulo un tanto desconcertante dedicado a la naturaleza silente y "animista" del mobiliario. Bajo el epígrafe de *Bestiario mueble*, Marzal desarrolla una reflexión acerca de los objetos cotidianos y la posibilidad de que éstos contengan parte de la historia del lugar en el que se han encontrado. Más allá del deslizamiento poético que hace de algunos de los lugares de confort, el escritor desemboca en algunas ideas que nos parecen adecuadas para describir el trabajo de Miquel Mont (Barcelona, 1963). "Reducir la materia a su expresión primaria, requiere un esfuerzo esclavo, ya que la Primera Ley de la gravitación objetual indica que las cosas, por sí solas, tienden a su acumulación, acaparan el espacio. Los trastos innecesarios no se crean ni se destruyen, sino que sólo se transforman a nuestro alrededor"¹⁶.

De entre todas las vanguardias, la que probablemente influyó en mayor medida en Miquel Mont fue la del grupo Supports-surfaces a finales de los años 60, movimiento francés liderado por Vincent Bioulès. Para los también conocidos como *nuevos reduccionistas* la pintura debía entenderse como un hecho plástico con validez en sí misma y desprovista de cualquier expresión o proyecciones conceptuales.

Esta neutralidad ha quedado como poso en la obra del artista catalán, a pesar de que la evolución de su trabajo ha generado nuevas direcciones en sus propios proyectos. Una de las primeras claves a las que nos deberíamos referir es la pauta, la pauta entendida como proposición. Al igual que en la pulcritud de artistas como Donald Judd o Lewitt, Mont se propuso ya desde su serie *Lapsus* algunas exigencias técnicas y formales que determinarían los resultados posteriores en gran medida. Todas sus obras, pertenecientes a series donde se inscriben cada una de ellas, se desarrollan a partir de planteamientos precisos como si se trataran de partituras. "Cada proyecto determina el medio de la obra, el tipo de objeto, sus dimensiones, la manera en que se aplica el color o la manera en que es presentada y"¹⁷.

Durante los años 80 y 90 Mont empieza a decantarse por una pintura muy densa, apropiada en una época y en una ciudad como Barcelona donde el Neo-expresionismo y la Transvanguardia estaban en boga, especialmente entre los estudiantes y en los ambientes agitadores más propios de la contracultura y la música punk. El factor común que hacía converger a pintores de diversa índole era el descontento y sus pretensiones por liberar la pintura y el arte en general de toda norma.

La verdadera revelación le llegaría a Mont con su segunda exposición en la galería de Carles Poy, en 1991. Enrique Juncosa advertía "cambios notables en la evolución de su quehacer artístico. Si en su primer contacto con el público,



Miquel Mont, "Peintures empilées", 1990

¹⁶ MARZAL, Carlos: *El cuaderno del polizón. Apuntes sobre Arte*. Valencia, Pre-textos. 2007. p. 126

¹⁷ Rosa Queralt i Miquel Mont. *Snippets of a Conversation*.

Disponible en: <http://miquelmont.net/?p=891&lang=en>. [Consulta: 8 de octubre de 2019].

Miquel Mont flirteaba con la escultura desde la pintura misma -al embadurnar de látex y pigmentos construcciones tridimensionales de madera-, en esta nueva exposición Mont presenta, sin complejos, pinturas realizadas sobre maderas mucho más delgadas y, en su mayoría, directamente sobre lienzo¹⁸. El artista, que ya llevaba viviendo en París dos años antes de esta muestra, había conseguido establecer una serie de códigos que se convertirían a través de los años en indicadores de su propio lenguaje artístico. Para Rosa Olivares, la exposición en Carles Poy significaba “una evolución propia del joven que investiga nuevos caminos, que retoma sus anteriores logros, que, en definitiva, trabaja hacia dentro de su experiencia artística, más interesado en principio en los aspectos formales, en la estructura lingüística de la obra que en el desarrollo de los conceptos más esotéricos”¹⁹.

Otro de los aspectos reconocibles en la obra de Miquel Mont es la dualidad entre el formalismo de sus obras y la concepción intelectual. La pintura como material le resultaba imprescindible, conjugándolas con materiales más o menos convenciones como telas, pladur o tableros de madera que externamente le ayudaban a trabajar con mayor volumen. La pintura no era solamente el denominador común porque hiciera uso del látex o el color, lo era esencialmente por su formalismo estructural y su evocación de conceptos como la simetría, los campos contrarios, la tensión o el equilibrio.

En estas primeras obras el acento estaba claramente en los procesos mismos de creación, siendo visibles sus conexiones con las vanguardias desde el automatismo a la abstracción-. postpictórica. “Se trata de pinturas abstractas que se resuelven por sí mismas con una intervención mínima por parte de su creador”²⁰.

*Painting is a physical and material act. You can't paint without material. You can paint metaphorically—something we've seen a lot in recent years—but it works metaphorically precisely because we have the physical presence of painting at the back of our mind. This material quality of painting has always fascinated me and I can't disassociate it from my experience with art. And the opposing side is the need for a mental territory, a field of work where this material can take shape and take on meaning. Those early paintings already contained that seed, an intuition that painting was material and needed to seek out mental spaces*²¹.

Su inclinación por los procedimientos pictóricos más densos y expresivos seguirá intacto a otros niveles de concepción, como veríamos más tarde en exposiciones como la realizada en 2016 en la galería Formato Cómodo de Madrid. Si en su muestra de 1991 dábamos cuenta de la expansión volumétrica de las obras y sus primeros ensayos sobre las paredes de la sala, años después los propios muros de las salas de exposición se convertirían en partes intrínsecas de sus pinturas. Las proposiciones de Mont, en el momento en el que amplía los límites de la pintura haciendo uso de los paramentos, vinieron dadas por su interés en acercar

18 JUNCOSA, Enrique: Los pigmentos plastificados de Mont. En: *El País*. 22 de febrero de 1993.

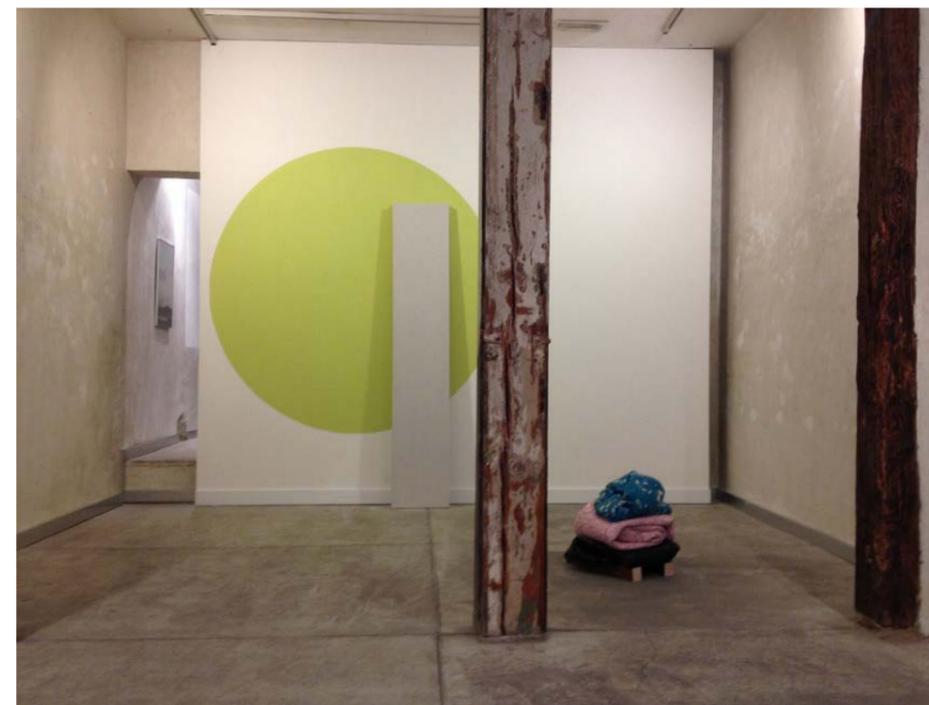
19 OLIVARES, Rosa: Miquel Mont. En: *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. nº76. 1991. p. 90

20 JUNCOSA, Enrique: op. cit.

21 Rosa Queralt i Miquel Mont. op. cit.

la superficie de las paredes con los materiales industriales con los que acostumbra a trabajar.

No nos resulta nada extraño, lo que por otro lado parece inevitable, que finalmente en 2015 coincidieran en una misma muestra los trabajos de Miquel Mont y Guillermo Mora²², evidenciando de esta manera la continua expansión de la pintura y el relevo con los jóvenes creadores.



Miquel Mont, “El ojo toca”, 2015

NOTAS DE CONCLUSIÓN

Las contrastadas trayectorias de Xavier Escribà y Miquel Mont nos sirven para evidenciar la constante apertura del lenguaje pictórico aún en la actualidad. La renovación continua de los códigos tradicionales, así como la asimilación de las vanguardias que estos dos artistas han demostrado durante más de dos décadas, hacen posible que un medio expresivo como la pintura siga expandiendo sus límites a través de nuevas soluciones espaciales. El conocimiento que tienen estos dos pintores de los discursos más conceptuales y teóricos, unidos éstos a su extenso conocimiento del formalismo pictórico, han dejado una huella profunda en las nuevas generaciones y especialmente en los jóvenes artistas.

Al comenzar este escrito nos referimos a un escritor como Abbott con la intención de que se entendiera la magnitud del propósito que se marcaron ambos pintores al inicio de sus carreras artísticas. La visionaria y compleja propuesta de Abbott podría tener su réplica en estos dos pintores que, a través de sus continuas investigaciones y proposiciones, no han cesado de reinterpretar una y otra vez las múltiples lecturas que de la pintura podemos hacer.

22 La muestra se llevó a cabo en la galería Formato Cómodo, bajo el título de *El ojo toca*. Madrid

BIBLIOGRAFÍA

ABBOTT ABBOTT, Edwin (2011). Planilàndia: Una novel·la de moltes dimensions. Traducció: Vidal i Tubau, J. Barcelona. Laertes de Ediciones. (Ediciones previas: Flatland: A romance in many dimensions, 1884, Harper Collins, 1983).

BARRO, David (2013) Un puñado de razones de por qué la pintura no se secó. En: *On painting: prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. Proyecto comisariado por Omar Pascual Castillo. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno.

CAMP, Eudald (2012) Memòria i descampat. Disponible en: <https://eudaldcamps.com/2012/06/25/lhora-blava-de-xavier-esciba/> [Consulta: 3 de octubre de 2019]

COLLAZOS, Meritxel (2008) Transcripción del documental realizado en 2008 con ocasión del Taller Abierto de Escibà en la Casa de la Cultura de Girona. Disponible en: <https://vimeo.com/23117880> [Consulta: 5 de octubre de 2019].

DE LA NUEZ, Iván (2009) Inundaciones. Del muro a Guantánamo: Invasiones artísticas en las fronteras políticas 1989-2009. Barcelona. Editorial Debate.

ESCRIBÀ, Xavier (2015) El Mirall de L'Heure Bleue [Catálogo de la exposición]: Història d'un procés creatiu / Xavier Escibà; [Textos del catálogo: Cristina Masanés, Clarie Cayla]. Figueres, Museo de Empordà.

GRAU, Carolina (2016) Àngela de Cruz. Escombros. Disponible en: www.lapanera.cat/home.php?op=10&module=programacio&cad=2&item=172 [Consulta: 16 de octubre de 2019].

GREENBERG, Clement (2006) La pintura moderna y otros ensayos. Ed. Félix Fanés. Madrid. Ediciones Siruela.

GUASCH, Anna-María (2016) Barcelona vuelve a la carrera. En: *ABC Cultural*. 8 de octubre de 2016.

HERNÁNDEZ, Sònia (2016) Una vida por capas. En: *La Vanguardia*. 22 de octubre de 2016.

JUNCOSA, Enrique (1993) Los pigmentos plastificados de Mont. En: *El País*. 22 de febrero de 1993.

MALÉVIC, Kazimir (1920) Suprematismo, incluido en *Suprematizm, 34 risunka*, UNOVIS, Vitebsk.

MARCHÁN, Simón (2001) Del arte objetual al arte de concepto. Madrid. Akal.

MARTÍNEZ, A. (2000) Miquel Mont. El lugar de la pintura o la presencia de lo real. En: *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*. Nº4.

MARZAL, Carlos (2007) El cuaderno del polizón. *Apuntes sobre Arte*. Valencia, Pre-textos.

MUÑOZ, Lucio (2006) El conejo en la chistera. *Escritos del artista*. Madrid. Editorial Síntesis.

OLIVARES, Rosa (1991) Miquel Mont. En: *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. nº76.

QUERALT, Rosa (2008) Snippets of a Conversation. Disponible en: <http://miquelmont.net/?p=891&lang=en>. [Consulta: 8 de octubre de 2019].

net/?p=891&lang=en. [Consulta: 8 de octubre de 2019].

VIDAL OLIVARES, Jaume (2011) Catálogo de la muestra "La Face «au culte» de la peinture", exposición individual de Xavier Escibà en la Galería D'Art Oriol, del 16 de junio al 28 de julio de 2011.

La ideología de Chema Cobo

Belén Prieto Salas

Belenprietosalas95@gmail.com



Chema Cobo nace en Tarifa, en 1952; en esta misma localidad nacerá Guillermo Pérez Villalta, compañero de profesión y amigo que le introducirá en el ambiente artístico que se genera en torno a la Galería Buades, situada en Madrid. En este contexto se encuentran los artistas que hacen el relevo en los setenta en España, defensores de la disciplina pictórica, la cual hasta el momento estaba muy desprestigiada; será la generación que se denominó “Nueva Figuración Madrileña ¹”.

El artista, tras una etapa de imágenes que evocan el surrealismo y elementos procedentes de esta tradición, encontrará su dicción expresiva en el juego de imágenes perverso que conforman el joker, el laberinto, el mapa y el camaleón entre otros.

En sus composiciones encontraremos juegos de palabras que unen la imagen con el discurso, desmontará algunas cuestiones políticas y reflexionará sobre la identidad².

La incorporación de Cobo a la Nueva Figuración Madrileña, tuvo lugar después de que las personalidades más importantes dentro de esta generación ya hubieran establecido contactos. Destacando el paso por la Sala Amadís, también en Madrid, por donde pasaron una serie de artistas que tendrán relación con Chema Cobo, como Carlos Alcolea o Rafael Pérez Mínguez³.

La primera exposición individual del artista tendrá lugar en dicha Galería Buades, en 1975, tras finalizar la carrera de Filosofía y Letras. El hecho anteriormente comentado de la incorporación tardía de este artista a la generación denominada como Nueva Figuración Madrileña, supone que los trabajos de Chema Cobo sean ciertamente *manieristas*, en cuanto a que desarrolla unos modelos ya ensayados por otros compañeros de profesión⁴.

Tras sus actuaciones en Madrid volverá a Tarifa y en su ciudad natal trabajará los temas más conceptuales de sus obras. Sus trabajos derivarán en los ochenta a entroncar con la Transvanguardia italiana⁵.

¹ Oscar Alonso Molina, “Retratos”, en *Andalucía y la Modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70*, (Sevilla: Tf Editores, 2002), pág. 367

² Gérard Durozoi, *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, (Madrid: Akal, 2007), pág. 134.

³ Ibidem

⁴ Oscar Alonso Molina, “Retratos”, Ibidem, pág. 368

⁵ Ibidem

Desde este momento, sus obras tendrán una gran acogida internacional. Será cuando veremos las representaciones de los espejos, loros, camaleones, bufones, jokers, máscaras, gemelos...

El artista realizará una exposición muy recientemente en la que se exhiben cerca de cincuenta obras, la mayoría de ellas por primera vez. Revisa toda una vida de trabajo, se trata de la exposición *Joking holes. Un pintor en la diáspora. 1975-2015*. La exposición recibirá este nombre a raíz de las palabras del artista: “¿El estilo?... Pues a ver, a partir de principio de siglo, el estilo es un cajón de sastre donde cabe todo. Uno pica un día de Picasso, otro de Duchamp y otro día de Jasper Jons. Pero no está copiando, ni haciendo un plagio, sino a partir de lo que conoce de cada uno de ellos, construye una realidad diferente. Con lo cual, el estilo en sí sería...Pues sería el estilo de la diáspora, nunca en un centro, sino moviéndome alrededor de algo que no sé qué es; quizás sea algo de lo que huyo⁶”. Los temas de la exposición son las claves de su obra: jokers, Narciso, Alicia, máscaras, ventrílocuos y los agujeros⁷. Corresponderían estos temas con aquello que preocupa al autor: la disolución de la identidad. Mostrará en ellas su visión: “para mí el mundo es zurdo, como yo, y veo las cosas al revés, como Alicia⁸”.

A pesar de que las obras escultóricas que realiza a lo largo de su carrera, son, prácticamente en su totalidad representaciones de bufones, podría desentrañar los temas anteriormente enumerados.

Los *holes* son un tema recurrente en la obra de Chema Cobo, generalmente los bufones van unidos al tema de las máscaras, sin embargo, las tres esculturas de la exposición *Joking holes. Un pintor en la diáspora. 1975-2015: Jokers I, los guardianes del deseo*, tienen una especie de agujero en el rostro (fig.1) A estos *holes* los califica de algo hipnótico, los visualiza en su mente, producto del tedio, es por ello que cuando quiere representar este estado surgen los agujeros⁹, a los que denomina cuando están plasados en una pintura, “capas de atmósfera vibrando”, esta descripción se debe a su

admiración por las atmósferas fantasmales de Velázquez sin el que, dice, “no se entiende nada¹⁰”.

Sobre los agujeros el artista dice: “Joking Holes parte de una idea que ahora me persigue: la sensación de que últimamente tengo la cabeza llena de agujeros, aunque no llego a adivinar si estos huecos son sitios por donde entran cosas o por donde se fugan¹¹”.

Chema Cobo expone en numerosas entrevistas el hecho de que no considera tener una “marca de fábrica”, sin embargo tiempo después comprueba que las ideas que representa son constantes durante toda su obra. De este modo, califica los agujeros como una parte esencial de su trabajo, incluso la idea de la obra completa como un agujero.

Como señalaba anteriormente, uno de los discursos de las obras de Chema Cobo será la política, el joker tendrá connotaciones de ello. “El joker, la máscara, nos ofrece la transparencia suficiente como para poder ocultarnos y seguir haciendo lo mismo que hacíamos antes. Algo que hacen muy bien los políticos¹²”, apunta el artista en una de sus entrevistas.

El joker es un personaje que se burla de todo porque no se cree nada. Surge a finales de los 80 en su obra, sale como comentarista en una pintura, haciendo un comentario irónico de la obra del artista y la sociedad del propio artista. Identifica al joker como uno de sus *yo*, que aclara, no es el real¹³.

Narciso es también una constante en la obra de Chema Cobo. La figura de Narciso aparecía ya en los años 80 en sus obras, igual que el joker. Narciso se inclina para verse y observa la distancia que hay entre su reflejo y él mismo¹⁴.

Podemos identificar la figura de Narciso con la del propio artista, en cuanto a que busca la realidad, de la que siempre desconfía. Este personaje acaba diluyéndose en el agua de sus composiciones, buscando una realidad que parece no existir, realidad de la que se burla el joker.

⁶ Amalia Bulnes, “Un pintor en la Diáspora”, en Diputación de Cádiz, (13/05/2015)

⁷ Margot Molina “Chema Cobo: “Cuando todo sea transparente, nadie verá nada”, en *El País*, (15/5/2015)

⁸ Entrevista a Chema Cobo por Canal Sur, 7 de mayo de 2017 (Enlace proporcionado en la webgrafía) ⁹ Amalia Bulnes, *Joking holes. Un pintor en la diáspora. 1975-2015*, (Cádiz: Diputación de Cádiz, Fundación Provincial de Cultura, 2015), págs. 20-21

⁹ Amalia Bulnes, *Joking holes. Un pintor en la diáspora. 1975-2015*, (Cádiz: Diputación de Cádiz, Fundación Provincial de Cultura, 2015), págs. 20-21

¹⁰ Margot Molina “Chema Cobo: “Cuando todo sea transparente, nadie verá nada”, en *El País*,(15/5/2015)

¹¹ Amalia Bulnes, *Joking holes. Un pintor en la diáspora. 1975-2015*, Ibídem pág. 21.

¹² Entrevista a Chema Cobo por Canal Sur, 7 de mayo de 2017 (Enlace proporcionado en la webgrafía)

¹³ Ibidem

¹⁴ Amalia Bulnes, *Joking holes. Un pintor en la diáspora. 1975-2015*, Ibídem, págs. 10-15

El tema de Narciso estará directamente relacionado con estas palabras del artista en una de sus entrevistas: “esa euforia ficticia que ha generado parte de la crisis, en el que todo el mundo tiene una piscina aunque no te bañes en ella, aunque te lleves todo el año manteniéndola y la uses una vez”¹⁵. Tendrá que ver esto con el subtítulo de la serie *Out of the blue* (dentro de la exposición *Joking Holes. Un pintor en la diáspora 1975-2015*): *Capitalismo popular*.

Juega con los reflejos, con el momento en que “el espectador descubre su realidad en un mundo compuesto por apariencias, construyendo su universo de algo que viene sin avisar”¹⁶.

Su joker se ríe de todo pero pocas veces vemos su rostro, en su lugar lleva una máscara que le oculta, un agujero en el rostro o incluso una sirena de policía.

Los bufones abren y cierran la exposición de la que hablaba anteriormente como verdaderos guardianes. Aparecen ante la ausencia de héroes, los usa como arma para combatir la mentira (fig.2)

Alicia es otro tema muy presente en la obra de Cobo y quizás un resumen, una unión de todos los temas anteriormente comentados. Chema Cobo apunta en una entrevista que en una ocasión uno de sus agujeros servía como hueco por el que Alicia accede al otro mundo¹⁷. Los espejos por los que se introduce pueden relacionarse con el reflejo de Narciso, así como el mundo absurdo e irreal al que accede puede guardar relación con los jokers que se burlan de la supuesta realidad. “Siempre tengo la tentación de plasmar lo inmaterial, lo que no se ve; porque lo demás, lo que se ve, es más mentira aún”¹⁸. Sobre esa relación de los jokers con Alicia, encontramos en una de sus entrevistas las siguientes palabras: “Se ríen de todo. Los *jokers* siguen detrás de los cuadros. Siempre. En esta exposición (refiriéndose a *Out of Frame*) hay un amago de *joker*, que es el conejo en la chistera”¹⁹.

Chema Cobo plasma en las piezas su interés por las cuestiones de su tiempo, critica la política que cubre y engaña a la población. “La política ha sido siempre lo mismo: un

juego de ocultaciones y medias verdades que beneficia a muchos, perjudica a unos pocos y beneficia mucho más a otros pocos”²⁰.

Las creaciones de Chema Cobo evitan lo obvio y buscan la extrañeza porque, dice, “producir extrañamiento es parte esencial del arte” (fig.3) El artista comenta en una entrevista aquello que más le preocupa; será “el problema del yo y de la colectividad”, “No es el hecho material de la pintura lo que me interesa, sino las consecuencias de ese hecho material, es decir, lo que la imagen da de sí y cómo planteo la imagen de manera que cuestione la forma de ver convencional que tenemos todos, eso produce extrañamiento, eso es parte esencial del arte y del artista para que el espectador vea más allá de lo que pretende ver. Es la disolución de un prejuicio”²¹.

Podríamos decir que todos los temas que he tratado están directamente relacionados entre sí con la idea de la búsqueda de la realidad y del yo. En todos y cada uno de ellos vemos la misma preocupación en el artista pero proyectada desde un punto de vista diferente. Esta sería, bajo mi punto de vista, la “marca de fábrica” que el autor dice no poseer.

15 León Cádiz, Virginia, *La iconografía transversal de Chema Cobo*, en Diario de Cádiz

16 Ibidem

17 Amalia Bulnes, *Joking holes. Un pintor en la diáspora. 1975-2015*, Ibidem, pág. 20

18 Margot Molina “Chema Cobo: “Cuando todo sea transparente, nadie verá nada””, en *El País*, (15/5/2015)

19 Lakshmi Aguirre, “Chema Cobo” en entrevista sobre la exposición *Out of Frame*, 2010

20 Margot Molina “Chema Cobo: “Cuando todo sea transparente, nadie verá nada””, en *El País*, (15/5/2015)

21 Entrevista a Chema Cobo por Canal Sur, 7 de mayo de 2017 (Enlace proporcionado en la webgrafía)



(Fig. 1) Chema Cobo, *Draw a Blank* (Los guardianes del deseo necesario) Fibra de vidrio, 185 cm (1991)



(Fig.3) Chema Cobo, *Jokers I, los guardianes del deseo necesario*. Fibra de vidrio, 120 cm (1991)



(Fig.2) Chema Cobo, *Jokers I, los guardianes del deseo necesario*. Fibra de vidrio, 120 cm (1991)

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Molina, O., "Retratos" en *Andalucía y la Modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 7*, Sevilla: Tf Editores, 2002.

Bulnes, A., *Joking holes. Un pintor en la diáspora. 1975-2015*, Cádiz: Diputación de Cádiz, Fundación Provincial de Cultura, 2015

Cobo, Chema, *Blow*, Madrid: Galería Álvaro Alcázar, 2012.

Cobo, Chema, *Fin de Partie*, Barcelona: Galería Miguel Marcos, 2011 Cobo, Chema, *Idiot Plot*, Santander: Galería Siboney, 2011.

Cobo, Chema, *Out of Frame*, Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Cobo, Chema, *Uthopian Bubble*, Málaga: Galería JM, 2016.

Durozoi, G., *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Madrid: Akal, 2007.

Sáez Pradas, Fernando, Crítica de la exposición *Uthopian Bubble: Chema Cobo*,

Galería JM Málaga, 2016 WEBGRAFÍA

Aguirre, Lakshmi, *Chema Cobo*, en entrevista sobre la exposición *Out of Frame*, <http://www.tertuliaandaluza.com/sociedad/gente/chema-cobo/>, (consultada 11/2/2018)

Arenillas, Alberto, *Chema Cobo: "Lo mejor de una exposición es inaugurar para volver al estudio"*, en *Presente Continuo* 01/06/2015, <http://presente-continuo.org/entradas/entrevista/143/chema-cobo>, (consultada 19/02/2018)

Bulnes, Amalia, *Un pintor en la diáspora*, en Diputación de Cádiz, Fundación Provincial de Cultura 13/05/2015, <http://www.dipucadiz.es/cultura/exposiciones/Chema-Cobo.-Joking-Holes.-Un-pintor-en-la-diaspora.-1975-2015> (consultada 11/2/2018)

Chema Cobo en Galería Miguel Marcos, <http://www.miguelmarcos.com/es/artist/chema-cobo>, (consultada 20/02/2018)

Del Río, Francisco, *La espesura de "Menos que nada"*, en Centro Moderno de Arte y Contemporáneo Manuel Vázquez Díaz, <http://vazquezdiaz.org/chema.htm>, (consultada 19/02/2018)

Jiménez, José, *Chema Cobo, el artista es un fingidor*, en *El Mundo* (no se especifica fecha), <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/chema/criticachema.html>, (consultada

19/02/2018)

León Cádiz, Virginia, *La iconografía transversal de Chema Cobo*, en *Diario de Cádiz* 14/05/2015, http://www.diariodecadiz.es/ocio/iconografia-transversal-Chema-Cobo_0_916409160.html, (consultada 11/2/2018)

Molina, Margot, "*Chema Cobo: "Cuando todo sea transparente, nadie verá nada"*", en *El País*, (15/5/2015), https://elpais.com/ccaa/2015/05/13/andalucia/1431514864_463314.html, (consultada 11/2/2018)

Montilla, Cristóbal, *Quién mira a quién*, en *El Mundo* 13/12/2015, <http://www.elmundo.es/andalucia/2015/12/13/566d5c4f22601d4a658b4585.html>, (consultada 13/02/2018)

Rueda, Juan Francisco, *Los destellos de Chema Cobo*, crítica de arte en *Diario Sur* 30/01/2016, <http://www.diariosur.es/culturas/201601/30/destellos-chema-cobo-20160129224013.html>, (consultada 10/02/2018)

Tesis, el pintor Chema Cobo y el yacimiento de Torreparedones, en entrevista para Canal Sur 7-5-2017, <https://www.youtube.com/watch?v=L9R2LoEhI2I> (consultada 10/2/2018)

Arte y Teoría en los discursos plásticos de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez.

Carlos Parra Romero

Resumen: La obra artística de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez cuenta, en un principio, con diferencia entre ambas. Sin embargo, estos artistas de las primeras vanguardias cuentan con una serie de semejanzas rastreadas en otros enfoques que se hallan más allá de lo formal. Para darle un soporte a dicha afirmación, se analizará en cada caso el desarrollo artístico que ha tenido con el fin de llegar a cómo se ha entendido las relaciones artísticas entre ellos antes, durante y después la década de los 30 del siglo XX, momentos en los que coincidieron en el movimiento surrealista. De este modo, se apreciará cómo hay un sentido poético acentuado entre ellos, además de unas particularidades simbólicas, perceptuales e imaginativas que entran en los condicionantes e intereses de cada artista. De este modo, se abarcará un análisis teórico-artístico centrado en la mirada realista y conceptual de aquello que no esté relacionado con lo determinado hasta ahora por la historiografía.

Palabras clave: Domínguez, Tanguy, teórico, artístico.

Abstract: The Max Ernst, Yves Tanguy and Óscar Domínguez's artwork has, primary, with differences between us. However, those artists of the firstly avant-gardes has some similarities tracked in other approaches that they're beyond of the formal element. For give a support to this affirmation, it will analyse in every case the artistic developing that they have with the end to arrive how it understand the artistic relation between us before, during and before the decade of 30 of 20th. Moments when they're in the surrealist movement. So, it will appreciated who it has a great poetical sense between us, in addition of some particulars symbolic, perceptual and imaginative that they enter in the condition and interests of every artist. In this way, it will encompass a theoretical-artistic analysis focusing in the realistic and conceptual look that it don't be link with these affirmation that the historiography does.

Keywords: Domínguez, Tanguy, Theoretical, Artistic

I PREMISAS GENERALES Y PRIMERAS IMPRESIONES CONCEPTUALES: LA EXPOSICIÓN DE 1936 DE MAX ERNST.

Antes de la publicación del primer manifiesto, Breton publicó una serie de escritos de importancia a la hora de entender de dónde procedía ciertas premisas del mismo manifiesto. Estos escritos fueron los resultados de una serie de decisiones que fue tomando Breton, ya que no sabía qué camino tomar en el mundo de la producción artística debido a que se encontró indeciso ante el campo espiritual y el campo material. Ante dicha problemática, prefirió llegar a un punto intermedio en el que ambas partes se ayudarían entre sí, y eso se reflejó en la iniciación del conocimiento del subconsciente. En primer lugar, fue interesándose por el asunto de la escritura automática y del estado producido en el momento del sueño. Por eso, acudió a una serie de eventos en los que se indujo a la hipnosis a Breton y, tras ello, el escritor sacó un conjunto de conclusiones. Ellas, fueron materializadas en el presente escrito que fue el predecesor del manifiesto surrealista, entiendo el primero como el preludio de la historia del surrealismo¹.

Vía mística, sin duda, de la cual sería inútil, hasta nueva orden, pretender hablar en términos de razón. Se trataba de la reanudación sistemática de una búsqueda que en el siglo XIX había situado por encima de todas las restantes preocupaciones llamadas poéticas a partir de Novalis y Hölderlin en Alemania, y de Nerval y Baudelaire en Francia, que debía adquirir un carácter intimidante tal vez con Mallarmé y, con toda seguridad, con Lautréamont y Rimbaud².

Los intereses del surrealismo partieron, de este modo, de una serie de fuentes de referencia donde se constata que lo espiritual es un elemento que, sin duda alguna, el escritor no dejó de lado a la hora de estructurar el corpus teórico del movimiento, del que artistas mencionados tendrían presente. Aspectos que en los que se fueron anticipándose, que, incluso las obras que aprecian, se intuyen signos de anticipo de ciertas características del surrealismo. Por otro lado, hay una clara negación del mundo de la razón, por lo que no hubo un interés por indagar en aquellos antecedentes teóricos que tengan relación con el análisis racional o la comprensión de la razón como concepto.

En relación con el asunto de la razón, el movimiento buscaría eliminar de su corpus una serie de aspectos que comprenden la realidad presente en el plano material. La lógica sería un elemento eliminado al considerarse un campo en el que se limita el ámbito de trabajo intelectual. Por otro lado, sería olvido todo tipo de tema que tenga como referencia la moral, ya que hay una clara intención por indagar en aquellas situaciones en las que se presente

1 BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972, pp. 79-80.

2 BRETON, A.: *El surrealismo...op. cit.*, p. 82.

todos los tabúes sexuales y sociales vividos en la década de los 30 del siglo XX. Interesante aspecto sería la negación del “buen gusto”, ya que era una connotación que Breton entendía como una convección dada por un conjunto de intelectuales que entraba dentro del sentido común y, claramente, si el manifiesto surrealista planteaba viajar hacia otro tipo de realidad, habría que eliminar todo aquello que entre dentro del sentido común y, de este modo, explorar nuevos modos de sentidos³.

La década de 1930 fue la que produjo las obras pictóricas más interesantes en el surrealismo, dadas por Ernst y Tanguy. Además, fueron los momentos en los que se introdujeron una nómina de distintos artistas entre los que apareció el nombre de Oscar Domínguez. Una etapa en la que entró la idea de lo informe⁴ con el fin de ofrecer un tipo de planteamiento semiológico centrado en la diversa lectura de un elemento de la obra de arte, dada por la intervención psicológica del espectador. Todo ello dado en un ambiente, resultante de un estudio del campo de la magia y la morfología para dar lugar a una serie de experiencias en el que se pone en duda el concepto de la forma, del objeto, de la percepción. Este tipo de prácticas artísticas se pueden encontrar en el folleto de Louis Aragon titulado *La Peinture au défi*, en el que se recogen una serie de collages realizados, entre varios, por la mano de Ernst y Tanguy. Acompañado a este testimonio, también es interesante un resumen realizado por André Breton en su obra *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme*.⁵

En especial, la obra de Ernst fue la más representativa en los intereses de este movimiento, debido a que contribuyó al análisis de lo surreal desde una perspectiva más simbólica, dejando de lado lo aleatorio. De este modo, compone una serie de encuentros geográficos en el que Giordano Bruno ofrece unas interesantes palabras sobre ello:

*Es inconcebible que nuestra imaginación y nuestro pensamiento superen la naturaleza y que ninguna realidad corresponda a esta posibilidad continua de espectáculo nuevo*⁶.

Todo ello, bajo el análisis de Cirlot, aporta una idea en la que contempla dicha etapa como una afirmación de lo que sería arte, dando así a entender que entra en juego el desarrollo de una serie de conceptos que van más allá de la forma e incluso juegan con la idea de la misma, como es el caso de la idea de lo informe. Todo ello, destacando la producción artística de Ernst al presentar unos planteamientos en el que juega un papel interesante el discurso,

3 *Ibidem*, pp. 81-83.

4 Concepto formulado por Georges Bataille en 1930. Consiste en provocar en la representación la alteración, dando lugar a una ambivalencia en el objeto representado del que sus connotaciones oscilan entre varios aspectos relacionados con el surrealismo que se irán exponiendo. En concreto, algo informe puede contener connotaciones sexuales e irónicas paralelamente. Todo ello debido a la disolución de la forma. BATAILLE, G.: “L’art primitif”, en *Documents*, 2, 1930, pp. 389-397.

5 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 185-186.

6 CIRLOT, J. E.: *Introducción...op. cit.*, p. 186.

resaltando esa idea de posibilidades infinitas ante la contemplación de la obra.

En 1936 el Museo de Arte Moderno realizó la primera exposición sobre la obra del artista Max Ernst. Un hito importante en lo que se refiere a nivel artístico, ya que supone una primera entrada del público español hacia la obra del artista que, para Bretón, encarnaba la esencia del surrealismo. Sin embargo, este texto cuenta con una mayor importancia al ser un documento en el que Manuel Abril, escritor y crítico de arte, realiza un análisis sobre la obra del artista. Como bien se ha presentado a modo de introducción este folleto, el crítico hace lo mismo con dicho panfleto en el que detalla que las obras expuestas son collages en los que se aprecia un vocabulario en el que, a primera vista, parece contar con carácter arbitrario⁷. Sin embargo, empieza el crítico de arte a entrar en unos campos que van más allá de la apariencia, adentrándose en el campo conceptual y psicológico. Ello viene dado a que explica este vocabulario dado en los collages tienen un sentido común que no es propia de una realidad entendida como tal, sino de otra realidad de carácter más internos en el que el significado de cada elemento varía del significado propiamente aceptando, entrando de este modo en conceptos como el miedo⁸ o el misterio⁹.

En este sentido, el crítico de arte encamina estas connotaciones a una realidad interior de estos collages, donde las decisiones tomadas por el artista son, para Abril, un conjunto de ideas subconscientes en las que forman aquellas tentativas internas que tienen como origen su infancia. De ahí, parte todo ese imaginario colectivo que recorre desde varias décadas y, todo ello, desemboca en una tensión entre el miedo y las tentaciones sexuales prohibidas¹⁰.

*Todos los muebles, los objetos, las estampas -sobre todo las estampas- son para el hombre que en el niño está en capullo, motivo de iniciación y de tentación para un tiempo. Todo lo que atrae al niño es para él “fruto prohibido”. Es fruto y es prohibido: sensualidad y temor. Gusto, pues la fruta gusta; y miedo, porque habremos de ocultar que nos gustó aun sin gustarla*¹¹.

Con todo ello, se llega al desarrollo de una teoría en la que, sin duda alguna, se opera desde el punto de vista de la psicología del arte. En concreto, estas frases citadas hacen que el escritor considere la obra de Ernst como una búsqueda de otra realidad que no es para nada

7 “Tal mujer tiene por cabeza una concha; tal hombre de levita o de uniforme, cabeza de dragón; un gabinete de cortinas suntuosas naufraga en alta mar; una estatua aparece con vendas o con aparatos ortopédicos, y unos bicharracos ambiguos pululan, reptan o acechan por lugares arbitrarios” ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936, p. 3.

8 “abriendo los ojos, comienza a ver; y, finalmente, el sustrato común de todos estos elementos, la repetición, la ansiedad que produce la extrañeza de la experiencia, el hecho de que vuelva algo que ya está presente, y que vuelva bajo la forma de un objeto que sólo puede significar pérdida, de un objeto cuya identidad reside precisamente en el hecho de que se ha perdido” KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, 1993, p. 69.

9 ABRIL, M.: *Exposición de composiciones... op. cit.*, p. 5.

10 *Ibidem*, p. 5-7.

11 *Ibid*, p. 7.

fruto de lo material, de lo externo, de lo mundano; sino fruto de un conjunto de situaciones que se dan en personas desde su interior, desde su subconsciente. Reflejado en un conjunto de objetos seleccionados que son claves para el acertijo, se entiende la obra de Ernst como la encadenación de elementos que confluyen en un conjunto de conceptos que, para la sociedad del momento, reflejan una realidad basada en la continua vivencia de una serie de tensiones. Por tanto, Abril valora en la obra de Ernst la capacidad de contar una serie de historias que pertenecen a otro ámbito, para él, de realidad que -consecuentemente- habla de otro tipo de sociedad¹².

No obstante, el crítico de arte realiza a modo de conclusión un conjunto de aspectos que no considera positivos en la obra de Ernst, considerando estos mismos como aspectos que pueden ser mejorables en su producción artística. Considera que abusa mucho de lo psicológico en el arte y que, por tanto, puede provocar a la confusión debido a que generaciones futuras no puedan entender el mensaje de la obra de la misma forma como en el momento en el que se está entendiendo en su contemporaneidad¹³.

Ciertamente, el interés de este texto radica en la iniciación del mismo de unas corrientes apreciadas por Abril de un claro carácter psicológico dentro del ámbito Español. En el año 1936 esto supone una auténtica renovación e, incluso, vanguardia para lo que suponía el análisis de la obra de arte en España. Con ciertos toques freudianos, Abril percibe la obra de Ernst con unas frases que despiertan un interés más allá de la forma y de la apariencia. Sin embargo, el aspecto más negativo de este texto viene a exponer también la negación del librepensamiento de los diferentes elementos que confieren a los collages de la presente exposición. Por tanto, Abril abre un camino renovador en el análisis de las piezas de Ernst en España, pero con cierta reticencia en aspectos que profundizan en conceptos como la arbitrariedad del signo. Para calibrar el interés de este panfleto, hay que decir que cuenta con el acompañamiento de los grabados que fueron expuestos en la exposición con sus correspondientes títulos y datos.

Tras la exposición del año 1936 hay que mencionar a Breton al explicar que el camino que va a tomar el surrealismo hacia la década de los 50, presentando dicho movimiento una serie de modificaciones de lo que ha ido manifestándose hasta ese momento. Aclara que hay dos premisas que, para él, son inamovibles y de que, en cierto modo, serían el ADN del movimiento artístico. En primer lugar, la idea de lo eterno¹⁴ y la idea de lo actual¹⁵. Sin

12 *Ibid*, pp. 7-10.

13 *Ibid*, p. 11.

14 “el espíritu en contacto con la condición humana”. BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972, p. 232.

15 “el espíritu testimonio de su propio movimiento: para que este movimiento sea válido, sostenemos que, tanto en la realidad como en el sueño, el espíritu debe prescindir del “contenido manifiesto” de los acontecimientos, para elevarse a la conciencia de su “contenido latente””. BRETON, A.: *El surrealismo...op. cit.*, p. 233.

embargo, estas dos premisas serían las únicas facetas de carácter teórico que se perpetuarían en el desarrollo de la década, dejando de paso a una etapa de transición en el sentido de apartar ciertas connotaciones dadas en el movimiento y dejar desarrollar otras también existentes. En concreto, habría un rechazo del artista como ser individual en el que toma decisiones desde un punto de vista indiferente, hasta el punto de que Breton deja entrever las diferencias que siente ante la decisión tomada por antiguos componentes del grupo de desvincularse del camino dado por el movimiento. Los intereses del movimiento en estos momentos fueron en el exhaustivo estudio de la alteración de los sentidos, del azar objetivo¹⁶. Además, habría una continuidad con el tratamiento de la ironía, como medio de superación de los traumas creados en los acontecimientos dados en la sociedad del movimiento desde un punto de vista freudiano¹⁷, consistente en el “yo” que realiza una burla del “ello”¹⁸.

Breton también habla sobre qué es lo que está comenzando a plantear a nivel teórico en relación a lo desarrollado en el mismo campo en su contemporaneidad. Habla sobre cómo la sociedad de aquel momento está viviendo los estragos de la derrota francesa y su pérdida de hegemonía cultural. En este sentido, apunta que el camino que se sigue va hacia un análisis más del signo que del significado, también entendido como el fin del puro sistema cartesiano para dar lugar a otro tipo de interpretaciones en las que se pretende realizar otro tipo de mirada a lo que ha estado establecido en esos momentos a nivel intelectual. Por ello, habla en un cierto modo de la desintelectualización que en la actualidad se entiende como desconstrucción. Bajo esta voluntad de analizar todo lo artístico desde novedosos puntos de vista, Breton indica que los campos de estudio en los que encuentra mayor interés son la teoría de la Gestalt y la “Théorie du hasard”¹⁹. Sin embargo, de las dos teorías es interesante pararse más en los planteamientos que Breton aprecia en la teoría de la Gestalt. En concreto, señala lo siguiente:

...la Gestaltheorie, según los cuales, en particular, debe rechazarse toda distinción de las funciones sensitivas y de las funciones intelectuales...²⁰

Sin duda alguna, Breton veía en estas palabras lo que anteriormente se ha señalado, una nueva manera de percibir el arte. Dicha manera se centraría en percibir la obra de arte de manera que se pueda llevar a cabo un proceso de intelectualización en el que no sólo

16 Breton considera como un punto importante de entendimiento entre las necesidades más naturales y las necesidades entendidas como humanas, causando el estado de libertad. *Ibidem*, p. 233.

17 “La formación reactiva es un concepto freudiano que consiste en disfrazar los deseos producidos en el yo mediante el rechazo de ciertos aspectos exteriores, dichos rechazos se producen mediante la defensa. Ello conlleva que se genere una dialéctica interior/exterior que se materializa en la vuelta de esos caracteres rechazados”. FREUD, S.: *Inhibición, síntoma y angustia*. Madrid, 1948, p. 1241.

18 BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972, pp. 232-234.

19 *Ibidem*, pp. 235- 236.

20 *Ibid*, p. 236.

entraría en juego lo puramente irracional, sino que también se realizaría un proceso lógico de aquellos elementos que percibimos más allá de lo racional, ya que entran en el campo de las sensaciones. De este modo, es interesante ver cómo de alguna manera la teoría de la Gestalt está muy relacionada con los intereses del surrealismo como movimiento artístico que tiene unas preocupaciones que abarcan la intelectualización del arte vista más allá de la razón.

En este sentido, Breton aprecia que gracias a la teoría de la Gestalt encuentra una clara vinculación entre arte y ciencia. Matiza que entre las diferentes disciplinas de la ciencia, se centra en la ciencia que trata el mundo de la psicología ya que afirma que muchos artistas de su movimiento utilizan el lenguaje psicológico de manera consciente. De hecho, indica que la teoría en cuestión tiene la misma importancia tanto en el mundo del psicoanálisis como en el mundo del arte y -teniendo en cuenta las afirmaciones dadas anteriormente- el psicoanálisis con el arte²¹. De este modo, se produce una interconexión entre la estética, el arte y el psicoanálisis en el campo del surrealismo, encontrando de este modo un fundamento vital a la hora de enlazar conceptos como percepción, psicología del arte o semiología del arte.

II DESARROLLO DE CONCEPTOS: SUEÑO, EL VACÍO, EL HUMOR, LA PARANOIA CRÍTICA, ENTRE OTROS.

Uno de los aspectos interesantes que señala Cirlot a nivel teórico es la contribución que ha tenido el surrealismo en la superación de las tendencias nihilistas, quienes en su momento tuvieron un auge a nivel intelectual hasta llegados el surgimiento del movimiento surrealista. Sin embargo, no fue una tarea únicamente abordada por el presente movimiento, sino que el dadaísmo también tuvo su papel en la negación de estos conceptos, ya que, para Cirlot, la negación de todo lo dado en el campo del dadaísmo ha ido evolucionando a una contradicción en la que se marcaron los comienzos del paso del nihilismo hacia una nueva doctrina. Ello sería dado por el surrealismo al presentar un nuevo espectro en el que el mundo interior ya no se representa como un único ente vacío, sino que habrá un análisis del vacío en el que convergerán los aspectos más positivos y negativos que presentan las inquietudes humanas²². En lo plástico, Ernst reflejará esta idea de manera muy clara en sus collages, ofreciendo una articulación novedosa de las imágenes mundanas. No obstante, es importante recalcar la importancia que tuvo la acción inmediata para que este discurso fuera posible, ya que si no hubiera un planteamiento de la acción psicológica directa, no cabría la posibilidad de mostrar

21 *Ibidem*, p. 309.

22 “Si la Tierra, que en un momento dado sólo conoció vida vegetal, tiene hoy seres que piensan, y, como dice Pascal, aun mata, pues tienen conciencia de ello, ¿no podrá tener mañana ángeles u otra modalidad de entes con mayores posibilidades para la felicidad y la armonía que la humanidad presente? En el surrealismo se hizo evidente la noción de que lo sobrenatural y lo natural podían bien ser una y la misma cosa”. CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, p. 106.

al espectador un enfoque crítico de la vida y del arte. Por tanto, hay una superación de las tendencias nihilistas al darse paso a una nueva doctrina -a las palabras de Cirlot- en la que lo prevalente es la introspección de las luces y los demonios hallados en lo más profundo del mundo interior de la persona²³.

El sueño fue un concepto que desde la antigüedad fue motivo de reflexión por personajes como Heráclito. Sin embargo, no fue hasta la aparición de la disciplina de la psicología y del psicoanálisis cuando se comenzó a darle un verdadero sentido a todo lo que conlleva el sueño, con el fin de esclarecer las claves que ofrecen los mismos entre esas creaciones de formas dadas por la imaginación inconsciente, esa inspiración y la memoria que aguarda dichos datos. Sin embargo, el consciente opera como censura de lo inconsciente, por lo que resulta complicado obtener de manera esclarecedora toda la información necesaria de un sueño para contemplar los deseos más profundos. No obstante, Breton no le interesaba el sueño como un campo de deseos ocultos, sino como otra realidad diferente en la que se halla un conjunto de imágenes que están totalmente alejadas de la realidad material, siendo de una fuente de tipo emocional. Kant llamaba los sueños “poesía involuntaria”, una poesía de la que los surrealistas entendían como una nueva manera de entendimiento del mundo interior de la persona y dando lugar a otro tipo de lógica. De hecho, Breton considera oportuno estar en contacto con todos los signos, imágenes; que, basadas en la simbolización, ofrecen el recuerdo de otra cosa²⁴ dando lugar la posibilidad de modificar dicha cosa u objeto de la realidad para dar lugar a una metamorfosis, una novedosa manera de percibir la realidad²⁵.

El sueño se halla mezclado a nuestra vida corriente, incluso de la vigilia, de manera mucho más continua y completa de lo que suponen los onirólogos. Efectivamente, en el hombre normal, el ensueño diurno (ese gran desconocido) existe en estado casi constante. Incluso durante una conversación, o ante un bello espectáculo, o mientras actuamos y reflexionamos frente a un hecho dado, sobre un problema, etc., hay en nuestro espíritu una parte importante de sueño. El sueño debe ser considerado como una transición continua, en el horizonte mental, en el fragmento de los recuerdos, de imágenes de todas suertes, trozos ellas mismas de personalidades parcialmente heredadas, de elementos de premoniciones, advertencias e intersignos de una realidad indiscutible, cuyo mecanismo nos es desconocido²⁶.

Otro de los conceptos en los que Cirlot encorseta a Ernst es el concepto de la paranoia crítica. Creado por Dalí, el concepto consiste en la acción voluntaria de concebir la realidad desde otro punto de vista, entrando en el campo de la percepción. Los objetos en cuestión

23 CIRLOT, J. E.: *Introducción...op. cit.*, pp. 104-105.

24 “El mundo del recuerdo y del sueño es el mundo real. Se emparenta con el arte creando a la orilla de la irrealidad terrestre”. ART, H.: “Le Monde du souvenir et du rêve”, en *Le Surréalisme en 1947*.

25 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp 206-210.

26 CIRLOT, J. E.: *Introducción...op. cit.*, pp 210-211.

cuentan con una imagen inicial que -entrando aquí el campo de la acción voluntaria a modo de fenómeno psíquico- posteriormente se percibe otro tipo de imágenes. De este modo, en el concepto de la paranoia crítica entra en juego la percepción, la repetición entendida como la continua visualización de un objeto al ofrecer diferentes dimensiones visuales, todo ello en relación con la concepción del sueño como una síntesis de diferentes realidades. De hecho, se indica que este tipo de acepciones de aprecian en las exposiciones más referentes a la obra de Max Ernst, por lo que es un factor a tener en cuenta a la hora de entender los discursos expositivos de la obra del artista²⁷.

A la hora de hablar de los diferentes aspectos en los que entra en juego en el surrealismo y de los que participarán los artista que se van a estudiar, hay que tener en cuenta el humor. El humor, en un principio, es entendido como un concepto que busca la evasión dentro de la sociedad, un aspecto tenido en cuenta desde el romanticismo. Sin embargo, el humor va más allá que la evasión de la realidad, ya que se busca observar desde fuera la realidad desde un punto de vista en el que, según Freud, hay una negativa frente a los prejuicios sociales. Por otra parte, se entiende también como un medio de liberación de la realidad. El humor -como ya se ha indicado- se mira desde fuera de la realidad para hacer de la misma una absurda irrealidad con el fin de sentir la inutilidad, la desesperación en la sociedad. Para ello, se hace necesario llevar a cabo una serie de transformaciones donde entra el campo de la ilógica, de lo grotesco. Esta práctica es entendida en la poesía, no corriendo la misma suerte la pintura a excepción de Max Ernst y Óscar Domínguez. Esto se debe a que Ernst encontró del humor una manera de expresar la vida interior, creando una serie de obras de las que Breton sintió orgullo: *La mujer de cien cabezas* (Fig. 10) y *Una semana de Bondad* (Fig. 11)²⁸.

Otro aspecto del humor es el uso de la negación para crear manifestaciones que no desembocarán en lo negativo como fue haciéndose en las obras dadaístas, sino que habrá un tipo de afirmación que se distancia del mundo material. Para ello, se realizan dos tipos de negaciones dentro del visionario del individuo, el primero consiste en negar lo que el objeto es en la sociedad materialista para ver lo que hay en el mismo en sí, llegando de este modo a una nuevo campo donde procede lo irreal. Tras ello, viene el segundo paso que consistirá en la negación de lo irreal en el objeto, todo ello para que la significación del mismo se halle entre ambos campos y, de este modo, dar lugar a lo surreal. En este caso, la utilidad no jugará un papel importante, de modo que el objeto queda fuera de lugar del campo material al no pertenecer a la funcionalidad propia de la sociedad del mundo y, además, tampoco operará en una funcionalidad insertada en el campo de lo irreal. Por lo tanto, el objeto adquirirá un sentido que entrará dentro de lo desconcertante. Este aspecto del humor es clave para Ernst

27 *Ibidem*, pp 223-224.

28 CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953, pp. 20-23.

porque, para él, se trata de su concepto de belleza en la obra de arte²⁹.

El irrealismo fue una fuente de inspiración para el surrealismo. Un movimiento que busca la vuelta de la presentación de aspectos concretos bajo unas finalidades opuestas a lo real, el irrealismo y, sobre todo, el surrealismo busca representar lo objetivo. Para ello, como un libro científico se tiende a representar todo aquello que sea anecdótico desde una perspectiva personal. Los collages de Ernst seguirían esta línea donde el dibujo y el texto -como si de un cuento infantil tratase- jugará un papel importante. Unos personajes que girarán hacia la metamorfosis, ya que la yuxtaposición de las imágenes crean una serie de figuras: príncipes convertidos en aves. De este modo, el irrealismo busca la emoción infantil, *La mujer de cien cabezas* (Fig. 10) representaría claramente estas características. Una serie que se representa una serie de nuevas formas de realidades mediante medios irracionales o fantasmagóricos, un claro ejemplo en el que la yuxtaposición da lugar a la contradicción y a lo infantil, lo bajo³⁰.

Max Ernst no considera que el artista surrealista responda al concepto de genio. Esto viene dado a que el artista no trabaja en la obra para plasmar su capacidad plástica, sino que el artista trabaja mediante por una serie de articulaciones que le llevan a crear una obra que no es fruto de su talento, sino de lo que es dictado por su inconsciente. Las obras surrealistas no buscan que el artista tenga el talento suficiente para que el público pueda comprender fácilmente sus obras. En este sentido, las obras de Yves Tanguy juegan con el misterio y juega con la idea del despiste, pretende que el espectador no sea capaz de reconocer ninguna forma. De este modo, en la obra de Tanguy se aprecia un conjunto de leyes que no pertenecen al mundo material, ya que si se viera bajo dicha percepción se concluiría que es una realidad trastornada; un trastorno que se traduce en una metamorfosis en la que el artista busca plasmar un surrealismo donde las leyes están al servicio del azar³¹.

La principal idea del artista surrealista en su obra, como en el caso de Ernst, es analizar su mundo interior con el fin de exteriorizar lo máximo posible todo aquello que se halla oculto en el inconsciente. De este modo, se asiste a una serie de ambientes pocos propios de la realidad en la que el espectador cuando contempla la obra, en una primera instancia, ve un discurso en el que la lógica no está presente. A medida que sigue percibiendo la obra, comienza a reflexionar sobre los símbolos que hay más allá de la obra para alcanzar una especie de revelación en la que el espectador comienza a entender partes de su yo interno de las que no era consciente, todo ello gracias al ejercicio de plasmación del mundo interior de Max Ernst en su obra. Todo ello es dado gracias a que la obra de arte no es una pieza fácil

29 CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953, pp. 24-26.

30 CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Madrid, 2006, pp. 352-353.

31 CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953, pp. 72-77.

de entender, sino que se necesita de un ejercicio para desarrollar una serie de novedosas aptitudes. Por tanto, gracias a las premisas del movimiento surrealista, Ernst encontró la posibilidad de perseguir sus obsesiones para dar lugar a una serie de obras con un discurso sobre lo contradictorio que -dentro del azar- opera en el espectador de una manera especial al ofrecer una obra que hace pensar sobre aquello que va más allá de la pintura³².

Otro de los aspectos interesantes a recalcar sobre la concepción del arte según Ernst es que él encuentra en el mismo una infinita variedad de expresiones, es decir, se encuentra afín al concepto de los ismos entendido como "algo perteneciente a". Para ello, entiende que hay detrás una voluntad artística que es la encargada de manifestar todas las intenciones, llevando a la creación de un ismo. Sin embargo, las palabras de Ernst se entienden dentro de su imaginario personal, ya que habla de esta manifestación entendida como una intensificación del espíritu interior. Por lo tanto, el artista entiende este concepto de voluntad artística desde un punto de vista espiritual que, en cierto modo, es afín al concepto de voluntad artística procedente de Worringer. También cabe destacar este concepto porque no sólo significará una declaración de intenciones sobre su afinidad al surrealismo, sino también una manera de explicar el por qué su obra presenta una iconografía tan variada y propia³³.

La obra de Ernst es entendida como animista, un concepto que en su sociedad consiste en la búsqueda de aquello en contra de la estandarización y de lo racional. Lo animista es aquello relacionado con un sentimiento primitivo, en el que el sujeto pasa a formar como una parte del todo al querer comprender aquello que le rodea. Se busca transgredir el sujeto con la imagen del cosmos, una imagen que engloba el mundo y, el mismo, anima a la percepción de todo aquello que rodea al sujeto. Todo ello, lo haría desde el mundo de las apariencias, extrayendo aquello que va más allá de lo material y entendiendo lo que nos rodea³⁴. En este sentido, sería un claro ejemplo de cómo la obra de Ernst busca la revelación por parte del sujeto que la contempla al ser parte de un todo que viene a ser el cosmos. El surrealismo pretendía la búsqueda de lo inconsciente, por lo que los sentimientos primitivos estarían presentes dentro del imaginario del movimiento. De este modo, los demás movimientos y el surrealismo presentarían el factor de lo primitivo como primordial para ofrecer una serie de mensajes que buscan una revelación contra lo establecido en la sociedad del siglo XX.

Los artistas del cubismo encontraron en los collages de Ernst una clara referencia al presentar unos trabajos en los que escritores como Jacques Cocteau consideraba estas series como unos auténticos jeroglíficos por descifrar³⁵.

32 CIRLOT, J. E.: *El surreal...op. cit.*, pp. 78-81.

33 CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Madrid, 2006, p. 53.

34 CIRLOT, J.E.: *Diccionario...op. cit.*, pp. 81-82.

35 *Ibidem*, p. 156.

Tentaciones de San Antonio de Max Ernst refleja el concepto de lo demoníaco en el arte. Desde el discurso del razonamiento infantil, este concepto refleja todo aquello relacionado con lo que es inalcanzable al razonamiento humano al estar en el plano más bajo del mismo. Fue un tema que fue desarrollado desde los periodos asirio y babilónico e incluso en el gótico, pero resulta de mayor interés en el caso de Ernst al apoyarse en un conglomerado intelectual en el que el discurso de lo infantil dentro del psicoanálisis está muy influyente debido a la influencia de Freud en el surrealismo. Por lo que, a la hora de analizar la obra de Ernst es interesante señalar el aspecto obsesivo de sus manifestaciones, llevado a cabo por sus introspecciones, encajando perfectamente en el discurso de lo demoníaco³⁶.

El esquematismo es un factor importante en la obra de Ernst, siendo clave a la hora de llevar a cabo sus frottage u otra serie de manifestaciones. Para ello, hay que destacar las siguientes afirmaciones que realiza Cirlot:

En todas ellas se hace patente que la naturaleza sirvió al artista para expresar un sistema de enlaces pasionales que están más allá de lo descriptivo; hay conjunciones de líneas con marcado carácter expresivo, que alteran la serenidad de las formas para integrar ese tipo de obra en un sordo fragor de funciones que rebasan lo puramente representativo; esto es, lo plástico³⁷

En estas frases, se aprecia la importancia que hay en la representación del más allá de lo formal. Ello está muy presente en el discurso de Ernst tanto conceptual como plástico. Además, el valor plástico en la obra de arte es un aspecto que Ernst tiene en cuenta a la hora de otorgarle cada pieza una serie de valores simbólicos que están asociados en la representación visual del fragmento dentro de un todo en el que cada parte tiene su propia significación, un todo en el que lo contradictorio está presente y, por ello, el esquematismo concuerda muy bien en el discurso del artista al ser uno de los caracteres por los que se identifica dicho concepto.

Los cuadros de Ernst y de Tanguy presentan una serie de fenómenos visuales que fueron definidos de manera apropiada por Sastre. Estos fenómenos visuales vendrían dados por el imaginarismo, consistente en la tendencia en vivir en la imaginación, otorgando mayor importancia a lo emotivo de aquello que no está en el presente y dando mayor valor a lo que no puede ser percibido. En esta premisa, hay una afirmación sobre el arte como una representación de lo irreal, ya que en esencia lo que se muestra son una serie de elementos pictóricos que producen un conjunto de representaciones visuales mediante la técnica. El resultado sería una representación realizada a través de la imaginación, la conductora de la

36 *Ibid*, p. 171.

37 *Ibid*, p. 208.

representación de una serie de caracteres irreales obtenidas de caracteres reales o irreales. La importancia de este fenómeno viene dado a que el protagonismo de las mismas no se debe a su carácter objetual, sino al papel que juega el espectador a la hora de percibir cada pieza. A la hora de entender este fenómeno, hay que recalcar las aclaraciones que realiza Edgar Allan Poe sobre este asunto³⁸:

*La imaginación pura, escoge, sea en lo bello o en lo horrible, los solos elementos que, no habiendo nunca estado asociados aún, convienen lo más ventajosamente a sus combinaciones. La composición así obtenida reviste siempre un carácter de belleza o de sublimidad proporcional a las cualidades respectivas de las partes puestas en presencia, las cuales deben ser consideradas, en sí mismas, como divisibles; es decir, como el resultado de combinaciones anteriormente realizadas. Pues, por una singular analogía entre los fenómenos químicos naturales y los de la química de la inteligencia, sucede frecuentemente que la reunión de dos elementos origina un producto nuevo que no recuerda para nada las cualidades de tal o cual componente, ni a ninguno de ellos*³⁹

En la obra de Tanguy se aprecia el concepto de monumentalismo, entendido como aquello que perdura frágilmente en el tiempo. Objetos aparecidos en una escenografía en la que se encuentra entre su existencia o su desaparición, entran en el juego del tiempo como dictador de la existencia. Todo en un ambiente de silencio con el fin de crear una tensión entre los objetos sobre si se mantendrán o tambalearán, acompañado de esa aura de misterio que el artista otorga a sus obras para que el espectador sólo conozca que en la escena ocurre algo, pero no se conoce realmente qué es lo que sucede. Por tanto, se produce una metamorfosis del concepto del tiempo, ya que no es un tiempo transitorio al estar produciéndose una alteración tanto del mismo como del espacio en el que opera los objetos y los mismos en sus formas, sin olvidar que están envueltos en un vacío que también opera en la detención de la continuidad temporal⁴⁰. El paisajismo en la obra de Tanguy se encorseta en uno de los intereses presentes en el surrealismo, en el desgarrar y reconstrucción de un escenario extraño donde el principal causante de todo lo surreal es dado por lo circunstancial. Para la unión de todos los elementos de la obra de Tanguy se acude a la fusión entendida como la reescritura de cada elemento para otorgarle un novedosa manera de crear armonía, tal y como se entienden en la música al crearse nuevas maneras armónicas⁴¹.

El simbolismo se entiende como una nueva manera de encaminar el sentido de las imágenes por medio del sentido que presenta en cada uno de sus valores, valores que tienen

38 *Ibid*, p. 315-316.

39 *Ibid*, p. 316

40 *Ibid*, p. 406.

41 *Ibid*, p. 482.

que ver con una idea que es reflejo de la realidad. Este ismo tiene que ver con una nueva manera de transmitir mensajes mediante estas alusiones, pero todo este entramado iría enmarcado en el plano realista de la concepción de las imágenes, el ambiente y el significado inserto en cada uno de estos elementos. Lo interesante llega a la hora de traspasar este ideario hacia nuevos horizontes, es decir, extraer aquello que resulta de interés -como el medio en el que se realizan estas operaciones entre imagen y significado- para crear una nueva forma de plasmar todo ello desde un plano que va más allá de la realidad. Esto surge mediante la percepción de los objetos para llevar a cabo un proceso de destrucción de sus significados reales con el fin de otorgarle nuevos significantes y significados, aspectos que entrarían en la incoherencia de la lógica humana⁴². Los resultados serían una cadena de significados que no serían entendidos de manera lógica por el sujeto, ya que no se trataría de unir aquello que está en la evidencia, sino unificar ideas e imágenes que no encuentran ningún tipo de similitudes con la realidad. Por tanto, se traspasa dicho campo realista en el plano de lo simbólico desde el punto de vista de cómo opera el sistema de otorgación de significado hacia una imagen. Tanguy participaría en este sistema en sus obras artísticas.

Finalmente, entre los años 1930-1940 se encontraron en las obras surrealistas el concepto del vacío resultante de los duros acontecimientos que estaban por llegar. Este concepto se caracteriza por la plasmación de unas inquietantes atmósferas bañadas de un silencio que advierte el desastroso futuro que está por venir. Para crear un espacio temporal vacío que transite entre dos realidades temporales, se realiza una completa destrucción del pasado con el fin de trazar un nuevo punto de partida temporal. Entonces, el surrealismo encontró en este concepto una manera de dar riendas sueltas a todo su discurso, dando lugar a composiciones como las que realiza Tanguy en las que representa una especie de génesis hacia el vacío, además de una génesis hacia los elementos naturales. El vacío también da lugar a la representación de una realidad materializada en la idea de obstáculo, aspecto muy presente en la obra de Ernst. En vez de emplear minerales como hacía Tanguy, utiliza otros elementos de la naturaleza como la vegetación⁴³.

III LA CONCEPCIÓN DE LOS OBJETOS SURREALISTAS.

En la obra de estos artistas hay que tener en cuenta el asunto del objeto en la manera que les preocupa a los mismos su representación. Para ello, la evolución de la apreciación del objeto y su consecuente representación tuvo un papel importante que, efectivamente, el surrealismo fue partícipe. En un principio, el objeto se representaba con el fin de otorgarle un

42 *Ibid*, p. 610-612.

43 HUYGHE, René.: *Los poderes de la imagen*. Barcelona, 1968, pp. 258-260.

carácter de grandeza, de sentimiento, dentro de una clara subjetividad en la que se buscaba dejar la huella del artista patente. A medida que fue avanzando el siglo XIX, los intereses de artistas como Van Gogh fueron sufriendo un proceso de cambio hacia otro tipo de aspectos perceptuales. El objeto ya no se concebirá como una expresión del virtuosismo del artista, sino en un sentido más directo, frío debido a que el artista se preocupará por sacar del objeto aquello que sea realista, por lo que comienza el paso de la subjetividad a la objetividad. Este proceso fue tomado con fuerza por los artistas surrealistas. Ernst representará la naturaleza mediante el frottage, Tanguy llevará un riguroso estudio de las formas biomórficas en sus composiciones, Domínguez le dará al objeto una nueva concepción. Entre estos artistas, hay un discurso objetual que les une, la representación completamente neutra de los objetos que dará lugar a la liberación de los objetos para darle una visión que va más allá que la realidad cotidiana de los mismos. Un estilo neutro que entra en lo mágico, en una nueva concepción de los espacios, la exploración de novedosos universos; todo un conjunto de ambientes que encajan a la perfección con las producciones artísticas de Ernst, Tanguy y Domínguez⁴⁴. Por tanto, estos artistas no pretenden dejar su propia huella en sus obras artísticas, sino concebir a los objetos una serie de propiedades con el fin de que hablen los mismos.

En esta misma línea, los objetos representados no se entenderán de un modo general, dado por el toque subjetivo dado por el artista. Los objetos en las obras de estos artistas tendrán un carácter particular, concreto, hasta el punto de que generalizar sobre cada objeto podría nublar el auténtico mensaje que tiene el mismo. Este mensaje, según Paul Éluard, es entendido como un jeroglífico a descifrar, ya que no se trata de algo general que se pueda entender a primera vista, sino de un conjunto de códigos insertos en un objeto particular que compendian unos significados particulares. Es interesante este concepto concreto del objeto al verse influenciado por la concepción nihilista en la medida que el sentido de este discurso viene dado por la negación de todo aquello que tenga que ver con el sujeto, todo lo que le rodee en la realidad y le haga percibir el objeto desde dicho campo. De este modo, lo particular del objeto es un medio nihilista de otorgarle al objeto un significado surrealista dentro de las composiciones plásticas de Ernst, Tanguy y Domínguez⁴⁵.

En el proceso técnico de las obras surrealistas no hay un interés por las propiedades que ofrecen las mismas técnicas -como puede entenderse en el uso del frottage de Ernst en sus composiciones-, más bien se busca que el medio en el que se trabajan las diferentes piezas artísticas ofrezcan una función situada en el campo psíquico o conceptual. En este sentido, cuando Ernst utiliza el frottage en sus composiciones quiere reflejar estados psíquicos como bien le recordaba las composiciones de Leonardo en sus nubes, reflejando los distintos

44 CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986, pp.37-39.

45 CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto...op. cit.*, pp. 52-53.

fantasmas. Por ende, la técnica en el surrealismo actúa en cierto modo como la idea del objeto encontrado, es decir, hacer de un objeto encontrado un objeto construido en cuanto a su mensaje. Hans Arp explica claramente esta idea cuando se refiere a su obra como un intento de expresar aquellas novedosas almas que están por sacar a la luz en el mundo. A la hora de entender Breton la necesidad de desarrollar el surrealismo en el campo del objeto, aclara que la contradicción presente de que todo aquello que está en la realidad es racional es uno de los principales motivos por los que le lleva a entender el objeto como una negación de lo racional y lo real. De este modo busca que el objeto sea entendido como aquello que la percepción encuentra la esencia de la cosa y no en el dato inmediato, es decir, no hay una intención de ofrecer una realidad primaria del objeto al haber una búsqueda de qué hay más allá del objeto. El resultado de ello fueron una serie de objetos caracterizados por su poco funcionalismo, por su significado arbitrario, por presentar la idea de la contradicción en sí que el componente contradictorio que presenta la realidad como tal. Obras como *Del otro lado del puente* de Yves Tanguy, *La exacta sensibilidad* de Oscar Domínguez y los objetos móviles presentados por Max Ernst y Alexander Calder encarnan claramente estas afirmaciones⁴⁶.

Es interesante tener en cuenta la importancia que tuvo la escultura de Giacometti en la práctica artística de Óscar Domínguez. En concreto, su obra *Bola suspendida* reflejaría un claro ejemplo de cómo la forma es simplemente un hecho más de la obra al añadirse el inconsciente en el juego conceptual, un juego basado en que el espectador al contemplar la obra, experimenta una serie de sensaciones dadas por el inconsciente dentro de los deseos sexuales internos⁴⁷. En este sentido, se incide en que esta práctica por reflejar los deseos internos hallados en el subconsciente será un aspecto que tendrá una clara importancia en la obra de Domínguez. Sin embargo, esta manera de atraer desde el inconsciente los deseos internos no vienen dadas por unas operaciones realizadas en un primer plano, sino que se añadiría un conjunto de simbolismos preconcebidos⁴⁸ -de ahí la idea de tener una previa concepción de lo que se quiere hacer antes de la realización de la obra- de darán como resultado estos fenómenos de interés conceptual y psicológico, tanto en la imaginación empleada para ello como en la manera concebida para que la percepción actúe en el papel del espectador.

El motivo por el que se le denomina objetos surrealistas se debe a la necesidad de realizar una práctica artística en la que se rechace el concepto de escultura, dando lugar a un nuevo formato que acapararía nuevos horizontes en términos de connotaciones. Es importante

46 *Ibidem*, pp. 80-84.

47 Breton entiende esta necesidad como el deseo inconsciente producido ante el encuentro de algo mediante el azar; en el que se halla un profundo signo claro del azar objetivo. BRETON, A.: *Nadja*. Nueva York, 1960, p. 32.

48 CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986, pp. 86-90.

entender la importancia que tuvo el dadaísmo en este asunto ya que, básicamente, el proceso constructivo semiológico viene a ser semejante, es decir, la desconstrucción del significado de un objeto otorgado en la realidad diaria con el fin de otorgarle una nueva significación que dista mucho del sentido que tuvo en su sentido primario. Los surrealistas -además de tener en cuenta este proceso semiológico- llevan a sus objetos a un fin poético e imaginativo, fruto del procedimiento llevado a cabo por el sistema del inconsciente. En este caso, los objetos de Domínguez son frutos de su verdad interior y de sus deseos, además del humor -dentro de lo establecido en su obra y en lo que significa el concepto en sí- que da juego a estos matices. Es interesante cómo Sarane Alexandrian entiende muy bien esta reconducción del proceso Dadá al surrealista mediante la acertada denominación de objetos encontrados e interpretados⁴⁹.

Entre sus objetos, hay que destacar *L'arrivée de la Belle Époque* (1936) (**Fig. 25**). Esta pieza, para Breton, es un claro ejemplo sobre cómo lo alto y lo bajo⁵⁰ pueden seguir un mismo sentido debido a que el hecho de seccionar a una figura mediante el marco de una ventana representa la forma en la que perdemos una parte para construirla en otra⁵¹. Una obra que entra en la idea de lo informe al tratar la oscilación entre la idea de aquellos sentidos que se encuentran en la parte superior, frente a los sentidos bajos fruto del deseo inconsciente. El marco, en este caso, actúa como medio de las realidades presentadas para así crear ese vacío, esa tensión entre ambas partes⁵².

Los objetos surrealistas -insistiendo en la misma línea- también le sirvieron a Domínguez para seguir desarrollando su concepción del humor, aspecto que fue posible ante la necesidad de expandir el concepto tradicional de escultura. En esta temática, destacar *Brouette* (**Fig. 26**), una pieza creada en 1937 consistente en una carretilla forrada de terciopelo. A la hora de utilizar el humor como medio de expresión de sentidos, se utiliza cada elemento del objeto como significante de cada significado. En este sentido, el terciopelo hacía referencia a la cómoda vida de la clase burguesa, a contraposición de los materiales pobres de los que también está hecho el objeto. Por otro lado, el objeto también hace referencia a las diferentes partes del cuerpo femenino. De este modo, junta la ironía con el deseo llevando a cabo una clara operación en la que el signo arbitrario está presente en la manera en que el objeto puede ser percibido en diferentes lecturas, momento en el que cada espectador sacará una serie determinadas de funciones en función de aquellas ideas inconscientes que primen más

49 ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*. Londres, 1970, p. 150.

50 Lo bajo, según Bataille, es un mecanismo encargado de obtener lo informe mediante la rotación desde la posición vertical hasta la horizontal; dicho de otro modo, es el mecanismo que produce el fenómeno de la caída. BATAILLE, G.: "Le Jeu lúgubre", en *Documents*, 7, 1929, pp. 297-302.

51 BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962, p. 31.

52 El marco de la ventana es el medio en el que se representa la tensión, la contradicción entre lo alto y lo bajo. Lo alto representaría el plano de la conciencia y lo bajo el plano de la subconsciencia. BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962, p. 65.

sobre las otras⁵³.

El último objeto surrealista que realizó Domínguez fue *El calculador* en 1943. Se trataba de una máquina antropomorfa realizada por piezas que han sido desechadas de otras máquinas viejas. Westerdahl apunta que esta obra es un posible antecedente de las máquinas sin sentido de Tinguely⁵⁴. Lo interesante de esta pieza es que se emplea un humor que conecta claramente con el humor de tipo dadaísta, tal y como Picabia reflejó en obras como *La Novia* en 1917 o *Parade Amoureuse* en el mismo año. Se trata de una pieza que funciona como un robot con emociones, cargado de un erotismo para burlar la gran importancia de la técnica artística en el soporte de la obra. Ello evidencia, además, el rechazo del concepto de cultura como ya se ha mencionado, al dar giro al papel dado a la idea de proceso. Un aspecto en el que se explicará en el siguiente apartado cómo es entendido por los presentes artistas⁵⁵.

IV EL PROCESO ARTÍSTICO ANTE LA MIRADA CONCEPTUAL DE LOS ARTISTAS SURREALISTAS.

A la hora de hablar de proceso artístico en los artistas surrealistas hay que comenzar con el automatismo gráfico, entrando de este modo en el campo del proceso técnico como parte de una concepción dada. Ante las duras críticas de los detractores del surrealismo, Breton se vio en la necesidad de aclarar el papel que tienen los artistas plásticos en el surrealismo. Para ello, acude a dicho concepto, entendido como una actuación -en un principio- fruto del azar por medio de la graña sobre el soporte en el que se está trabajando. Sin embargo, Breton deja claro que el artista surrealista ha de tener claro la concepción de lo que va a crear, ya que de la ejecución sólo se necesita conocer los rudimentos necesarios para su óptimo desarrollo. Por ello, considera que la ejecución de la obra surrealista necesita de un merecido tiempo de reflexión al tener que enfocarse en cada trazado todo tipo de simbolismo, imagen, signo, huella, apreciación en la que entre dentro de todo el conglomerado visual y conceptual que encarna el campo del sueño, de lo onírico, de lo inconsciente. Aclara que es un acto que se ha de realizar desde el interior del artista con el fin de sacar a la luz toda una serie de soluciones que claramente va más allá que una simple muestra de soluciones formales, siendo el propio proceso un proceso de metamorfosis continuo⁵⁶.

A la hora del estudio de la obra de artistas como Tanguy o Domínguez, se les ha ido introduciendo mediante la principal premisa del surrealismo, pero junto a una serie de variantes relacionadas con el proceso artístico. En este sentido, se remarca el carácter

53 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 48-49.

54 WESTERDAHL, E.: *Óscar Domínguez*. Barcelona, 1968, p. 12.

55 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 49.

56 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 269-273.

principalmente teórico que tiene el movimiento, además de disgregar en dos facetas la manera de expresar el automatismo en el arte. La primera consistiría en el puro automatismo en la realización de la obra artística, lo que quiere decir que hay un punto de improvisación en la misma e incluso actuaría -posiblemente o no- posteriormente la consciencia; mientras tanto, la segunda faceta consistiría el mismo método llevado a cabo en el campo de la visión, por lo tanto comprendería el azar en la elección de las imágenes. Esta manera de explicación tiene el fin de esclarecer cuáles son los puntos que estos artistas tienen en común y aquellos aspectos que marcan la diferencia entre ellos⁵⁷.

Hacia el año 1936, Domínguez realizó un nuevo aporte al grupo del surrealismo y a su producción artística, la invención de la decalcomanía⁵⁸. Se trata de una novedosa técnica artística que funciona por medio del automatismo psíquico⁵⁹. El efecto que busca esta técnica no es plasmar una imagen que llegue a ser abstracta, sino que el espectador -contemplando el resultado dado por la acción de la decalcomanía- atisbe en la mancha algún rasgo que, en su percepción, materialice cualquier tipo de paisaje fantástico, alguna gruta submarina. Breton se refiere a esta técnica como un medio para que el espectador pueda imaginar de manera libre qué se presenta en la obra, todo dado por el azar en su pleno significado⁶⁰. Ello da lugar a que la decalcomanía entre dentro de los juegos surrealistas⁶¹. De este modo, vuelve la idea de que el espectador forma parte en el proceso final de la obra de arte, ya que es el encargado de darle sentido al conjunto de matices que insinúa, en este caso, Domínguez en sus decalcomanías⁶².

Sin embargo, la narrativa de las decalcomanías sufrirá un giro a partir de 1937, dando lugar a una visión más cerrada y condicionadas de estas piezas artísticas. De modo que Domínguez procederá a darle fin a dichas composiciones, alegando la idea de que el espectador entre en sintonía con las sensaciones que el artista quiere transmitir, por lo que entra el tinte personal en el proceso artístico de la obra. Ello conlleva que la obra tenga un único discurso, cerrando las puertas a la libre interpretación de la obra de arte⁶³.

Las teorías surrealistas entienden estos procesos como una manera de que el

57 CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972, p. 358.

58 “Extiéndase por medio de un grueso pincel una mancha de gouache negro, más o menos diluido, sobre una hoja de papel de color blanco satinado; luego se debe cubrir esta hoja por otras de iguales características ejerciendo una presión sobre la primera. Cuando la tinta se haya extendido, se debe levantar la segunda hoja. Por lo tanto, se trata de un procedimiento en el que difícilmente se pueden controlar los resultados. Sólo varía la presión de la mano sobre la hoja y realizando con mayor o menos presteza el acto de levantarla, se puede lograr alguna intencionalidad” CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 47.

59 BRETON, A.: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París, 1938, p. 9.

60 BRETON, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. París, 1965, p. 129.

61 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 47.

62 CASTRO, F.: *Óscar... op. cit.*, p. 47.

63 *Ibidem*, p. 47.

espectador o el artista -dependiendo de qué tipo de fin muestre según qué decalcomanía- tengan un encuentro con su mundo interior, ya que el automatismo es el motor hacia el mundo subconsciente, fruto de una asociación libre en la que se halla las claves principales del interior del espectador o bien del artista que concretaría la decalcomanía en cuestión. En suma, las decalcomanías juegan con la biografía de la persona que contempla con la obra.

La importancia de la técnica reside a que, según Breton, dio lugar a la superación de una contradicción dada en las técnicas creadas dentro del grupo surrealista. Se trataba de la consecución de resultados mediante unos procedimientos en los que hay una fuerte carga racional como serían las técnicas del collage, del frottage de Max Ernst y la paranoia crítica de Dalí. Estas técnicas fueron criticadas debido a que se consideraban que seguían un fin surrealista con la falta de un medio de la misma esencia del movimiento artístico. Por ello, la decalcomanía supuso una fuerte afirmación del sentimiento surrealista al conseguir alcanzar el plano de lo subconsciente tanto en el proceso artístico como en el resultado final. De hecho, este es el punto clave sobre cómo Domínguez influyó en la obra de los surrealistas, entre ellos Max Ernst al convertirse la técnica en una auténtica moda surrealista del momento⁶⁴.

Según los estudiosos del surrealismo, hay un consenso de que el artista no llegó a sacar partido de su descubrimiento. Aun así, hay una realidad cierta basada en la gran influencia que supuso la invención de dicha técnica por parte de Domínguez, ya que Ernst fue el principal encargado de sacar todo el potencial posible de la decalcomanía cuando en 1940 estuvo en Arizona⁶⁵. De este modo, la importancia del proceso artístico reside en cómo el medio en el que se trata la obra entra en juego en las inquietudes de diferentes artistas, unos artistas como Ernst y Domínguez que coincidieron en la idea de crear nuevas técnicas para el alcance de la esencia del surrealismo. Por ello, es importante analizar las obras de arte más allá de los aspectos formales, ya que conceptos como la imaginación, la percepción, o el símbolo son claves para entender las verdaderas similitudes y diferencias entre los trabajos plásticos de los mencionados artistas.

La etapa cósmica de Domínguez cobrará importancia en este apartado debido a las semejanzas que encuentra con la definida producción pictórica de Yves Tanguy. Alejándose de sus soluciones formalistas propias de la manera daliniana, el artista encuentra en el asunto de lo cósmico una manera alejarse de las prácticas surrealista que le han ido caracterizando en los años anteriores. Por ello, a partir de 1938 habrá una preocupación por plasmar paisajes que, mediante el inconsciente, reflejan cómo trabaja su imaginación y cómo todavía hay pervivencias del espíritu surrealista. Sin embargo, los cuadros de este periodo se caracterizan por una disolución del lenguaje figurativo para advertir principios de una abstracción que, sin

64 *Ibid*, p. 48.

65 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 48.

embargo, hay que entenderlas como un conjunto de espacios de libre interpretación como las delcacománias. De este modo, Domínguez ha reutilizado su invención para darle un formato y un sentido diferente a su producción artística, marcando un giro en el discurso del mismo⁶⁶.

Otro de los aspectos a recalcar en esta etapa es en los paralelismos detectados entre las obras pictóricas que Domínguez ha realizado en este periodo y la producción artística de Tanguy. En este caso, el proceso artístico entra en juego para determinar qué puntos tienen en común estos ejemplos de Domínguez junto a la característica obra de Tanguy. En este sentido, el proceso artístico difiere entre ambos artistas. Esto se debe a que Tanguy realiza la obra desde una mayor precisión, siguiendo la manera en la que lo realizaría Dalí. Mientras tanto, Domínguez hace uso del azar y de aquello que le brinda la decalcomanía para sacar a la luz aquellas imágenes procedentes desde el inconsciente, todo desde un mayor grado de intuición. Por ello, hay que entender las semejanzas en la obra de ambos artistas desde el fin de las mismas, desde el vacío que expresan ambas ante los sucesos históricos acontecidos⁶⁷.

Durante la ocupación alemana, Domínguez mostró una preocupación por la representación en el espacio de la cuarta dimensión. Para ello, creó lo que se conoce la teoría de la solidificación del tiempo. Según Alexandrian, consistiría en el uso de un espacio envolvente encargado de abarcar todas las perspectivas de un objeto dentro del ámbito que demarcaría el espacio mencionado. La otra denominación de la teoría sería litocronismo, término creado por Sábato. Un término considerado acertado al entender Sábato las verdaderas intenciones que encarnan los juegos surrealistas y cómo Domínguez las entiende a la perfección:

*Parecían simples diversiones, como tantas que otros hicieron y que indujeron a pensar a muchos desaprensivos que el surrealismo era una superchería. Lo cierto es que aún en los momentos en que sus actores creían cometer simples payasadas (y eso paso con D. y conmigo) estábamos, sin saberlo, en medio de mortales peligros; como un niño que en un antiguo campo de batalla juega con proyectiles que cree inofensivos y que de pronto explotan sembrando la destrucción y la muerte. Las grandilocuentes declaraciones teóricas del movimiento afirmaban que el surrealismo se proponía abrir las compuertas del mundo secreto, del territorio prohibido; y todo aparecía a menudo desmentido por las cabriolas y los disparates. Pero, inesperadamente aparecían los demonios. ¿Quién mejor que D. para ilustrar esta sombría paradoja?*⁶⁸

Por tanto, Domínguez demostró en esta nueva concepción teórica especial dentro de la obra artística una nueva dimensión, publicándose dicha teoría en *Le Surrealisme encore et toujours* en 1943, un artículo que fue firmado por el artista y Ernesto Sábato. De este

66 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, p. 49.

67 *Ibidem*, p. 50.

68 SÁBATO, E.: *Abadón el Exterminador*. Madrid, 1975, p. 315.

modo, el litocronismo muestra a un Domínguez inquieto a nivel intelectual, un artista que no sólo inventó una técnica artística que produce una serie de sensaciones, sino que tuvo una preocupación por aportar nuevas maneras de entender del espacio y, en suma, una interesante aportación en el campo de la teoría del arte⁶⁹.

El aspecto de mayor interés de los dos momentos serán los años en los que se centró en el desarrollo de sus últimas decalcománias. En 1954 expuso en el Palais des Beux Art en Bruselas un conjunto de piezas donde se representaban paisajes fantásticos mediante el uso de la técnica mencionada. Unos paisajes donde la imaginación cobraría un carácter de evocación y las formaciones de lava connotarían esa nostalgia de su tierra canaria. Obras como Acaymo o Le Pic de Ténériffe muestran claramente este carácter. Unas piezas que, para Julián Gallego, suponen una nueva concepción de la Naturaleza y no un principio del uso del lenguaje abstracto. En este sentido, indica:

*En las calcománias de Domínguez, cuando se habla de calidad, se emplea la palabra a la manera que la entendían los clásicos, de imitación ilusionista de los brillos y tonos de la Naturaleza (...) Casi imposible sería imitar con tal exactitud la roca, la piedra por métodos racionales*⁷⁰

Unas palabras en el que el autor realiza una particular comparación entre el sentido orgánico y racional de una mentalidad clásica que siempre encontraba la belleza en la armonía de la naturaleza, una naturaleza que en los tiempos que corrían para el artista nada se asemejaría. Por ello, se realiza un campo del campo racional hacia el campo irracional, ya que el mensaje es que no hay otra manera de entender los matices de la naturaleza como lo hacían los clásicos si no es mediante el uso de un método de un carácter fuertemente irracional y, este aspecto, Domínguez fue alcanzado con éxito mediante la inconsciencia total en la que se procesaba sus delcacománias⁷¹.

Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez presentan unas obras que, en un primer instante, pueden parecer diferente entre sí. Esta afirmación sería cierta si se analizaran desde un punto de vista formal. En este caso, en el análisis llevado a cabo de la vida y obra de cada artista y de los principales conceptos que se relacionan a cada uno, ha dado lugar a una serie de evidencias que, a efectos metodológicos, serán explicados en este apartado. La finalidad principal es esclarecer qué puntos tienen en común y en contra tienen los tres a través del estudio artístico y teórico que se ha llevado a cabo.

El primer punto a tratar es la incuestionable importancia que tuvo Chirico en la obra

69 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 52

70 GÁLLEGO, J.: "La pintura de Óscar Domínguez", en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid, 5, 1959, pp. 121-122.

71 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 61.

artística de los tres, una influencia recibida por cada uno según sus intenciones artísticas pero con aspectos que se asemejan. Hay que partir de la base de que el artista italiano estuvo, desde un primer momento, manteniendo un contacto directo con el nacimiento del movimiento surrealista⁷². Ello, junto con unos antecedentes dada que se tratarán posteriormente, será uno de los puntos a tener en cuenta para entender en qué medios Chirico transfirió sus conocimientos artísticos a los artistas estudiados. En concreto, se sabe que participó junto a Breton en el desarrollo de la escritura automática y en la narrativa de los sueños⁷³. Por tanto, este hecho fundamenta la idea de cómo mucho de los conceptos tratados en torno a la obra de estos artistas no sólo tienen detrás la figura de Breton, sino que también afirma la fuerte influencia que ejerció Chirico más allá de una serie de elementos formales a tomar; en efecto, se entiende dichos elementos como conceptuales, poéticos y perceptuales como se ha ido analizando. Por eso, Ernst entendió en las siguientes palabras una realidad basada en qué manera Chirico influyó en su estructura poética⁷⁴.

La mencionada obra titulada *La mujer oscilante* (1923) refleja muy bien estas palabras expresadas por Ernst debido al mensaje oculto que entraña esta surreal manera de representar la diosa de la fortuna, escondiendo otra realidad basada en cómo el Estado se halla débil ante la incertidumbre que causa la fuerza de la fortuna. La manera en la que concibe el paisaje y la introducción de una maquinaria en el personaje femenino⁷⁵, son elementos propios de la obra de Chirico que sirven para rastrear la moral, una temática de carácter surrealista. El tema de la moral a modo de asunto de estudio del surrealismo siempre tuvo como fin sacar a la luz los instintos internos sexuales de la sociedad de principios del siglo XX⁷⁶. Sin embargo, tratar este concepto como una verdad colectiva crea lagunas sobre los diferentes matices de cada caso, es decir, sobre qué sentido tiene el discurso artístico de determinado artista. Por ello, la presente obra de Ernst no encarna realmente un sentido erótico, sino que entiende un imaginario colectivo a modo de idea de fragilidad y miedo. Un discurso acorde a la sociedad del momento y no tanto a unos intereses propios, ambas partes igualmente desfasadas por los significantes otorgados a cada significado.

Siguiendo esta línea, la obra de Tanguy representa la misma casuística. Partiendo de la base de que el artista adoraba la obra de Chirico, proyectó dicha influencia en la evolución de un lenguaje concreto que, ciertamente, conecta muy bien con la manera surrealista y no tanto en el contenido de dicho movimiento. Obras como *I came like* (1926) reflejan una preocupación por investigar en la técnica del azar bajo ningún interés por buscar lo infantil,

72 CIRCLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 132-135.

73 CIRCLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 132-135.

74 CIRCLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 278-280.

75 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 24-27.

76 WALBERG, P.: *Le Surréalisme*. París, 1972, p. 11.

ya que Chirico le dio futuramente ese toque poético en su obra al aunar dicha construcción conceptual junto a una mirada misteriosa de las experiencias oníricas. Hecho concretado en su traslado hacia los Estados Unidos, cuando su obra evolucionó hacia una serie de soluciones en lo que la importancia reside en el medio tratado en la obra, es decir, el proceso artístico llevado a cabo. Esto se debe a que no es lo mismo los intereses de una vanguardia artística que los intereses personales artísticos, por ello este estudio cuenta con una mirada diferente de la obra de estos artistas. En este caso, una difícil situación histórica que afectó a la obra del artista⁷⁷, dando lugar al concepto del vacío⁷⁸. Obras como *Indefinite Divisibility* (1942) reflejan esta connotación, sin olvidar el recuerdo de la obra de Chirico al uso de una maquinaria ya mencionada en la obra de Ernst. Esto, entendido como códigos más que soluciones formales, viene a representar un medio de representación de diferentes significados como, en el caso anterior, de la fragilidad y, en este caso, del concepto humano máquina bajo un tratamiento biomórfico, evidenciando las continuas contradicciones o realidades de las experiencias oníricas de Tanguy⁷⁹.

El caso de Óscar Domínguez en relación a Max Ernst e Yves Tanguy es muy significativo. Siguiendo la lógica discursiva, aquí se procederá a mencionar a Max Ernst, ya que ambos cuentan con una doble vertiente de semejanzas. La primera viene dada por la mencionada figura de Chirico -siendo en Ernst una manera de proyectar sus inquietudes poéticas en su obra artística- un punto importante en el desarrollo artístico y conceptual de ambos artistas⁸⁰. El artista italiano que, evidentemente, fue influyente para los surrealistas, no sólo consiguió una unión de preocupaciones artísticas, sino que fue el motor conceptual y simbólico de ambas figuras. Ello se debe a que Ernst fue de las primeras figuras inspiradoras para Domínguez que, a pesar de las continuas transformaciones formales que iba sufriendo su obra, siempre se mantuvo fiel a un personal lenguaje simbólico que, de manera clara, conecta con Ernst⁸¹ con asuntos como el humor o construcciones que reflejan una contradicción en la realidad, siendo éstas creaciones de nuevas realidades. Lo importante en estos argumentos no es cuándo Ernst o Chirico influyeron en la obra de Domínguez, sino en la firma que diferentes artistas

77 WHITFIELD, S.: "Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston", en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001, p. 182.

78 Ello sería dado por el surrealismo al presentar un nuevo espectro en el que el mundo interior ya no se representa como un único ente vacío, sino que habrá un análisis del vacío en el que convergerán los aspectos más positivos y negativos que presentan las inquietudes humanas "Si la Tierra, que en un momento dado sólo conoció vida vegetal, tiene hoy seres que piensan, y, como dice Pascal, aun mata, pues tienen conciencia de ello, ¿no podrá tener mañana ángeles u otra modalidad de entes con mayores posibilidades para la felicidad y la armonía que la humanidad presente? En el surrealismo se hizo evidente la noción de que lo sobrenatural y lo natural podían bien ser una y la misma cosa" CIRCLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, p. 106.

79 WHITFIELD, S.: "Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston", en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001, p. 182.

80 CASTRO, F.: Óscar y el surrealismo. Madrid, 1978, pp. 51.

81 CASTRO, F.: Óscar y el surrealismo. Madrid, 1978, pp. 44.

transmiten un mismo medio artístico y constructivamente simbólico para complementar los intereses de Domínguez en sus creaciones. Ello impulsó a que el artista evolucionase a creaciones interesantes como los objetos surrealistas, ya que a pesar de pertenecer a otro ámbito artístico, muestran un estudio conceptual de la obra de arte digno de la altura de artistas como Chirico o Ernst.

El proceso artístico tomó una gran importancia en los distintos análisis realizados en el tema de estudio presente. Teniendo como asunto principal la fuerza de la inconsciencia como herramienta clave a la hora de concebir obras artísticas por parte de estos artistas y reclamando una figura del artista que concibe previamente la obra de arte antes de ejecutarla, hay aspectos que hay que matizar entre la práctica artística de Ernst y Tanguy, aunque ambos llegan a un fin artístico de un interés bastante recalable.

En el caso de Ernst requiere una mayor atención que Tanguy al tener una evolución y nos procesos artísticos mucho más complejos. Su invención de la técnica del frottage en 1925 supuso un antes y un después en el tratamiento temático y textural de sus obras artísticas. Junto a un remarcado lenguaje poético, el frottage fue el comienzo del estudio de su serie *Historia Natural*⁸².

Unas palabras que reflejan en un primer lugar los intereses generales del movimiento surrealista. Una técnica que, a lo largo de su desarrollo de dicha serie, daría lugar a la invención del grattage, técnica materializada en la obra titulada *Eva, la única que nos queda* (1925). Mediante las propiedades texturales conseguidas en la obra, se presenta a la figura femenina a modo de una metamorfosis de la materia biológica en sí. En suma, una temática que gira en torno hacia el asunto de la bioforma, una manera de abstraer una forma entre la referencia original hacia la nueva, o segunda, significación⁸³.

La idea de mencionar el término bioforma es dado con el fin de entender cuáles son los aspectos que unen y separan la obra de Ernst y Tanguy. El primer caso, ya comentado, presenta un proceso artístico basado en el tratamiento de la figura como hecho objetual, dentro de su reconocido discurso de tratar la obra más allá de la pintura, alejándose lo que él consideraba como lo tradicional. En cambio, Tanguy fue un artista más conservador en ese aspecto, aunque fuera un pintor completamente autodidacta. Es indiscutible que ambos artistas tratan como

82 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 34

83 En este sentido, hay que entender que Ernst ya controlaba la transformación de los significados de los elementos representados en su obra mediante el discurso del humor, es decir, la negación doble de la visión del individuo que habita en la realidad para pasar, en una primera instancia, hacia lo irreal del objeto y, posteriormente, llegar a lo surreal. Lo surreal sería la negación de la realidad y de la irrealidad, de modo que entra en un campo que poco es entendido para el lector en una primera lectura, aspecto que se denomina como humor y, en este caso, Ernst lo trasladó al doble juego entre forma humana y bioforma. CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953, pp. 24-26.

asunto de importancia la bioforma y lo que supone la misma, un proceso de transmutación referencial que, a ojos de Tanguy, también supondría la doble referenciación de un motivo formal. La mencionada pieza de Tanguy *Indefinite Divisibility* (1942) refleja dicha realidad. Casualidad o no, este procedimiento se advierte en una figura que recoge inspiración en la obra de Chirico, la figura de la derecha⁸⁴. Bajo esta mutación entre la maquinaria y lo humano -visto ya en la obra de Ernst- se accede a un nuevo campo significativo, el campo biomórfico. Dicho campo consistiría, en este caso, el medio para representar aquellas inquietudes presentes en la obra del artista, así como el vacío -que será analizado posteriormente- o la distancia infinita. En este sentido, la bioforma es una temática presente en Ernst y Tanguy a la hora de jugar con la lectura múltiple de un elemento. Sin embargo, en la obra de Ernst es entendida desde el mismo objeto, mientras que en la obra de Tanguy tiene un cuidado mayor a la manera de Dalí.

Finalmente, la importancia de la decalcomanía supuso un antes y un después en el desarrollo de los últimos momentos del surrealismo. Una técnica creada por Óscar Domínguez, pero desarrollada por artistas como Max Ernst en obras como *Vox Angelica* (1945). Sin embargo, la importancia de la técnica fue dada por dos factores claves para Domínguez. En primer lugar, la cobertura que le ofreció la revista *Minotaure* al tener constancia de la gran difusión que tuvo para el movimiento surrealista a nivel internacional⁸⁵. Dicha expansión de las ideas y técnicas del movimiento llegaron, en esos momentos, a lugares como el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En este sentido, en el museo en el que aquellos momentos fue dirigido por Alfred Barr, ya se mencionó en el catálogo de la exposición *Fantastic art, dada, surrealism* la existencia de la técnica de la decalcomanía, es decir, en el año 1936 -momento germinal de la técnica- ya se tuvo conocimiento de la misma por parte del ámbito estadounidense⁸⁶.

Una técnica que fue aceptada por Ernst, pero rechazada por Tanguy. Sin embargo, el fuerte arraigo poético hallado entre los artistas de estudio, además del análisis de los conceptos realizados; todo ello, da lugar a que los paisajes cósmicos de Domínguez junto a la definida obra de Tanguy muestren una serie de finalidades -entendidas como surrealistas u oníricas- que dan evidencia de la influencia que tuvo Tanguy en Domínguez desde un punto de vista que va más allá de lo formal⁸⁷.

84 WHITFIELD, S.: "Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston", en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001, p. 182.

85 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 182-183.

86 HUGNET, G.: "In the light of surrealism", en *Fantastic Art, dada, surrealism*. Nueva York, 1936, p. 19

87 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 49.

V CONCLUSIONES.

La metodología en la Historia del Arte es un asunto que siempre ha estado en debate desde todos los ámbitos estilísticos. Sin embargo, la preminencia de lo formal en el análisis de las obras y de las relaciones entre los artistas, delimitan la infinitud de posibilidades dadas en el mundo de la investigación. Hacer un análisis artístico y teórico de la obra de Ernst, Tanguy y Domínguez supone ofrecer una nueva mirada que se aleja mucho de las evidencias formales, tendentes a relacionar al segundo y al tercero con el ejemplo daliniano.

Por ello, el análisis del sueño, del humor, del vacío, del proceso artístico han sido cruciales a la hora de entender hasta qué punto cada artista entra en juego con los intereses del otro, o bien elige un camino personal en un momento determinado de su carrera artística. No obstante, analizar los textos desde una mirada teórica ha dado lugar a entender de qué manera Ernst fue un punto clave en el desarrollo teórico de Domínguez y cómo Domínguez ofreció nuevas vías de experimentación en los intereses que van, más allá de la historia del arte, por parte de Ernst.

En cuanto al caso de Tanguy, supone una interesante muestra de unión entre un espíritu en común como es la figura de Chirico, además de aportarle a Tanguy una especial manera de desarrollar sus delirios, sin entrar el primero en el proceso artístico de la misma. La bioforma, un concepto todavía por analizar, también supone un nuevo campo de entendimiento entre los intereses artísticos de Tanguy y Ernst, ya que el asunto de la naturaleza fue un factor de interés por parte del surrealismo al no desvincularse de aquellos ámbitos que estuvieran relacionados con la práctica científica.

Ello también da lugar a la idea de no contemplar estos asuntos sólo por los acontecimientos biográficos dados en cada artista, sino que los mismos sirvan para poner en orden la manera en la que se producen este intercambio de ideas. Este hecho, además de otros dados en el desarrollo del trabajo, determinan la necesidad que se ha dado por llevar a cabo un estudio paralelo ante la producción artística de estos interesantes artistas.

En conclusión, la obra de arte no sólo se puede mirar desde el punto de vista formal, sino hay una serie de claves que dan luz a un conjunto de reglas que entran en un juego denominado pieza artística. Por ello, la percepción, la psicología del arte, la semiología, el simbolismo, entre otros, aportan a la obra de una mayor cobertura en función del sentido que la misma presente.

BIBLIOGRAFÍA

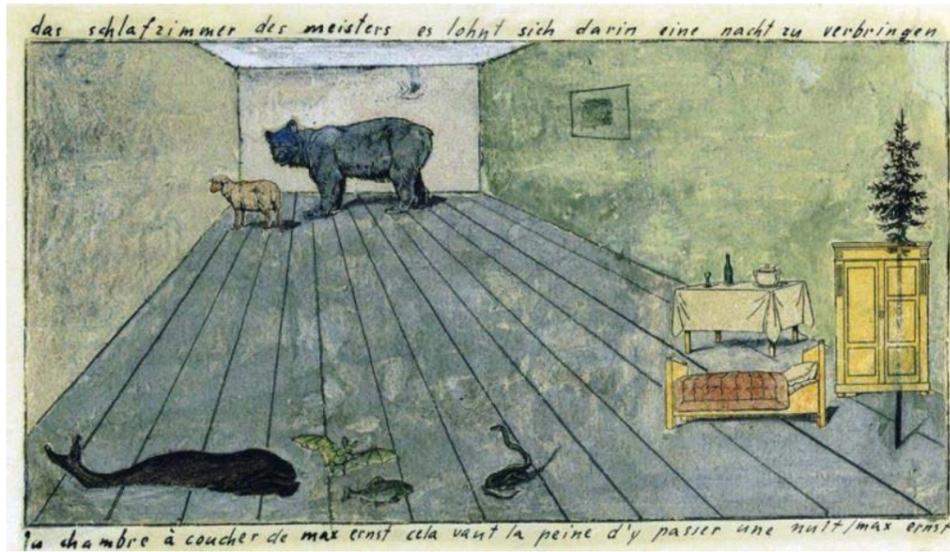
- ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936.
- ADES, D.: *El Dada y el Surrealismo*. Barcelona, 1975.
- ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*. Londres, 1970
- ART, H.: "Le Monde du souvenir et du rêve", en *Le Surréalisme en 1947*
- BATAILLE, G.: "L'art primitif", en *Documents*, 2, 1930
- BATAILLE, G.: "Le Jeu lugubre", en *Documents*, 7, 1929
- BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993
- BRETÓN, A.: *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid, 2013.
- BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972.
- BRETON, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. París, 1965.
- BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962
- BRETON, A.: *Nadja*. Nueva York, 1960
- BRETON, A.: *Surréalisme et la Peinture*. Nueva York, 1945.
- BRETON, A.: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París, 1938.
- CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978
- CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953.
- CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953
- CIRLOT, J. E.: *Max Ernst*. Madrid, 1968.
- CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Madrid, 2006
- CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986.
- CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid. 1967
- FAUCHEREAU, S.: "Después del segundo manifiesto, 1929-1933", en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 45-68.

- FREUD, S.: *Inhibición, síntoma y angustia*. Madrid, 1948
- GÁLLEGO, J.: “La pintura de Óscar Domínguez”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid
- GONZÁLEZ-RUANO, César: “Domínguez”, en ABC. Madrid, 1958
- HUYGHE, René.: *Los poderes de la imagen*. Barcelona, 1968
- JEAN, M.: *Histoire de la peinture surréaliste*. París, 1959
- KOTALÍK, J.: “Svobody-milovní umelci Spanelska”, en *Práce*, Praga, 5 de noviembre 1946
- KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, 1993
- LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.: *Max Ernst*. Barcelona, 1997.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- OTTINGER, D.: “El surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- PESTANA, E.: “Crónica de exposiciones”, en *La Prensa*. Santa cruz de Tenerife, 25 de Noviembre 1967
- PIERRE, J.: *El surrealismo*. Madrid, 1969.
- RAMÍREZ, J.A.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008.
- SÁBATO, E.: *Abbadón el Exterminador*. Madrid, 1975
- SPIES, W.: “Los desastres del siglo”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.
- SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986.
- SUREDA, J; GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno*. Madrid, 1987.
- TADINI, E.: *Max Ernst*. París, 1968.
- VELARDE ESTRADA, M. L.: “Los vasos comunicantes del surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 23-44.
- WALBERG, P.: *Le Surréalisme*. París, 1972.
- WESTERDAHL, E.: Óscar Domínguez. Madrid, 1971.

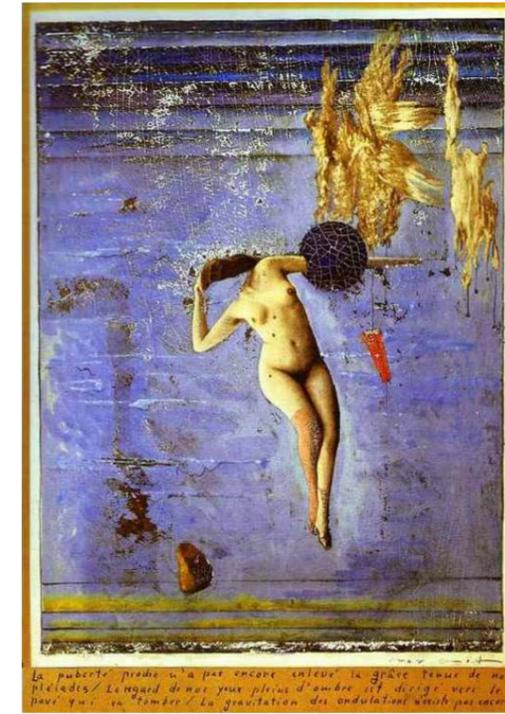
- WHITFIELD, S.: “Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston”, en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001.



(Fig. 1) Max Ernst, *Dadá-Gauguin*, 1920, Art Institute of Chicago.



(Fig. 2) Max Ernst, *Como el dormitorio del maestro, vale la pena pasar allí una noche*, 1919, Colección particular.



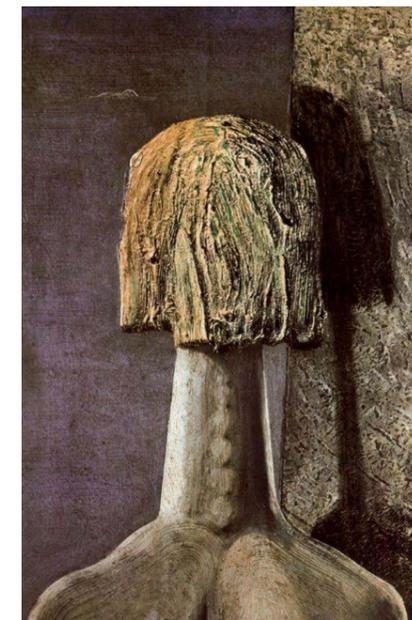
(Fig. 3) Max Ernst, *La cercanía a la pubertad*, 1921, Colección particular.



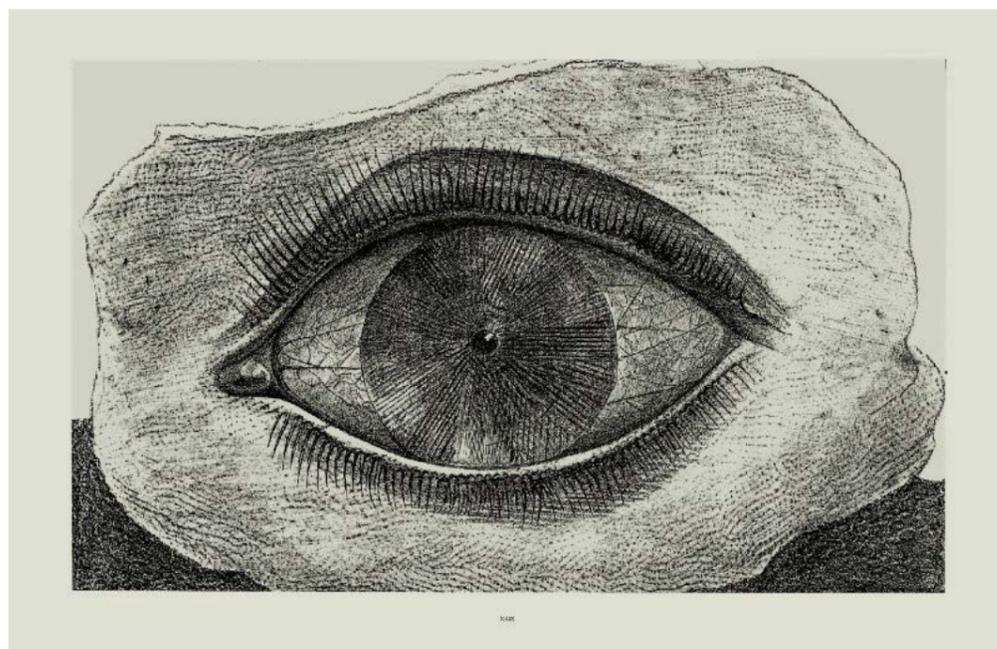
(Fig. 4) Max Ernst, *Edipo rey*, 1921, Colección particular.



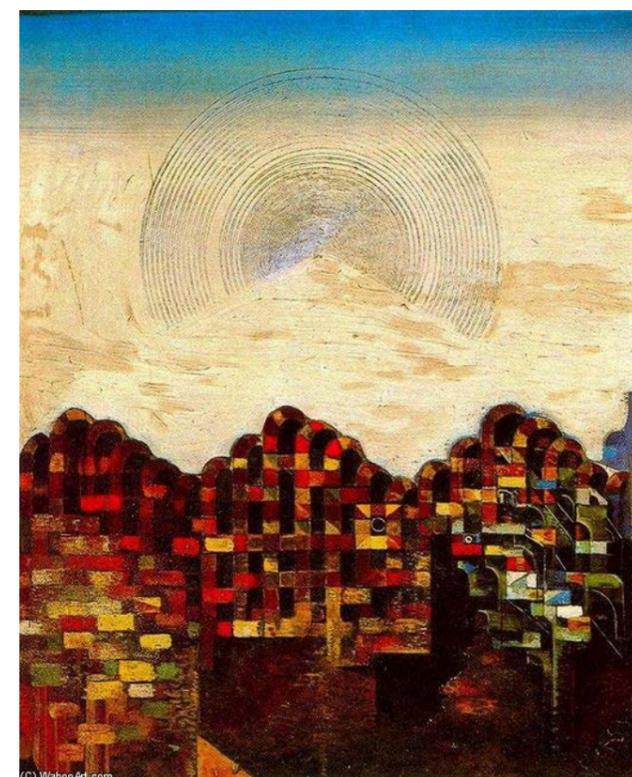
(Fig. 5) Max Ernst, *La mujer oscilante*, 1923, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



(Fig. 7) Max Ernst, *Eva, la única que nos queda*, 1925, Colección particular.



(Fig. 6) Max Ernst, *Historia natural. La rueda de la luz (lámina XXIX)*, 1926, Colección Würth.



(Fig. 8) Max Ernst, *París-Sueño*, 1925, Colección particular.



(Fig. 9) Max Ernst, *Visión provocada por el aspecto nocturno de la Porte de Saint-Denis*, 1927, Colección privada.



L'œil sans yeux, la femme 100 têtes et Loplop retournent à l'état sauvage et recouvrent de feuilles fraîches les yeux de leurs fidèles oiseaux.

(Fig. 10) Max Ernst, *La mujer de cien cabezas*, 1929, MoMA.



(Fig. 11) Max Ernst, *Una semana de bondad*, 1933-1934, MoMA.



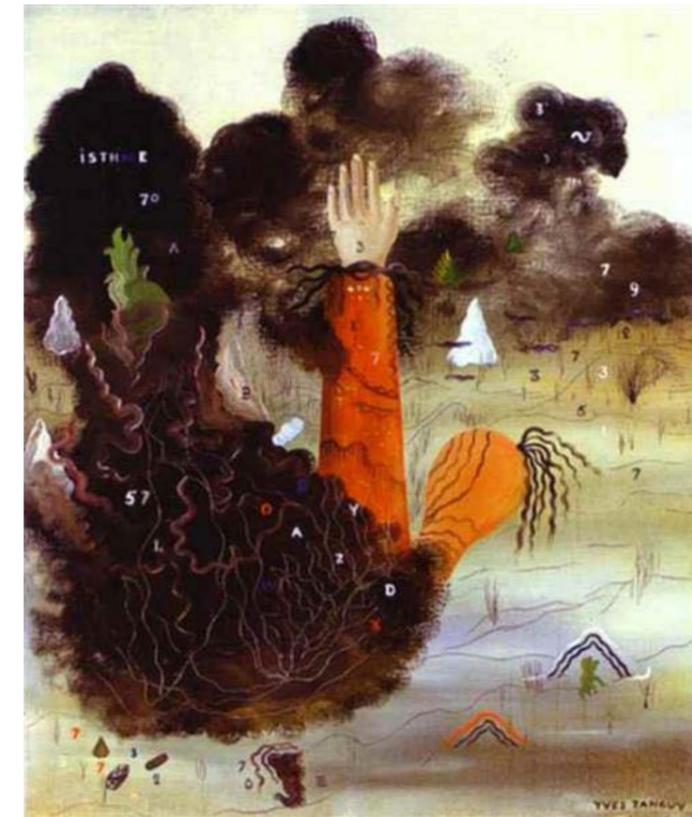
(Fig. 12) Max Ernst, *El surrealismo y la pintura*, 1942, Colección privada.



(Fig. 13) Max Ernst, *Vox Angelica*, 1945, Colección privada.



(Fig. 14). Yves Tanguy, *I came like I prosimed you*, 1926, Colección privada.



(Fig. 15) Yves Tanguy, *The Hand in the Clouds*, 1927, Colección privada.



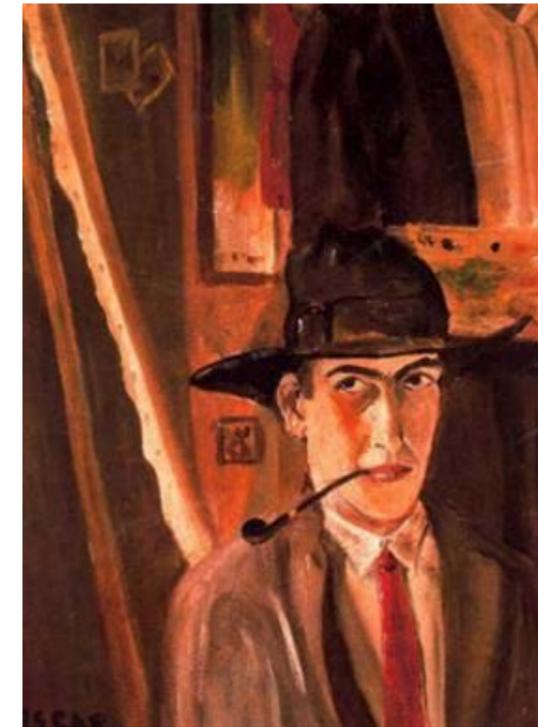
(Fig. 16) Yves Tanguy, *I await you*, 1934, Colección LACMA.



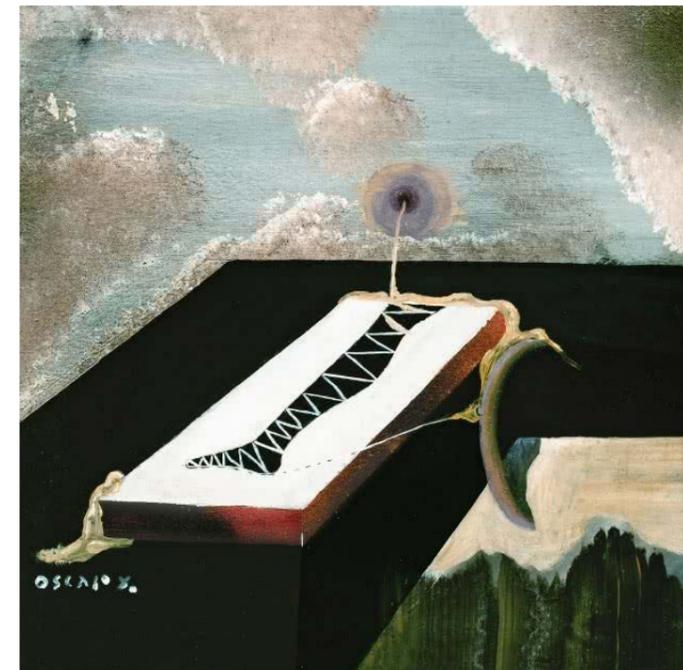
(Fig. 17) Yves Tanguy, *Indefinite Divisibility*, 1942, Galería Knox Art.



(Fig. 18) Yves Tanguy, *Multiplication of the Arcs*, 1954, MoMA.



(Fig. 19) Óscar Domínguez, *Autorretrato*, 1926, Colección privada.



(Fig. 20) Óscar Domínguez, *Sueño*, 1929, Colección de Arte Caja Canarias.



(Fig. 21) Óscar Domínguez, *Souvenir de París*, 1930, Museo Reina Sofía.



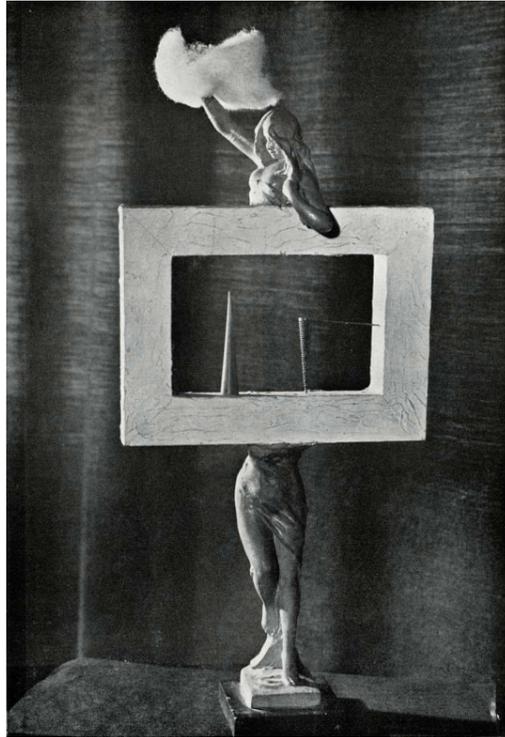
(Fig. 23) Óscar Domínguez, *Cueva de guaches*, 1935, Museo Reina Sofía.



(Fig. 22) Óscar Domínguez, *Máquina de coser electrossexual*, 1934-1935, Museo Reina Sofía.



(Fig. 24) Óscar Domínguez, *Grisou*, 1936, Museo Reina Sofía.



(Fig. 25) Óscar Domínguez, *L'arrivée de la Belle Époque*, 1936, Colección privada.



(Fig. 27) Óscar Domínguez, *Paisaje cósmico*, 1938-1939, Colección particular.



(Fig. 26) Óscar Domínguez, *Brouette*, 1937, Museo de Arte Moderno de París.



Picasso, Mujer con paloma, París, 1930.

Picasso, la paloma como tema de representación.

Picasso, the dove as a theme for representation.

Andrés Luque Teruel

Universidad de Sevilla

Resumen: La paloma fue un tema de representación frecuente en la obra de Picasso, tanto en dibujo, como pintura, grabado, escultura y cerámica. Aquí se estudia por primera vez los aspectos relativos a la identidad de esas palomas, sus razas y particularidades, incluidos ciertos hábitos característicos. De ese modo vemos las diferencias entre las palomas que criaba su padre, José Ruiz Blasco, todas en la variedad buchona de exposición, con preferencia por las españolas; y las que le sirvieron de modelo en Francia, también de exposición, esta vez en la variedad de fantasía.

Palabras claves: Picasso, Vanguardia, Palomas, París, Pintura, Escultura.

Abstract: This article is about pigeon in Picasso art work, in the entire specialty: painting, print, sculpture and ceramics. Is the first study about pigeon identity, hers slits and characteristic, include hers habits. So is detectable differentiate between his father's (José Ruiz Blasco) Spanish exposing and Picasso's fantasy pigeon.

Keywords: Picasso, Avant-Garde, Pigeon, Paris, Painting, Sculpture.

El interés de Picasso por la paloma como tema de representación es bien conocido, y, del mismo modo, también la asimilación de una famosa litografía suya con ese tema como símbolo de la paz universal. Lo que nunca se ha planteado es su afición como palomero, esto es, su conocimiento como criador de palomas y cuanto esto supone, tanto en la representación de determinadas razas como de momentos determinados de los ciclos y las habilidades de estas aves.

Podrá argumentarse que para pintar una paloma nada de esto es necesario, y efectivamente puede que no lo sea; sin embargo, dándose tal circunstancia es un conocimiento que debe valorarse como parte del proceso creativo, pues, como se verá, ese conocimiento condicionó la iconografía y aportó una información capaz de asumir distintas cargas de sentido con evidentes consecuencias plásticas en la mecánica creativa de Picasso. Todas sus representaciones corresponden a la observación del natural, a las costumbres de las palomas y las singularidades propias de las distintas razas, perfectamente definidas según los casos.

Además, el hecho de haber afrontado ese tema durante toda su larga carrera y en distintos géneros y con técnicas muy diversas, aumenta el interés. Es cierto que éste ya era suficiente y aun muy elevado por la identidad plástica de cada representación; mas también lo es que la iconografía de todas tiene un valor específico en sí mismo, pues el conocimiento de Picasso como aficionado lo mantuvo siempre dentro de los límites de la realidad de la colombicultura, lo que, como ya sucedió con las escenas taurinas y su conocimiento de la tauromaquia, genera un doble interés: plástico como artista excepcional; y práctico como criador de palomas, esto desde la perspectiva propia de aficionado cuyos conocimientos son fácilmente reconocibles en dichas representaciones.

Esa afición fue reconocida por el Museo Casa Natal de Picasso de Málaga con la exposición *Ruiz Blasco. Ruiz Picasso. Millones de palomas...*, con motivo del ciento treinta y tres aniversario del nacimiento del segundo, celebrada entre el día veinticuatro de octubre de 2014 y el dieciocho de enero de 2015. En la organización de la misma colaboraron el Museo Picasso de Barcelona, la Fundación Málaga y la Fundación Berrocal. Los comisarios fueron Rafael Inglada y José María Luna; y el catálogo contó con textos de Juan Francisco Rueda y Fernando Martín Martín¹.

I UN ANTECEDENTE DIRECTO, LAS PALOMAS DE JOSÉ RUIZ BLASCO.

José Ruiz Blasco, el padre de Picasso, fue un reconocido palomero, cuya afición le

1 RUEDA, Juan Francisco; y MARTÍN MARTÍN, Fernando: *Ruiz Blasco. Ruiz Picasso. Millones de palomas...*; Málaga, 2014.

proporcionó un tema de su gusto y modelos adecuados. Esto se reflejó en sus composiciones, entre cuyas palomas nunca hay ninguna mixta o que no responda de pleno al estándar de una raza determinada, por lo general acorde con los gustos de la época.

Es conveniente saber que existen tres grandes modalidades federadas en la cría de palomas: las mensajeras, capaces de volar desde largas distancias reconociendo la ruta de vuelta a su palomar, por lo que están valoradas y protegidas por el Ministerio del Interior, dada su importante aportación social en casos de incomunicación; las picas valencianas, también llamadas palomas deportivas, cuyos machos compiten en celo por la hembra marcada al efecto en vuelos libres, para lo que es necesario distinguirlas desde larga distancia, lo que se soluciona con tintas de colores debajo de las alas, que funcionan como marcas identificativas de los palomeros; y la paloma de postura o exhibición, en la que se pueden distinguir dos grandes variedades, la buchona, entre las que destacan la marchenera, jerezana, valenciana, rifeña y colillana, y la paloma de fantasía, entre las que están la colipava, moñuda, de la cruz, etc. Además hay que citar otras razas reconocidas que no forman parte de ninguno de esos tres grupos, como la bagadais, de gran tamaño y aprovechada para mejorar la raza mensajera; la casera o caserona, por lo general de color blanco, muy dócil; y la zurita, muy pequeña y salvaje, próxima a la paloma torcaz silvestre.

Todas las palomas que aparecen en los cuadros de José Ruiz Blasco y en algunas fotografías de su taller son del tipo de postura o exhibición en su modalidad de buchona, por lo general las más características de los palomeros de ciudad. Esos cuadros presentan vistas de pequeños palomares o amplios cajones de cría, tema inusual hasta ese momento en la pintura española. Son representaciones naturalistas, con un correcto planteamiento de la perspectiva y un dibujo bien definido, apoyado con un eficiente tratamiento de la luz y el color. Cierta contención formal les proporciona un ambiente tranquilo, reposado.

II LA PALOMA COMO RECURSO DE FORMACIÓN, 1890-1900.

La primera paloma identificada por ahora de Picasso es un recorte de papel titulado *Paloma*², realizado en Málaga, cerca del año 1890. Era todavía un niño, con sólo nueve años, que ya contaba con dos alicientes en casa, por una parte la dedicación de su abuela materna, malagueña, siempre afanada en incentivar la fantasía creativa de sus nietos y en particular las habilidades creativas de Picasso con relatos fantásticos que improvisaban sobre la marcha³; y, por otra, la afición de su padre a las palomas, incluido el palomar que tenía en casa para utilizarlas como modelos en sus pinturas.

2 Papel blanco recortado, 5 x 8'5 cm.

3 RICHARDSON, John: *Picasso: una biografía*, Vol, I; Madrid, Alianza, 1995, Págs 11 y sigs.

Los dos temas le fascinaban a tan corta edad, las palomas eran familiares para él, estaba acostumbrado a verlas a diario y podía disfrutar de su exhibición cuando su padre las sacaba del palomar o de las jaulas para observarlas y pintarlas del natural. La habilidad de Picasso era todavía la de un niño, que se entretenía recortando el papel para asemejar una forma concreta y no con la intención de crear una obra de arte, menos aún una escultura⁴. Habrían de pasar casi cuatro décadas para que los escultores y la sociedad asumiesen la nueva idea de una escultura plana de vanguardia; sin embargo, y pese a que fuese de modo inconsciente respecto de esa posibilidad, el joven Picasso ya lo hacía en la última década del siglo XIX, por lo que llegado el momento sólo tuvo que recordar y recuperar un procedimiento antiguo para ponerse en la primera línea de la nueva renovación formal de la escultura contemporánea.

La paloma de ese primer recorte pudiera ser de raza casera o caserona, muy corriente y que se reproduce con facilidad incluso en libertad, por ello infrecuente en las muestras de raza; aunque tampoco se puede descartar que sea una paloma mixta, ya que debido a la silueta corriente de las primeras, sin rasgos distintivos acusados, los perfiles pudieran confundirse con facilidad. En cualquiera de los dos casos, no es una de las palomas de figura o exposición que criaba su padre, y esto es significativo, sobre todo porque demuestra la capacidad de observación del niño, más allá del incentivo paterno que pudiese tener hacia las representaciones plásticas. Picasso se fijó en la actitud de la paloma y en su tipo físico, y la representó agachada y quieta, posición habitual cuando están reconociendo el entorno y están preparadas para apartarse andando y para levantar el vuelo en décimas de segundo. El trazo del ala y el punto del ojo la convierten en una técnica mixta y completan la descripción (Fig. 1).

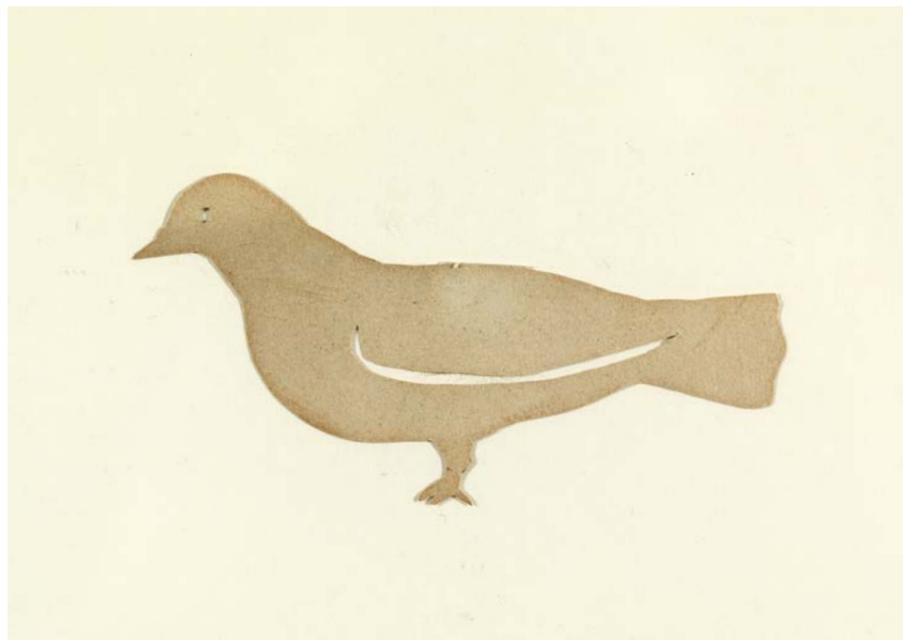


Fig. 1 Picasso, Paloma, Málaga, cerca de 1890.

4 LUQUE TERUEL, Andrés: “Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso, en París, Vallauris, Cannes y Mougins”; en Málaga, *Boletín de Arte*, 2009, Págs. 349-374.

Uno de los primeros dibujos de Picasso en los que aparecen estas representaciones es el titulado, *Palomas*⁵, firmado como Pablo Ruiz, en Málaga, en 1890. En el mismo aparecen cuatro escenas distintas. En primer plano una paloma dando de comer a dos pichones muy crecidos; a su lado la misma escena a menor tamaño, con una paloma dando de comer a un solo pichón. Son las dos posibilidades de cría habituales, pues en cada puesta las palomas por lo general ponen dos huevos, y a veces sólo uno, nunca más. Sobre ellos un palomo en vuelo, por su dimensión collarera de la primera, en el momento previo a posarse; y en la parte superior un cajón de cría, con una paloma incubando en el nido y la otra posada sobre la estructura de madera. La primera impresión es la de palomas moñudas y colipavas, poco o nada frecuentes en libertad, a menos que las hubiese de este tipo en los cajones colocados para ello en la plaza de la Merced de Málaga. Dicha variedad no se da en los palomares pintados por José Ruiz Blasco, lo que relaciona estos dibujos con el recorte anterior y coincide con la libertad plástica del niño. Están interpretadas con un dibujo lineal, en algunos puntos próximo al garabato y en conjunto poco preciso con la identidad de las aves, cuyas acciones priman sobre otras definiciones.

El planteamiento es muy distinto en *Corrida de toros y seis palomas*⁶, en La Coruña, en 1892. Es uno de los dibujos más reconocidos y reproducidos de su etapa infantil. Rosa Vives⁷ lo comentó desde la perspectiva de la técnica de ejecución, destacando el garabato con el que resolvió el graderío en contraste con *la captación naturalista de la forma de las palomas*⁸. Carsten-Peter Warncke también lo destacó sobre los demás de la época, en su caso prestando mayor interés a la representación de las palomas que a la escena taurina, en la que observó recursos pocos satisfactorios, mientras que en aquéllas dedujo una correcta aplicación del método de Pestalozzi desarrollado por Friedrich Fröbel, habitual en la enseñanza de aquel momento, basado en *un retículo de formas geométricas o el tronco y el buche del animal como dos óvalos ensamblados a los que luego se le añaden los demás detalles*⁹.

Ninguno de ellos habló de la raza ni de las actitudes de las palomas de ese dibujo. Las tres primeras pudieran ser de raza jerezana, caracterizada por su amplio buche, muy redondeado en los machos y con la curvatura en la parte media e inferior, a diferencia del palomo marchenero, muy parecido, y que se distingue porque la curvatura está en la parte

5 LÉAL, Brigitte: “El padre como maestro”; en VVAA: *Picasso Total*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000, Pág. 22.

6 Museo Picasso, Barcelona. Lápiz sobre papel, 20'2 x 13 cm. Palau i Fabre (P) 5, Museo Picasso de Barcelona (MPB) 110869.

7 VIVES, Rosa: “Desafío en la hoja de papel”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunwerg Editores, 1997, Págs. 27-45.

8 VIVES, Rosa: “Desafío en la hoja de papel”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Pág. 35.

9 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Colonia, Benedikt Taschen, 1992, Págs. 31 y 34-35.

media y superior, llegando en los casos más desarrollados a desplazar el pico o a taparlo. Tampoco puede descartarse que en realidad pretendiese representar palomas rifeñas, que pueden reconocerse por su pico diminuto y una forma característica del cuello y el buche a modo de S. Otra característica de esas palomas jerezanas es la posición de la cola ahuecada hacia dentro o en forma de concha invertida, sobre todo cuando se presentan ante una hembra o cuando disputan con otro macho. Las dos del dibujo de Picasso están arrullando con el cuerpo inclinado hacia abajo, en posición de medir las distancias y de intimidar a la otra. Es el momento previo a una pelea entre dos machos. La tercera, de la misma raza, se levanta erguida, orgullosa de poderío físico. Aunque esté representada de modo correlativo, alineada con las dos anteriores, no responde a una posible intervención en esa escena, todo lo contrario, la pata izquierda levantada delata que representa una escena de cortejo. La cuarta está pintada detrás, como de fondo, comiendo sobre el típico recipiente de barro de los palomares, subida en el mismo borde y sin pisar el interior. La posición es la habitual de la mayoría de las palomas cuando comen de un recipiente, siempre desde fuera, sin pisar la comida. Debido a su postura frontal y la inclinación no puede identificarse la raza, sí el amplio buche que indica la semejanza con la anteriores. Las otras dos palomas sí son con total seguridad palomas de raza rifeña, el pico diminuto y el aro que bordea los ojos es muy característico. La del extremo es una hembra agachada, por la posición de las alas se deduce que se está ofreciendo al macho, situado por delante justo antes de rodearla para montarla (Fig. 2).



Fig. 2 Picasso, Corrida de toros y seis palomas, La Coruña, 1892.

Las seis palomas de ese dibujo muestran la misma anomalía. Tanto las de raza jerezana como las rifeñas pueden ser de color negro, bayo, prieto y azul en sus diversas variantes, en ningún caso blancas. Muchos criadores experimentaban con la selección buscando ejemplares de color blanco que mantuviesen la pureza de la raza, lo que originó muchas palomas aliblancas y manchadas en blanco, que no deben confundirse con las zarándalas. Las seis de Picasso lo son, lo que prueba que José Ruiz Blasco estaba inmerso en esa búsqueda o que compraba palomas procedentes de ese proceso, cuyo precio sería bastante menor debido a dicha anomalía.

Otro dibujo infantil, *Palomas y conejos*¹⁰, en La Coruña, en 1892, compartió los criterios naturalistas de las seis anteriores. Aquí representó tres palomas, dos al lado de un nido situado entre dos finas ramas de un árbol, una con las dos alas abiertas y punto de posarse; la otra con un ala abierta para mantener el equilibrio. La tercera vuela alto por encima de la collera en el nido, con las alas muy abiertas y en horizontal, planeando¹¹. La gran diferencia con las seis palomas del dibujo anterior es que éstas son palomas mixtas y asilvestradas, no tienen nada que ver con las de raza de su padre. Esto que pudiera ser anecdótico, no lo es, pues cuando José Ruiz Blasco le dejaba sus preciadas palomas como modelos estaba presente, lo que le permitía controlar y supervisar los dibujos de su hijo, en esos casos, siempre conforme al natural; sin embargo, cuando Picasso dibujaba las palomas mixtas que veía en las plazas no estaba supervisado por aquel y el resultado fue un planteamiento bien simplificado y muy suelto, con tendencia a las expresiones lineales. Las largas colas de las tres pudieran ser una de las pocas licencias artísticas de Picasso en las representaciones tempranas de este tema.

La relación es clara, con las palomas de José Ruiz Blasco, Picasso tenía que plantear el dibujo como un ejercicio académico, sujeto a un método y en consonancia con la objetividad asumida en medios académicos; mientras que cuando dibujaba las palomas mixtas que veía en libertad no estaba sujeto a la férrea enseñanza de aquél, por lo que podía hacer dibujos más lineales y sueltos. Claustre Rafart i Planas no lo mencionó como antecedente cuando planteó el rechazo de Picasso a las academias¹².

Estas cuestiones relativas a la crianza de los palomos y las razas no siempre son fáciles de ver. En *Cabeza y otros croquis*¹³, en La Coruña, cerca de 1893, dibujó una paloma en pleno vuelo, con las alas abiertas y muy altas y la cola abierta dirigiendo la acción. La simplificación del dibujo no permite precisar la raza, que por lo remarcado del buche y la posición de la cola responde a la tipología de las buchonas. Lo que sí está muy claro es la acción, iniciado el

10 Herederos el artista, lápiz sobre papel, 13 x 21 cm. Christian Zervos (Z) XXI, 4; P 14

11 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Op. Cit. Pág. 30.

12 RAFART I PLANAS, Claustre: "El rechazo a la Academia y el anhelo de modernidad"; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Págs. 111-127

13 Lápiz sobre papel, 12'7 x 20'6 cm.

descenso desde un punto elevado.

Otro dibujo de La Coruña, en el que aparece la leyenda *Cartero José Coronado*, del año 1894, muestra tres palomas mezcladas con distintos croquis. Una está en un cajón de cría incubando, y, pese a la postura, se puede identificar como una de las palomas jerezanas del dibujo *Corrida de toros y seis palomas*, con su característico plumaje con grandes manchas blancas. La segunda ofrece el primer plano semi frontal de otra paloma incubando, esta vez sin referencias espaciales ni alusiones al color, liso y no necesariamente blanco que, al tratarse de una buchona jerezana, pudiera ser baya. La tercera, más pequeña e invertida en el soporte, es una paloma moñuda de color oscuro y aliblanca, quizás una rifeña con tal tales condiciones por el perfil en forma de ese del buche y el pico muy pequeño.

En *El Panteón*¹⁴, dibujo de La Coruña, fechado en 1894-95, aparecen el frontal de un templo griego, dos bustos de hombre leyendo, uno con la leyenda Góngora y una flecha y el otro con la inscripción Velázquez a su lado; una estatua de la Venus de Milos sobre un pedestal por el que pretende subir un amorcillo; un busto de otra mujer a la que Eros apunta con una flecha; otros dos niños que tiran de un maletín y una tarjeta, respectivamente; y tres palomas en vuelo. Aquí no hay la mínima duda, la colocación del buche, muy abultado, y la posición de la cola arqueada hacia adentro, es propia de los palomos jerezanos. Dos de ellos están planeando, el primero balanceando su cuerpo para dirigir el descenso; el segundo suspendido en el aire. El tercero vuela hacia arriba e intenta posarse sobre un elemento indefinido portando una rama con el pico para hacer un nido. La postura de las alas respecto del cuerpo y la cola metida hacia adentro así lo indican, y ésta, además, muestra su raza.

La afición de Picasso a los pájaros y a las palomas en particular seguía en aumento, puede verse en el dibujo *Cinco Pájaros*¹⁵, en La Coruña, cerca de 1895. Juan Manuel Bonet lo tuvo en cuenta y hay que decir que en éste Picasso reprodujo otras tantas especies, destacando el jilguero del primer plano¹⁶. En *Caricatura de una familia paseando y varios croquis*¹⁷, en La Coruña, en 1895, representó otras cinco palomas aprovechando el ángulo inferior del soporte invertido. Tres de ellas son palomas jerezanas en distinta pose, una arrullando con el cuerpo en horizontal y de perfil; otra descansando posada, probablemente en una percha del palomar, y también de perfil; y la tercera frontal, apenas abocetada y erguida. Las otras dos representan un momento de cortejo, con el macho frontal atendiendo la demanda de la hembra, que abre las alas y le acerca el pico, en clara posición. En ninguna de ellas mostró ninguna referencia sobre el color.

14 Tinta sepia sobre papel, 13 x 20'7 cm.

15 Óleo sobre madera. Museo Picasso de Barcelona (MPB) 110156.

16 BONET, Juan Manuel: "Barcelona, fábrica de dibujos, o el dibujo como laboratorio"; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Pág. 18.

17 Tinta sobre papel, 19'7 x 27'9 cm.

Cuando Lluís Bagunyà se ocupó de la formación académica de Picasso en La Coruña y Barcelona no tuvo en cuenta ninguno de esos dibujos de Picasso representando palomas, todos anteriores a ésta¹⁸. Uno de los primeros en los que aparece una paloma en su nueva situación fue *Croquis de la madre del artista y otros*¹⁹, en Barcelona, en 1895-96. En el ángulo superior derecho representó una paloma con una técnica lineal suelta y nada académica. De nuevo es una paloma jerezana, y la representó en el momento de montar a la hembra, simplificada al máximo, lo que en el argot de la colombicultura se conoce como pisarla. La acción puede identificarse por la posición inestable y las alas en balancín para acompasar el movimiento del cuerpo con el que consigue la cópula; también por la postura de la forma esquemática que corresponde a la hembra.

En *Apuntes de los padres del artista y otros croquis*²⁰, en Barcelona, en 1895-96, ocupó una vez más los márgenes superiores del soporte. El dibujo está apenas abocetado, lo suficiente para que identifiquemos las palomas jerezanas en dos actitudes distintas, una arrullando con el cuerpo horizontal y la otra mostrando su abultado buche erguida. El rayado desordenado del interior de ésta, a modo de garabato intencionado, insinúa un color oscuro, azul sucio o prieto en azul; mientras que la primera citada deja ver con claridad las dos rayas que cruzan las alas de una paloma azul limpia²¹.

Como dato curioso, uno de los últimos dibujos de esta primera época, *Entre dos fuegos y otros croquis*²², en Barcelona, en 1895-96, muestra una de esas palomas por primera vez en manos de una persona, se trata de una mujer, que gira la cabeza mostrando su acción. Por la postura y el modo de cogerla se nota que no es alguien habituado a ellas, pues no la coge con una sola mano pasando dos dedos por debajo para sujetar las patas haciendo una pinza y el dedo anular por encima del lomo para fijarle las alas con la ayuda del giro de la palma de la mano. Ese sistema permite inmovilizarla y evita que puedan hacerse daño. La mujer del dibujo lo hace como los visitantes de los parques, ofreciendo las dos palmas de las manos adelantadas y abiertas, probablemente con abejones, trigo o maíz, para que se posen sobre ellas con el reclamo de la comida, de ahí la inestabilidad y las alas abiertas en forma de uve para no perder el equilibrio.

III Interpretación de la paloma en los círculos de vanguardia, 1900- 1906.

18 BAGUNYÀ, Lluís: "La formación académica y el aprendizaje: Málaga 1890-Barcelona 1897; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Págs. 47-57.

19 Tinta sepia sobre papel de color ocre, 20'5 x 13'3 cm.

20 Tinta sepia sobre papel ocre, 20'5 x 13'1 cm.

21 Con este nombre se denomina el color gris azulado del torso y pecho de las palomas, cruzado por dos rayas negras en las alas.

22 Tinta sepia y acuarela sobre papel, 21'4 x 31'4 cm.

El acercamiento de Picasso a los círculos avanzados de Barcelona y a las vanguardias en sus primeros viajes a París supuso también un alejamiento temporal del tema de las palomas como objeto de representación. Malén Gual planteó con acierto las características de ese primer contacto, incluida la primera exposición en Els Quatre Gats, en la que no representó ninguna paloma²³. La tendencia se mantuvo en los años de eclosión del artista, estudiados con idéntica eficacia por María Teresa Ocaña²⁴.

Entre las escasas representaciones hay que citar *Croquis de una sombrilla abierta*²⁵, en Barcelona, en 1899-1900. La fecha es todavía muy temprana y la representación no guarda relación con ninguna de las anteriores. Lo primero que no queda claro del todo es si es una paloma u otra ave, aunque lo parece. La representó descendiendo en picado, lo que en el argot de los palomeros se denomina tirarse, con las alas abiertas y en paralelo entre sí mismas y con el cuerpo, y éste extendido hacia delante en diagonal descendente. La acción es típica de una paloma; sin embargo, de serlo, se despreocupó por completo de la raza, pues, incluso si fuese una paloma mixta, el cuerpo deja rasgos precisos y se aleja por completo de las siluetas comunes.

La gran excepción de esta época es *El niño con la paloma*²⁶, en París, en el otoño de 1901. Ya no hablamos de una interpretación infantil, sino de la obra de un pintor profesional, de una pintura estimable del período azul. Un niño de pelo corto ha dejado por un momento el juego con un balón para coger una paloma blanca con las dos manos y apretarla contra su pecho, en un gesto inequívoco de cariño hacia el animal. Incluso parece que quisiera besarla. Es una paloma caserona, con porras poco desarrolladas que pudieran corresponder a un pichón avanzado. Por ese motivo, el pico parece muy alargado y afilado, como los de las palomas zuritas, mas éstas por lo general son de color azul sucio y no existen de color blanco. El modo de cogerlo no es ortodoxo; sin embargo, la paloma está bien sujeta. El fondo muy somero, con predominio verde sobre menos de un tercio azul y tal color como base que se deja ver por debajo según la amplitud o transparencia de los brochazos, y el blanco sobre azul del vestido largo del niño, le proporcionan claridad y luz. Los perfiles negros muy marcados, derivados de Vincent van Gogh, ayudan a establecer la identidad física de los volúmenes²⁷.

La ternura de la escena desvía la atención y ya no puede pensarse en el interés de Picasso

23 GUAL, Malén: “El primer contacto con la vanguardia en Barcelona 1899-1900”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Págs. 177-187.

24 OCAÑA, María Teresa: “Los años de la eclosión”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Op. Cit. Págs. 237-253.

Tinta sobre papel, 22 x 32 cm.

25 Tinta sobre papel, 22 x 32 cm.

26 National Gallery, Londres. Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Z 1, 83; Pierre Daix y Georges Boudaille (DB) 6, 14; P 669.

27 WARNCKE, Peter-Carsten: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Op. Cit. Pág. 12.

por la representación naturalista del ave, ni siquiera por las acciones que la caracterizan. Del mismo modo que no representó un niño concreto, sino a la infancia en sí misma, tampoco es una paloma determinada, sino la representación genérica de ésta. Esa condición la trasciende y permite interpretarla como el símbolo de una afición, como una señal de identidad y de respeto a la naturaleza y, por extensión, a la vida misma. No puede decirse que *El niño con la paloma* sea un símbolo de la paz, sí que lo anticipa, pues el tema de la pintura es la proyección del amor incondicional del niño hacia el ave y, en segunda instancia, la representación de la vida misma, concebida ésta desde la inocencia (Fig. 3).

La preocupación de Picasso por la vida en la etapa azul o, mejor dicho, por las circunstancias de la vida y las carencias, lo llevó a planteamientos simbólicos y, del mismo modo que la paloma del cuadro anterior prefigura la paz como principio de armonía, en un dibujo, *Amorcillo cazando un pájaro*²⁸, en Barcelona o París, cerca de 1902, representó a un personaje mitológico asociado con el amor como práctica cazando un ave fénix, esto es, un pájaro que nunca muere, pues renace de sus propias cenizas.

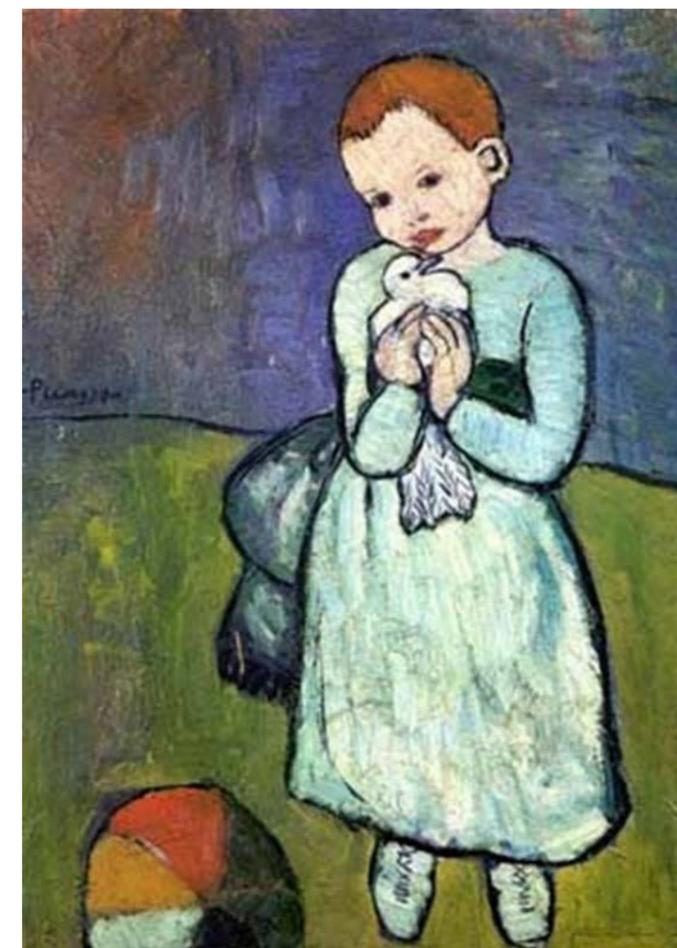


Fig. 3 Picasso, El niño con la paloma, París, 1901.

IV LA PALOMA COMO OBJETO EN LA PINTURA CUBISTA, 1907-1915.

La tradicional división de la pintura cubista de Picasso por Juan Gris en dos grandes períodos, analítico y sintético, basada en las estructuras formales de las mismas, la primera facetada ofreciendo distintas perspectivas de la realidad en un mismo plano; la segunda reduciendo esas facetas a los mínimos esenciales que permitan pensarla, sigue vigente por su gran precisión en la definición²⁹. Teniéndolas en cuenta, también es cierto que dentro de

28 Tinta negra, tintas de colores y acuarela, 20'8 x 26'9 cm.

29 GRIS, Juan: Conferencia pronunciada para el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos de La Sorbona, en el Anfiteatro Michelet, el día 15 de mayo del año 1924. Reproducida por KANHWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*; París Ediciones Gallimard, 1946; Barcelona, Quaderns Crema, 1995, Pág. 424.

cada uno de esos períodos pueden identificarse variantes conceptuales lo suficientemente significativas como para establecer una serie de fases, hasta siete en la categoría analítica y cuatro en la sintética³⁰.

En la pintura cubista de Picasso y, por extensión, en todo el movimiento derivado, el tema era secundario y la acción y la narrativa visual inexistentes. Sólo algunos objetos, entre ellos y de modo destacado ciertos instrumentos musicales como la guitarra, el violín y el clarinete, tuvieron un claro protagonismo debido a sus cualidades físicas y posibilidades de desglose. La paloma dejó de aparecer en su pintura y aún no había sido tema de representación en su escultura.



Fig. 4 Picasso, La paloma con guisantes, París, 1912.

La excepción, *La paloma con guisantes*³¹, pintada en París, en la primavera de 1912, es una de las obras más significativas del cubismo. Pertenece a la fase más representativa de la pintura cubista analítica de Picasso, la quinta, caracterizada por la completa supresión del espacio, la reducción de los volúmenes a facetas integradas en el plano y la relación de signos en éste conforme a las leyes de la visión simultánea³². Entre las pinturas de esa quinta fase y las muy escasas de la sexta, abstracta, sólo hay una diferencia fundamental, la identificación o no de partes de la realidad, por pequeñas o escuetas que pudieran ser (Fig. 4).

Esta vez, Picasso no pintó la paloma viva, sino guisada y servida en la cazuela para comérsela³³.

La pintura se encuentra en un nivel de desarrollo tan elevado que está muy cerca de esa sexta

30 LUQUE TERUEL, Andrés: “Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso”; en Zaragoza, *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, Ibercaja, 2007, Págs. 309-365.

31 Museo de Arte Moderno, París. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Z II, 308; Daix, Pierre; y Rosselet, Joan (DR), 453.

32 LUQUE TERUEL, Andrés: “Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso”; Op. Cit. Págs. 344-345 y 356.

33 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Op. Cit. Págs. 210-211.

fase, abstracta, de la que Picasso volvió de inmediato. Aún así, la paloma se identifica por la silueta de la cabeza, oscurecida e invertida; y una de las patas levantadas, lo que la sitúa panza arriba, como suele presentarse cocinada. Entre una y otra, diversos planos anulan el espacio interior y originan los perfiles curvilíneos que aluden a la cazuela. Cinco esferas en uno de esos planos representan los guisantes. Sobre ese elemento de bodegón se identifican una vela encendida y, desplazada en el lateral izquierdo del soporte, una mano con una copa de vino, en actitud de brindar.

El tema es extraño en alguien a quien gustan las palomas. Por lo general, los criadores no las comen, y mucho menos si son de raza. Éstos se esmeran en criarlas y ponen su máximo empeño en la selección, dedicando horas de atención y esfuerzos a ello y a verlas volar y desenvolverse. Pueden y tienen que acostumbrarse a una paloma muerta, por mucho que les desagrade, pues es ley de vida; sin embargo, rara vez las aportan como alimento y casi ninguno soporta ver cómo se las comen. Quizás ahí esté la clave de la interpretación de Picasso, que, al incluir en la parte superior del lienzo la palabra café, dejó claro que esto sucedía en el establecimiento y no en su casa.

Picasso representó a la paloma guisada como un plato característico, que en claves plásticas pierde su condición de alimento y se convierte en un objeto de bodegón. La diferencia es muy grande en relación con el ave, con el animal vivo de sus anteriores dibujos y cuadros. La extraordinaria calidad de esta pintura cubista, la madurez del método y la perfección de la iluminación, trascienden el tema y le proporcionaron un sólido prestigio y una gran difusión. Con todo ello, debe considerarse un tema infrecuente en su producción, que repitió pasadas varias décadas en una pequeña instalación escultórica.

V LA PALOMA COMO SÍMBOLO DE LA PAZ TRUNCADA, 1930-1940.

Instalado en París, Picasso no volvió a tener en su entorno palomas jerezanas ni rifeñas, pues éstas no volvieron a parecer en ninguna de sus representaciones. Incluso durante más de veinte años no hay en sus dibujos y pinturas ninguna referencia a palomares o aspectos relativos a la crianza o las distintas modalidades y razas.

Será en *La mujer con paloma*³⁴, en París, en 1930, cuando vuelva a pintar un palomar y de nuevo tengamos referencias concretas de su afición y conocimiento sobre ellas. En esta pintura situó a una mujer sentada sobre los peldaños de una escalera de mano, muy utilizada en los palomares, con frecuencia instalados a una cierta altura para evitar a las aves los

34 Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou. Óleo sobre lienzo, 200 x 185 cm. No está en Z.

problemas derivados de un contacto directo con el suelo. La diagonal de la escalera divide la escena en dos partes, la de la izquierda del cuadro, a espaldas de la mujer, fugada mediante una ventana de la que procede la entrada de luz que anima la zona, la del lado derecho con la representación del palomar, cuyo fondo oscuro nos indica que es un cajón cerrado, habitual para la cría. En éste puede verse con claridad un nido con una paloma moñuda en el nido, según parece por su postura incubando los dos huevos habituales en cada puesta (Fig. 5).

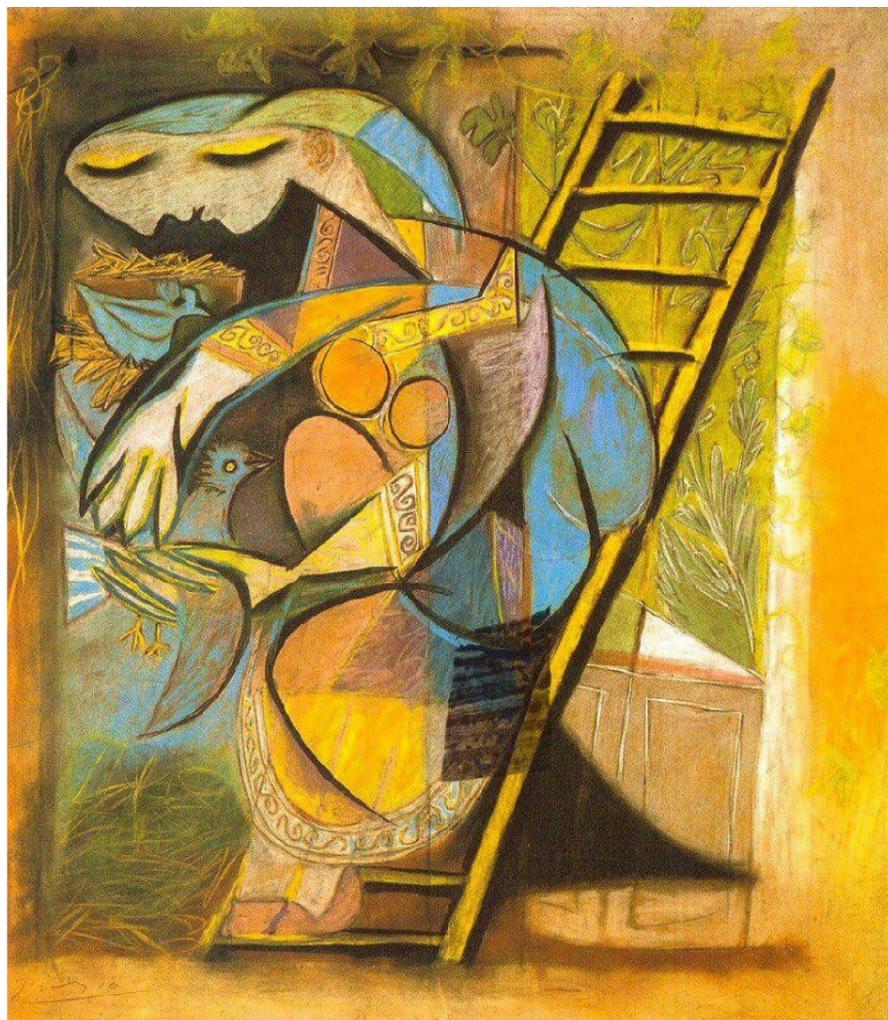


Fig. 5 Picasso, Mujer con paloma, París, 1930.

La mujer está sentada en cuclillas sosteniendo otra paloma moñuda con las dos manos con la mirada puesta en la misma. El modo de sujetarla se aproxima mucho al ortodoxo, con dos dedos sujeta las patas y con otros dos el ala izquierda abierta, mientras que la palma de la mano le sujeta la panza. Con la mano derecha le abre el ala izquierda. De esa manera le está revisando una inspección corporal, con atención concreta a las plumas de vuelo de ambas ala. Esto es fundamental en todo tipo de palomas. Las cinco primeras plumas de cada ala son las que determinan las posibilidades de volar, si una paloma las pierde o se le cortan, no puede hacerlo. Como la mayor parte de las de fantasía o exposición, las moñudas no son precisamente buenas voladoras, por lo que esto es fundamental simplemente para cuestiones

básicas como el acceso al palomar si se tienen en libertad.

La mujer con palomas es una pintura importante, en la que Picasso muestra un nuevo lenguaje una vez superado el cubismo y trascendida la etapa figurativa con inclinación clásica de los años veinte. La fuerza de los trazos centrípetos que configuran los movimientos del cuerpo de la protagonista, son consecuencia de las indagaciones en torno al proceso de representación lineal desarrollado unos años antes en pinturas en las que llegó de nuevo y por otros caminos a los límites de la abstracción. Los aprovechamientos cubistas, muy elaborados, propiciaron tal integración de principios y hallazgos creativos propios. El uso del color también es muy novedoso, los tonos azules de las dos palomas pudieran interpretarse como una referencia al de las palomas, si no fuese porque en las moñudas rara vez se da el azul limpio³⁵. Además, es el color predominante en el cuerpo de la mujer; aunque no en sus extremidades, en las que imperan los ocres, por lo que pudiera interpretarse como una licencia artística o una referencia a lo aéreo.

La postura de la paloma es muy parecida a la de *Guernica*³⁶, en París, del uno de mayo al cuatro de junio de 1937, posada en una mesa en el fondo de la composición, en el espacio libre entre el caballo y el toro³⁷. La representación lineal con trazos negros sobre un fondo gris oscuro y con poca luz la hace difícil de percibir. Según puede comprobarse en las conocidas tomas fotográficas de Dora Maar, no está prefigurada hasta el cuarto estado conocido del proceso de ejecución. Según Herschel B. Chipp³⁸ y Carsten-Peter Warncke³⁹, en esta pintura todas las figuras son víctimas genéricas del sangriento episodio. Esther Boix la pensó como una paloma con las alas rotas y la interpretó como el símbolo de la paz perdida de modo traumático⁴⁰. Christine Piot, que no habló de ésta en concreto, reconoció las tensiones que afectaban a sus pinturas en esos años⁴¹.

La similitud formal de la paloma de *Guernica* con la de *La mujer con paloma* es un tanto casual, pues en realidad representan dos momentos distintos. No está sujeta por nadie y menos aún hay quien vele por sus alas, símbolo del vuelo, de la libertad. Aunque las formas de representación guardan similitudes, la posición quebrada de una de las alas pudiera aludir a una irregularidad, y ésta a la imposibilidad de volar. La cabeza levantada y el pico apuntando

35 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Op. Cit. Pág. 336.

36 Centro Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid. Óleo sobre lienzo, 349'3 x 776'6 cm. Z IX, 65.

37 MARTÍN MARTÍN, Fernando: *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*; Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982, Págs. 121-141.

38 CHIPP, Herschel B: *El Guernica de Picasso*; California, Universidad de California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1988. Barcelona, Polígrafa, 1991.

39 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Págs. 3387-401.

40 BOIX, Esther: *Del Arte Moderno, Vol. III*; Polígrafa, Barcelona, 1993, Págs. 7-18.

41 PIOT, Christine: "1937: en torno al Guernica"; en VVAA: *Picasso Total*; Op. Cit. Págs. 308-324.

al cielo y abierto de forma exagerada, más que eso, trágica, no tienen nada que ver con la placidez de la paloma moñuda que sostiene la mujer delante del palomar. Más que emitir el sonido propio de los palomos, el arrullo, parece que grita como si fuese una persona.

Centrémonos en ese grito, pues ésta es una cualidad humana, que Picasso pudo tomar de Walt Disney, que ya había atribuido tales cualidades a los animales en el cortometraje *Steamboat Willie*, del año 1928. Si lo tenemos en cuenta, la personificación del grito permite interpretarla en el sentido negativo y aun sangriento expuesto por Herschel B. Chipp, asumido por Carsten-Peter Warncke; y como el símbolo de la paz rota que le asigna Esther Boix. Su extrema simplicidad formal es pareja a la potente capacidad expresiva que asume la representación, en este caso como sucede con todos los elementos de un cuadro cuyas excelencias formales no vamos a descubrir aquí.

La paloma como icono de la paz adquirió así una nueva dimensión como símbolo de la paz rota. La asunción de ese significado lo llevó, según Carsten-Peter Warncke, a la interpretación del pájaro cazado y devorado como símbolo de los daños sufridos por la población civil⁴², en cuadros como *Gato atrapando un pájaro*⁴³, en París, fechado el día veintidós de abril de 1939; y *Gato devorando un pájaro*⁴⁴, en Le Tremblay-sur-Mauldre, en el mismo mes de abril de 1939. Por la forma de esos pájaros, los dos pudieran ser representaciones genéricas de la paloma.

VI LA PALOMA COMO SÍMBOLO UNIVERSAL DE LA PAZ. VARIANTES PLÁSTICAS EN 1940-1953.

Hubo una época en la que Picasso tuvo alguna paloma conviviendo en su casa, o al menos en la que las sacaba de sus cajones y las soltaba en una habitación un rato a diario. Esa costumbre se ve en la pintura *El niño de las palomas*⁴⁵, en París, fechada el día veinticuatro de agosto del año 1943.

El niño está sentado en el ángulo inferior izquierdo del soporte, jugando con un sonajero y mirando al espectador. Sobre su cabeza se sitúa un cajón de palomos con una tela colgando en su extremo, con la que suelen taparse para que nada los moleste a determinadas horas del día. Las dos palomas moñudas, están sobre una silla, una en el asiento y la otra sobre el respaldo. La primera de ellas además responde a la modalidad de calzada, por las largas

plumas que le cubren las patas⁴⁶. Las dos son blancas, color típico de esta variedad en las dos opciones mencionadas. El niño no les presta ninguna atención, por el contrario, quien parece que en realidad las observa y se deleita con ello es el pintor. Las palomas moñudas, como las colipavas, con las que se relacionan, con la diferencia de la cola levantada de éstas, apenas tienen posibilidades de vuelo, de ahí que Picasso las tuviese como animales de compañía. La representación figurativa incorpora algunos elementos de procedencia cubista, como la proyección de los ojos del niño en un mismo plano; y el volteo de la cabeza de la primera, interpretado con un rayo central de visión distinto al del resto del cuerpo. Ello la diferencia de la silueta naturalista y de perfil de la segunda (Fig. 6).



Fig. 6 Picasso, El niño de las palomas, París, 1943.

Una de las primeras esculturas modeladas en la que Picasso interpretó el tema de la paloma fue *Ave (pichón)*⁴⁷, en París, en 1943. Es una interpretación naturalista simplificada de modo intenso⁴⁸, en la que dejó constancia de los rasgos fundamentales de los pichones de paloma, con un pico despejado, debido a que aún no ha definido las porras y tampoco tiene completas las pequeñas plumas de esa zona. Las boqueras indican que aún está siendo alimentada por sus padres. Sorprendentemente, Picasso mostró la misma identidad naturalista en *Paloma*, de la que sólo representó la cabeza con un recorte a mano con el papel de un mantel, en 1943.

El naturalismo fue muy intenso también en *Paloma blanca sobre fondo negro*⁴⁹, litografía fechada el día cuatro de febrero del año 1947. Picasso representó una paloma moñuda y calzada de color blanco, tuvo un gran interés por los aspectos descriptivos y no pasó por alto ningún detalle fundamental de la anatomía y el carácter de esta raza de palomas. Supuso una clara referencia para interpretaciones posteriores.

42 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 436.

43 Museo Picasso, París. Oleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Z IX, 296; MPP 178.

44 Colección Mrs. Victor w. Ganz, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 96'5 x 128'9 cm. Z IX, 297.

45 Museo Picasso, París. Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. Z, XIII, 95; MPP, 192.

46 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 449.

47 Caja de cerillas plegada, 8 cm de largo. KB 152; WS 276.

48 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Barcelona, Polígrafa, 1989, Pág. 384.

49 Museo Picasso, Barcelona. Papel vitela Arches con filigrana, 33 x 49'8 cm. MPB 70021.

La licencia creativa de Picasso en *Paloma con cara*⁵⁰, en 1948, tuvo un doble sentido, tanto por la combinación del recorte y el dibujo en una técnica mixta cada vez más frecuente⁵¹; como por la combinación de la silueta de la paloma con la cara humana inscrita en su superficie. La humanización del ave tiene un antecedente muy difundido en el cine de Georges Méliés que, en *Viaje a la luna*, en 1902, le dio a ésta tal posibilidad. Como es lógico, en este caso, el cuerpo de la paloma es el soporte de otra figuración, por lo que no procede la identificación de rasgos específicos. Ese recorte de papel tiene correlato en un dibujo análogo.

Con la anterior puede relacionarse *Paloma*⁵², del año 1948. Al menos en cuanto al procedimiento técnico, pues se trata de dos fragmentos de papel de periódico doblado y sujeto con una aguja, realizados con lápiz⁵³. La ejecución es aún más radical y sólo puede identificarse a la paloma de modo genérico⁵⁴. Por su actitud, puede pensarse que está echada en el nido o, al menos, que se encuentra en un momento de reposo.

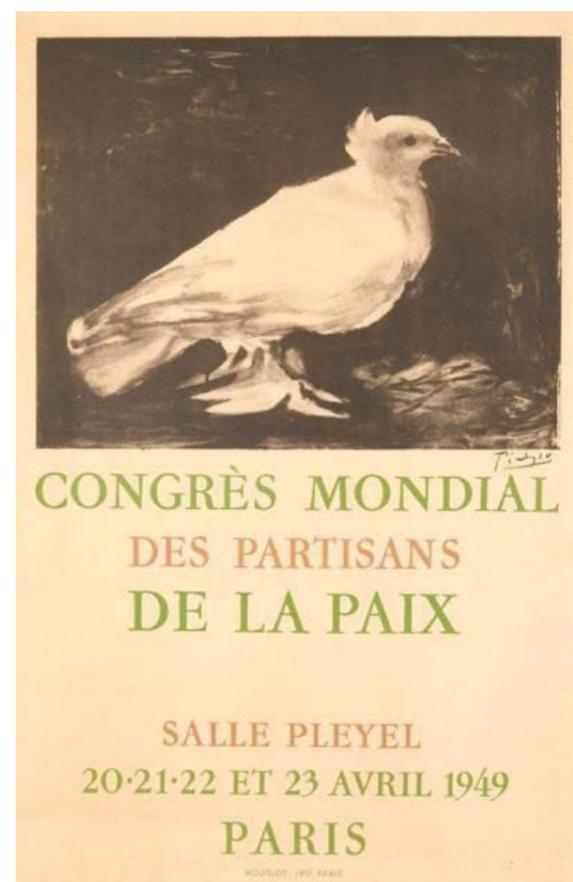


Fig. 7 Picasso, La paloma, París, 1949.

La litografía y la cerámica fueron medios que Picasso trabajó en determinados períodos de su carrera, y con una gran dedicación. En los dos medios representó la paloma de numerosas ocasiones y con propósitos y planteamientos distintos. Fue un tema tan frecuente que, en ambos casos, es necesario hacer una selección, de manera que puedan exponerse los argumentos plásticos fundamentales y las características iconográficas que las definen.

Una de las representaciones más conocidas de Picasso, *La paloma*⁵⁵, en París, fechada el día nueve de enero de 1949, sirvió para anunciar el Congreso Internacional por la Paz celebrado en la misma ciudad y año. Supuso la vuelta de Picasso a la interpretación naturalista de un ejemplar de raza. Se trata de la misma paloma moñuda y calzada de color blanco de *Paloma sobre fondo*

*negro*⁵⁶. Las sombras negras no deben interpretarse como manchas de color en el plumaje, sino como efectos de la luz en una representación en blanco y negro. El realismo de la representación es muy acusado, todo corresponde al estándar y puede decirse que es una paloma de exposición y concurso. Un bello ejemplar que mostró de perfil en un momento de reposo y atención (Fig. 7).

Con ésta se relaciona *Paloma en vuelo*⁵⁷, que presentó como cartel en el Congreso Mundial de la Paz de Sheffield en 1950. Eso la convirtió en el icono universal de la paz y en una de las obras más conocidas de toda la producción de Picasso⁵⁸. La técnica litográfica es la misma, y, muy probablemente, la paloma que sirvió de modelo también. Es una moñuda que, por la posición de las patas en vuelo, pegadas al cuerpo, no muestra con tanta claridad la condición de calzada. Aunque sólo hubiera sido por estas dos palomas, quedaría muy claro el conocimiento de Picasso sobre estos animales y las razas, y habría pasado a la Historia del Arte por su representación (Fig. 8).



Fig. 8 Picasso, Paloma en vuelo, París, 1950.

Picasso modeló *Paloma*⁵⁹, Vallauris, el día veintinueve de enero de 1953; y *Paloma*⁶⁰, también en Vallauris, el día catorce de octubre de 1953. Las dos pequeñas esculturas están modeladas en arcilla blanca cocida y parecen proceder sobre moldes que, manipulados y remodelados en fresco y reconvertidos, adquieren la nueva forma. Es una técnica escultórica novedosa y personal, que utiliza en el proceso la aportación de la cerámica que transforma con un nuevo sentido figurativo del que carecía en origen⁶¹. Las dos palomas son moñudas, habituales en casa de Picasso en la década de los cincuenta, la primera además colipava. Como están echadas, incubando, no se ven las patas. Los dos cuerpos están ahuecados, debido a la manipulación de un recipiente para obtener la forma de la paloma. Del mismo modo, la

50 Papel recortado y dibujo, 20 x 19'5 cm. WS 339.

51 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 387.

52 Colección particular (Herederos de Dora Maar). Papel doblado, sujeto con una aguja y realizado con lápiz, 5'5 x 29 x 16 cm. Aprox. WS 339 A.

53 CAWS, Mary Ann: *Dora Maar, con y sin Picasso*; Barcelona, Destino, 2000, Pág. 183.

54 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 387.

55 Litografía, 54'5 x 70 cm. Bloch, 583; Mourlot, 141; Rau, 414.

56 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 476.

57 GÜSE, Ernst-Gerhard; y RAU, Bernd: *Pablo Picasso. Die Litographien*; Stuttgart, 1988, Págs. 20-22 y Cat. N° 144-146, 159-161, 504-507, 536, 537, y 543-549.

58 WARNCKE, Peter-Carsten: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 474.

59 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 17'5 x 27 x 11 cm, fechada cerca de la base. Edición de dos ejemplares en bronce, uno sin numeración y el otro numerado 2/2, con sello de fundición: E. GODARD CIRE PERDUE. WS 473.

60 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 14 x 23 x 10'5 cm, fechada en la parte superior. Edición de dos ejemplares en bronce, uno sin numeración y el otro numerado 2/2, con sello de fundición: E. GODARD CIRE PERDUE. WS 474.

61 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 387.

primera de ellas tiene una serie de incisiones en el buche, en el sitio que suelen tener plumas con reflejos de otros colores; y en las alas, cuyas plumas marca con desenfadado y naturalidad.

En la cerámica de Picasso habría que distinguir entre las palomas pintadas, que son parte de la composición en un soporte tal; y las modeladas a partir de bases previas torneadas, en las que aquél es el medio definitivo y éste un condicionante de la nueva forma. En ocasiones dejó que el objeto previo quedase muy visible, caso en el que la pintura fue fundamental, como sucede en *Paloma*; otras veces le dio un acabado tan escultórico que casi no puede apreciarse la procedencia y con la pintura alcanza una dimensión realista muy distinta.



Fig. 9 Picasso, Paloma en el nido con huevos, Vallauris, 1953.

Entre todas las palomas modeladas de Picasso con ese método mixto en el que transformaba objetos modelados en torno, la más importante desde un punto de vista plástico es *Paloma en el nido con huevos*⁶², fechada el día veinticinco de enero de 1953. La ejecución en un medio determinado, al que pertenece y en el que se identifica, no la excluye como auténtica escultura, entendida esta afirmación en un sentido amplio, por cuanto aporta la excelencia del modelado y la naturaleza del procedimiento empleado por Picasso⁶³. Es de nuevo una paloma moñuda, esto es, un ejemplar de postura o exhibición (Fig. 9).

Para evitar su desgaste físico y el deterioro y la suciedad en su plumaje, en muchas ocasiones los palomeros no dejan criar a ese tipo de palomos, cuando la hembra pone los dos huevos los intercambian con otra collera de recría, tarea para la que son estupendos los caserones, los picas valencianos y los mixtos más dóciles. Picasso tenía estas palomas por satisfacción personal, por ello no sorprende que no utilizara las palomas de recría y que en *Paloma en el nido con huevos* representase una moñuda en esa tesitura.

La magistral modificación de la base de cerámica asumió las posibilidades del modelado y la transformación de los volúmenes como si se tratase de la configuración de una escultura concebida con ese criterio. Un experto puede darse cuenta fácilmente; una persona no iniciada en la escultura no verá con facilidad ese proceso de transformación. El naturalismo

62 Museo Picasso, París. Arcilla blanca torneada, modelada sobre pedestal, pintada con engobe y cocida, con fecha grabada en el ala izquierda, 22 x 26 x 14'5 cm. MPP 3746; WS C 3.

63 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 403.

de esta escultura es muy acusado, tanto en el tipo físico de la paloma como en los detalles del nido y los huevos. Por el aspecto fino y estilizado del buche parece una hembra, también por la expresión en tan delicada tarea; aunque hay que saber que el macho también interviene de modo asiduo en la misma.

El color blanco de la cerámica está complementado con trazos azules que incluyen las rayas en las alas que corresponderían a un palomo de ese color; sin embargo, esto pudiera ser sólo una licencia artística para animar con recursos pictóricos una escultura cuyo valor habría reconocido de inmediato, y que adquirió así un sutil y bello cromatismo, no exento de la habitual fuerza plástica del genial artista, pues las palomas moñudas suelen ser de color blanco y todas las que pintó hasta ese momento responden a esa característica.

VII EL PALOMAR DE CANNES, EN 1953-1960; Y LAS ÚLTIMAS PALOMAS, EN 1960-1973.

La escultura anterior fue la primera de una serie dedicada al tema de la cría de palomas. Picasso modeló *Palomo*⁶⁴; *Palomo*⁶⁵; y *Palomo*⁶⁶, en 1953-54. Son tres esculturas modeladas cuyas formas recuerdan a la de los anteriores trabajos con bases de cerámica. La principal diferencia, aparte esa cuestión técnica relevante, está en el tema de representación, pues en aquellos casos eran palomas incubando, y en éste se trata de pichones avanzados echados todavía en el nido⁶⁷. Se identifican por los picos abiertos por los laterales y las porras sin definir.

Lo mismo puede decirse de una segunda serie pasados unos años, de la que forman parte *Pájaro*⁶⁸; *Pájaro*⁶⁹; *Pájaro*⁷⁰; y *Pájaro*⁷¹, las cuatro esculturas en 1957, y la última fechada en Cannes el día siete de abril de ese año⁷². Las tres primeras son pichones de palomo con

64 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 15 x 24'5 x 11 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, fundición Godard o Valsuani.

65 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 12'5 x 27 x 2 cm. Edición de dos ejemplares en bronce sin numeración, fundición Godard o Valsuani, uno en el Museo Picasso de París. MPP 349.

66 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 13 x 31 x 10'5 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, fundición Godard o Valsuani.

67 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 395.

68 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 3 x 6 x 3'5 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, fundición Godard o Valsuani.

69 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 4'5 x 6 x 3'5 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, 4'5 x 6'5 cm, fundición Godard o Valsuani.

70 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, 5'3 x 7'7 x 3 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, fundición Godard o Valsuani.

71 Colección Particular. Arcilla blanca cocida, fechado en la base, 5'5 x 12 x 6 cm. Edición de dos ejemplares en bronce, fundición Godard o Valsuani.

72 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 396.

total seguridad, la cuarta no es tan clara, la configuración curvada del pico no lo parece; mas pudiera serlo en comparación con la segunda de las citadas. Hay que precisar que los pichones son muy parecidos en todas las razas, pues aún no tienen definido los elementos que les corresponden, como la configuración del buche, el pico y las porras, ni el tipo ni el color de las plumas.

El particular homenaje de Picasso a Velázquez con la serie de cincuenta y ocho pinturas dedicada a *Las Meninas*, en Cannes, en 1957, incluye nueve lienzos con vistas desde el desván de su residencia de La Californie, que en apariencia no tienen nada que ver con el pintor barroco; mas resultan fundamentales para aprehender el desarrollo de la serie y el nuevo interés del primero por los colores puros, intensos y brillantes.

Picasso tenía en ese desván una decena de palomas en sus jaulas, habitualmente abiertas para que pudiesen entrar y salir, así como el balcón del mismo para que también accediesen libremente al exterior. Son las palomas y los pichones que representó en las anteriores esculturas. Éstas aparecen en esos nueve cuadros⁷³: *Las Palomas*⁷⁴, el día seis de septiembre; *Las Palomas*⁷⁵, también el día seis de septiembre; *Las Palomas*⁷⁶, el día siete de septiembre; *Las Palomas*⁷⁷, el mismo día siete de septiembre; *Las Palomas*⁷⁸, también el siete de septiembre; *Las Palomas*⁷⁹, el once de septiembre; *Las Palomas*⁸⁰, el día doce de septiembre; *Las Palomas*⁸¹, segunda pintura el mismo día doce de septiembre; y *Las Palomas*⁸², los días doce y catorce de septiembre, todas pintadas en Cannes, en 1957.

En todas pueden verse los cajones abiertos colgados en alineación vertical junto a la ventana, la mayoría ocupados por palomas incubando en el nido, mientras que otras aparecen posadas en la baranda del balcón, entre los hierros de éste, e incluso en el suelo de la habitación. La soltura de las pinceladas es extrema, y los colores unas veces reales, en las palomas blancas y las negras; y otras arbitrarios, caso de las amarillas, pues no existe ninguna paloma de ese color. En el caso de las blancas, en bastantes ocasiones son simples manchas de color o la contra silueta generada sobre la base del lienzo, completada con leves toques que proporcionan la forma definitiva. Según la disposición de esas manchas o contra siluetas podemos interpretar las actitudes de las palomas, por ejemplo, cuando es circular

73 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 607.

74 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Z XVII, 394; MPB 70450.

75 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Z XVII, 395; MPB 70451.

76 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm. Z XVII, 398; MPB 70452.

77 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Z XVII, 396; MPB 70453.

78 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. MPB 70454.

79 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm. Z XVII, 397; MPB 70455.

80 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Z XVII, 400; MPB 70457.

81 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 145 x 113 cm. Z XVII, 401; MPB 70458.

82 Museo Picasso, Barcelona. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Z XVII, 399; MPB 70456.

alude a la paloma echada y con el plumaje abierto, según la posición de las cabezas y de las alas podemos saber si duermen, comen, observan o se comunican entre sí, inician el vuelo o están en pleno vuelo. Debido a la genial simplificación técnica y formal de Picasso no puede precisarse la raza de ninguna de ellas; aunque las colas abiertas de algunas y la ausencia de buche indican la posibilidad de que fuesen colipavas.

Carsten-Peter Warncke vio en esos colores y la técnica de ejecución la influencia del fauvismo derivado de Henri Matisse, en concreto el sentido relajado del color de Raoul Dufy⁸³. Es muy cierto que Picasso conocía muy bien esa tendencia; mas también lo es que él ya había utilizado ese tipo de colores mucho antes que los dos pintores franceses, e incluso antes de instalarse en París, por influencia de pintores catalanes como Joaquín Mir y Anglada Camarasa, y, sobre todo de Vincent van Gogh. Junto a ello habría que valorar también en ese momento el incentivo del expresionismo abstracto norteamericano, sobre todo en cuestiones técnicas.

Son las mismas palomas que aparecen en *El taller*⁸⁴, en Vauvernagues, el día dos de abril de 1960. El lienzo deriva de los anteriores pintados en Cannes de la serie de *Las Meninas*, lo que indica que si Picasso no pintó de memoria, se llevó sus palomas a esta nueva localidad o montó un nuevo palomar aquí. Las dos manchas blancas y una marrón sobre la baranda representan palomas echadas y dormidas⁸⁵. Pudieran ser de cualquier raza, incluso palomas mixtas.

También pudieran serlo las que pintó en *Tres palomas*⁸⁶, en Cannes, con fecha del día dieciocho de noviembre del año 1960. En esta pintura las únicas protagonistas son las palomas, de hecho Picasso pintó el interior de un palomar, con dos comiendo, una subida en el borde del característico cuenco de cerámica y la otra a punto de hacerlo; y la tercera en el interior de un cajón de cría situado en el fondo, un pichón muy avanzado aún en el nido. La puerta abierta del palomar, con su fondo celeste, abre las perspectivas con mayor profundidad aún, circunstancia que genera tres niveles espaciales, y alivia la tendencia al plano del ámbito principal. Las palomas blancas están pintadas con gruesos trazos negros de contorno y complementos grises para la definición del plumaje, de los que prescindió en el pichón, señalado como tal con una mancha y trazos tenues grises.

Entre sus últimas palomas hay que tener en cuenta la ambigüedad de dos esculturas realizadas con recortes de papel, *Pájaro*⁸⁷; y *Pájaro*⁸⁸, las dos en Cannes, en 1961. La primera

83 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 608.

84 Herederos del artista. Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm. Z XIX, 199;

85 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 550.

86 Óleo sobre lienzo, 49'5 x 107'5 cm.

87 Colección Particular, cartón recortado y doblado. Colección Particular, 40 x 40 x 10 cm. WS 572.

88 Colección Particular, cartón recortado, doblado y dibujado, y fechado, 27 x 40 cm. Colección Particu-

no parece que sea un palomo, la segunda pudiera serlo o no, pues físicamente no lo parece y la postura incubando sí⁸⁹. De la que no hay duda es de *Pájaro en vuelo*⁹⁰, en Cannes, en 1961. Picasso representó una paloma planeando, con las alas en uve y la cola abierta dirigiendo los movimientos. Después de tanto tiempo seguía disfrutando con su vuelo, con los movimientos ágiles y la suspensión cadenciosa en el aire aprovechando las corrientes. El original en papel recortado y plegado le sirvió para la configuración de siete ejemplares con chapas y acabado único con trazos en sus superficies⁹¹.

Es curioso que una de las últimas representaciones escultóricas de Picasso de este tema fuese *Tarro: palomo con guisantes*⁹², en Cannes, fechada el día ocho de marzo del año 1961. Fue una donación de Picasso a Lionel Prejger, circunstancia que quizás explique el tema⁹³. Puede verse en ésta un correlato de *La paloma con guisantes*, la pintura cubista del año 1912, con la que comparte iconografía y una misma carga de sentido. Es el mismo tema, aunque, como es lógico, la técnica y las formas consecuentes con muy distintas, y el cartón recortado con trazos de lápiz de color queda cerca de las instalaciones y las esculturas planas de su última época⁹⁴.

En una carta de Picasso dirigida a Juan Temboury, enviada desde Mougins a Málaga, el artista dibujó una paloma y se presentó como *el hijo de Don José Ruiz Blasco*⁹⁵. Rafael Inglada dedujo el sentido simbólico de la asociación y una relación muy afectiva respecto de la memoria de su padre. Fue una época en la que realizó numerosos dibujos, grabados y cerámicas con variaciones de las palomas que había pintado desde 1948, dos de las más significativas *Paloma con dos caras*, en 1956; y *Paloma sobre armas*, en 1962, ésta símbolo de la paz y el desarme mundial.

Una de las últimas pinturas de Picasso en la que está representada una es *Mosquetero*

lar, chapa de cobre recortada, repujada, dibujada y parcialmente pintada, 27'5 x 40 x 7 cm. WS 572 A.

89 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 398.

90 Colección Particular, papel recortado, WS 577, 1. Colección Particular, chapa recortada, doblada y pintada, WS 577, 2. Colección Particular, chapa pintada de blanco y realzada con color, con la dedicatoria grabada: *Pour mona mi Lionel Prejger/Picasso/le 2.1.60*, 18'8 x 9'8 x 5 cm, WS 577 2 A. Colección Particular, chapa pintada de blanco, WS 577, 2 B. Colección Particular, chapa pintada de blanco con base cónica, WS 577 2 C. Colección Particular, chapa pintada de blanco, 19 x 10 x 4'5 cm, WS 577, 2 D. Colección Particular, chapa pintada de blanco, 19 x 10 x 4'5 cm, WS 577, 2 E. Colección Particular, chapa pintada de blanco, 19 x 10 x 4'5 cm, WS 577, 2 F. Colección Particular, chapa pintada de blanco, 19 x 10 x 4'5 cm, WS 577, 2 G.

91 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 399.

92 Cartón y papel recortados, realzados con lápiz de color, fechado y firmado en el margen, 7'4 x 19'5 x 12'9 cm.

93 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Pág. 399.

94 LUQUE TERUEL, Andrés: "Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso, en París, Vallauris, Cannes y Mougins"; Op. Cit. Pág. 355 y sigs.

95 RUEDA, Juan Francisco; y MARTÍN MARTÍN, Fernando: *Ruiz Blasco. Ruiz Picasso. Millones de palomas...*; Op. Cit. Págs. 9 y sigs.



Fig. 10 Picasso, Mosquetero con palomas, 1969.

*Personaje con pájaro*⁹⁸, en Mougins, fechado el día trece de enero de 1972. En este caso el personaje porta una espada de torero con su mano derecha y el pájaro se posa en su hombro izquierdo, de nuevo en primer plano. Puede identificarse como una paloma por las rayas cruzadas sobre sus alas, habitual en las palomas azules y las bayas; aunque en este caso se trata de una azul por la tonalidad gris del resto del cuerpo. Está representada de modo genérico, sin la mínima atención a la raza. Las patas están posadas mientras bate las alas, por lo que pudiera representar un ejercicio típico de batido; mas no es así, pues la cola mantiene el equilibrio en balancín, como corresponde al momento de posarse. Según se mire pudiera ser todo un símbolo de armonía y convivencia; y también una prueba más de dos grandes aficiones en Picasso: los toros y las palomas.

96 Ikeda Museum of 20th Century Art, Ito (Japón). Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. Z XXXI, 155.

97 WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. II; Op. Cit. Pág. 660.

98 BERNADAC, Marie-Laure: "Los últimos cuadros"; en VVAA: *Picasso Total*; Op. Cit. Págs. 472-473.

EL PÁJARO DE BENÍN 6 (2020), págs. 76-103. ISSN 2530-9536

BIBLIOGRAFÍA:

- BAGUNYÀ, Lluís: “La formación académica y el aprendizaje: Málaga 1890-Barcelona 1897”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- BERNADAC, Marie-Laure: “Los últimos cuadros”; en VVAA: *Picasso Total*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000.
- BOIX, Esther: *Del Arte Moderno*, Vol. III; Polígrafa, Barcelona, 1993.
- BONET, Juan Manuel: “Barcelona, fábrica de dibujos, o el dibujo como laboratorio”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- CAWS, Mary Ann: *Dora Maar, con y sin Picasso*; Barcelona, Destino, 2000.
- CHIPPEL, Herschel B: *El Guernica de Picasso*; California, Universidad de California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1988. Barcelona, Polígrafa, 1991.
- DAIX, Pierre; BOUDAILLE, Georges: *Picasso, 1900-1906*; Catálogo razonado de la obra pintada, Neuchatel, 1988.
- DAIZ, Pierre; y ROSSELET: *Le Cubisme de Picasso*, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1907-1916; Neuchatel, 1979.
- GRIS, Juan: Conferencia pronunciada para el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos de La Sorbona, en el Anfiteatro Michelet, el día 15 de mayo del año 1924. Reproducida por KANHWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*; París Ediciones Gallimard, 1946; Barcelona, Quaderns Crema, 1995.
- GUAL, Malén: “El primer contacto con la vanguardia en Barcelona 1899-1900”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- GÜSE, Ernst-Gerhard; y RAU, Bernd: *Pablo Picasso. Die Lithographien*; Stuttgart, 1988.
- LÉAL, Brigitte: “El padre como maestro”; en VVAA: *Picasso Total*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso”; en Zaragoza, *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, Ibercaja, 2007.
- LUQUE TERUEL, Andrés: “Nueva clasificación de las esculturas planas de Picasso, en París, Vallauris, Cannes y Mougins”; en Málaga, *Boletín de Arte*, 2009.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*; Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982.
- OCAÑA, María Teresa: “Los años de la eclosión”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- PALAU i FABRE, Josep: *Picasso vivent (1881-1907)*, Barcelona, Polígrafa, 1980.
- PIOT, Christine: “1937: en torno al Guernica”; en VVAA: *Picasso Total*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000.
- RAFART I PLANAS, Claustre: “El rechazo a la Academia y el anhelo de modernidad”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- RICHARDSON, John: *Picasso: una biografía*, Vol. I; Madrid, Alianza, 1995.
- RUEDA, Juan Francisco; y MARTÍN MARTÍN, Fernando: *Ruiz Blasco. Ruiz Picasso. Millones de palomas...*; Málaga, 2014.
- SPIES, Werner: *Picasso sculptor*; Stuttgart, Gerd Hatje, 1971.
- SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Barcelona, Polígrafa, 1989.
- SPIES, Werner: *Picasso sculpteur*; París, Gallimard, 2000.
- VIVES, Rosa: “Desafío en la hoja de papel”; en VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- VVAA: *Picasso. La formación de un genio, 1890-1904*; Barcelona, Lunwerg Editores, 1997.
- VVAA: *Picasso Total*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000.
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*, Vol. I; Colonia, Benedikt Taschen, 1992.
- ZERVOS, Christian: *Catálogo de la obra de Picasso*; París, Cahiers d'Art, 1932-1978.



Las tres bailarinas. Pablo Picasso.

El surrealismo de Picasso: negación y nuevas aportaciones

Irene Castilla Álvarez

Universidad de Sevilla

Resumen: A la hora de hablar de la producción artística de Picasso, el gran genio del arte del siglo XX, hay que hacer mención a su libertad creadora. La búsqueda por obtener nuevos modos de expresión provocó que su producción se viera influenciada no solo por el arte del pasado, sino también por el contemporáneo. El interés por el arte de su tiempo le hizo conocer el movimiento surrealista, movimiento en el que muchos autores lo enmarcan a partir de 1925. Esta vinculación explica la realización del siguiente trabajo, puesto que, a pesar de las diversas fuentes que influyen en su obra, Picasso siempre mostró un estilo propio. Consecuencia de ello es la dualidad que existe dentro de la historiografía sobre si perteneció o no al movimiento surrealista.

Palabras clave: Surrealismo, deformación, estilo-picasso, lenguaje agresivo.

Abstract: When talking about the artistic production of Picasso, the great art genius of the 20th century, special mention must be made to his creative freedom. The search for new methods of expression influenced heavily on his production, not only by art from the past but also by contemporary art. Picasso became interested in the art of his time, which consequently allowed him to be familiar with surrealism, a movement that many authors link to Picasso since 1925. This piece of work will focus on this relationship as it studies how he always stood out for his unique style, despite all the influences on his art. A duality in historiography emerges as a result and poses a question: was Picasso really part of the surrealist movement?

Key words: Surrealism, deformation, Picasso-style and aggressive forms of expression.

1. PICASSO Y LAS FUENTES SURREALISTAS

El interés por el estudio de la producción artística de Picasso en los años correspondientes al desarrollo del movimiento surrealista se inició prácticamente a la par que el movimiento, pues el primer testimonio que evidencia las relaciones existentes entre dicho movimiento y el artista es el Primer Manifiesto del Surrealismo publicado en 1924 por André Breton. A partir de este manifiesto, la historiografía ha ido profundizando en dicha cuestión con el objetivo de hallar similitudes y diferencias entre la obra picassiana y el movimiento. A su vez, se pretende dar respuesta a las causas que provocaron el interés del artista por el nuevo arte y a otras cuestiones que se han mantenido hasta la actualidad, desarrollando así una ingente cantidad de publicaciones.

En el Primer Manifiesto surrealista, además de asentar las bases teóricas del movimiento y explicar sus intenciones, Breton enumera una serie de artistas que han tenido contacto, de manera superficial, con el surrealismo a lo largo de su producción. Entre ellos se encuentra el padre de la pintura moderna, que, a pesar de ser considerado uno de los más puros y admirados por el grupo, no obtuvo el reconocimiento de Breton al no ver en él el espíritu surrealista que tanto caracterizaba al movimiento: la supremacía del mundo interior frente a lo real.⁸⁸

Ceferino Palencia, en 1945 publica *Picasso*, libro donde describe los años 20 de su producción como un periodo complejo dentro de la historia del arte, pues lleva a cabo obras imposibles de clasificar. Defiende que la transformación de su producción se debe a su situación personal, pues por estos años la relación con su esposa Olga sufría graves problemas.

Ceferino niega la influencia surrealista en la producción picassiana de los años 20, pero, a diferencia de lo afirmado por Breton en el Manifiesto Surrealista, considera estas manifestaciones reflejo de su mundo interior. Esta afirmación explica las características de la mayoría de cuadros que Picasso realiza a partir de 1924: se aleja de las representaciones figurativas que parten de la realidad y emplea recursos expresivos como la monumentalidad, la exageración y la deformación en sus figuras.

Este nuevo método afectará al propio espectador creándole gran desconcierto ante la obra que está viendo, pues en muchos casos intentará asociarla con elementos tomados del natural. Estas características no se quedan en el campo de lo pictórico, ya que a partir de 1930 las introduce en el mundo de la escultura y la literatura.⁸⁹

⁸⁸ PELLEGRINI, Algo: *Los manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, 1965, pp. 46-49. Trad. de BRETON, André: *Manifeste du Surréalisme*. París, 1924.

⁸⁹ PALENCIA, Ceferino: *Picasso*. Madrid, 1945, pp. 81-236.

En 1950, el historiador J. Antonio Gaya Nuño publica una monografía del artista donde establece la fecha de 1932 como fecha a tener en cuenta dentro de su producción, pues es donde se dan los mejores ejemplos de pintura vinculada con el surrealismo. A pesar de esto, Gaya Nuño continúa afirmando que las relaciones entre el surrealismo y el artista malagueño se llevaron a cabo de manera superficial, es decir, nunca llegó a conectar con todos los aspectos del movimiento. Esta superficialidad, ya mencionada por Breton en su manifiesto, se explica a través de una clara diferencia: mientras que Picasso mostraba la realidad tal y como la percibía, los surrealistas jugaban con las formas para crear así diferentes significados y engaños. A pesar de esta diferencia, tuvieron en común el interés por lo taurino; esto explica que, a nivel iconográfico, los representantes del subconsciente sí tuvieran influencia en el artista, puesto que le aportaron la iconografía del Minotauro.⁹⁰

Años más tarde, en 1958, el historiador del arte W. Boeck dedica en su libro *Picasso* un apartado a esta cuestión donde mantiene la idea de que la producción picassiana refleja influencias de los nuevos procedimientos artísticos surrealistas. Sin embargo, la fecha de partida es 1927, a diferencia de Breton, quien ya hablaba de estas relaciones en 1924. Al igual que Gaya Nuño, apuesta por la fecha de 1933 como la que mejor manifiesta esas relaciones, y afirma que este periodo culmina en 1937 con el desarrollo del *Guernica*.

A pesar de que Boeck establece el origen y el final de esta influencia, afirma que no es posible analizar una evolución surrealista en la producción picassiana porque solo se considera un periodo de experimentación.

Boeck aporta nuevas diferencias y similitudes entre la obra picassiana y la surrealista y reafirma lo mencionado anteriormente por Ceferino Palencia: Picasso toma de los surrealistas la metamorfosis de la forma para sus creaciones, es decir, la sustitución de partes de cuerpo humano por otras para crear seres complejos y heterogéneos. Esta manera de componer, creada por Max Ernst, recibe el nombre de *frottage* y también es utilizada por Picasso. No obstante, en él participa la razón para componer, por lo que no tiene la misma intención que los surrealistas. Debido a esto, se puede decir que rechaza la base de la creación surrealista: la pintura automática y el mundo de los sueños.⁹¹

Siguiendo con estas nuevas aportaciones, el crítico de arte Herbert Read proporciona un dato significativo relacionado con la introducción del artista en el movimiento: concibe la obra *La danza* (Lám III) de 1925 como la primera que evidencia la tendencia surrealista, al reflejar una fuerza descontrolada y una colocación arbitraria de los elementos que componen el cuadro. A pesar de dicha arbitrariedad, Read recupera la idea ya mencionada anteriormente

⁹⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Picasso*. Barcelona, 1950, pp. 22-25.

⁹¹ BOECK, Wilhelm: *Picasso*. Barcelona, 1958, pp. 205-230.

por otros autores: los elementos proceden de la naturaleza, parten de una realidad.

Esta afirmación rápidamente se desmorona al comentar la obra *Figura* de 1928. Esta presenta tal transformación y fantasía que autores como Alfred Barr afirman la influencia de Miró o Yves Tanguy, artistas plenamente surrealistas. A su vez, los símbolos empleados en dicha representación se ponen en relación con el «inconsciente colectivo» de Jung, por lo que se relaciona con esa idea surrealista de crear un arte anónimo e individual.

Por otro lado, Read menciona las temáticas más características de la producción picassiana de estos momentos: el amor, el sexo, la pasión, la muerte, la violencia desenfrenada... temas que proceden del inconsciente del artista sin dejar de ser plenamente consciente en sus actos artísticos.⁹²

En 1970, el historiador del arte Hans Jaffé niega la relación entre la *La danza* de 1925 y los presupuestos surrealistas, pero sí confirma el contacto entre el artista y el padre del surrealismo en tales fechas.

El hecho de que la producción picassiana de estos momentos y las obras surrealistas compartan significado se explica atendiendo al contexto del momento, dado que entonces se impone en el arte una visión pesimista de la sociedad.

A pesar de no mostrar esa influencia en 1925, Hans Jaffé menciona el cambio que se evidencia en la producción picassiana de estas fechas, es decir, la transformación de los cuerpos humanos. Junto a esto, utiliza un nuevo recurso compositivo basado en la eliminación del espacio para mostrar así sensación de encarcelamiento en sus figuras. Estas innovaciones se aprecian tanto en sus obras pictóricas como en las esculturas realizadas a partir de 1930.⁹³

Werner Spies, en 1971 publica un libro, *La escultura de Picasso*, donde lleva a cabo un análisis de toda la obra escultórica del artista malagueño. Resulta interesante mencionar los datos que aporta sobre la escultura fechada en torno a estos años 20 y 30, ya que resultan de interés para este análisis de la influencia surrealista en Picasso.

Señala que a partir de la década de los 30 la producción escultórica de Picasso adquiere una mayor importancia. Durante estos años experimenta varias maneras de expresión, y una de ellas se vincula con el movimiento bretoniano: las «esculturas metamórficas». En dichas esculturas, Picasso recurre a las formas ya empleadas en el campo de la pintura.

Esta nueva expresión se podría relacionar claramente con la tendencia surrealista, pues las deformaciones son esenciales en el movimiento. Sin embargo, la diferencia radica en

92 READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna*. Londres, 1959, pp. 140-160.

93 JAFFÉ, Hans L.: *Pablo Picasso*. Barcelona, 1970, pp. 26-29.

que en dichas esculturas nunca se pierde la referencia formal, es decir, la escultura parte de la realidad, las formas tienen significado y no parten del inconsciente, como sí ocurre con las obras surrealistas. Debido a esta aclaración, Spies ve un gran equilibrio formal en las esculturas, pues Picasso realiza obras partiendo de la razón.

Dentro de las deformaciones, Spies señala la disminución de la cabeza frente al resto del cuerpo. Esta transformación figurativa la explica Brassai, quien informa de que por estos años Picasso ya contaba con una figura de la Venus de Lespugue, ejemplo de figura prehistórica. Junto a este tratamiento formal, otra característica que se aprecia en la serie de *Cabeza de mujer* (Lám XV) de 1932 es la técnica de modelar, de manera independiente, las diferentes partes que tiene una figura o un rostro. Con esto, crea grandes simplificaciones que van a ser reproducidas también en su producción pictórica.

Otro elemento que, según Spies, es común en su producción escultórica y pictórica de estos años es la utilización de una misma forma con diferentes significados. Este hecho ya se aprecia en obras anteriores al movimiento surrealista, como en *Bodegón* de 1914.⁹⁴

Poco tiempo después, en 1974, el artista e historiador del arte John Golding aporta datos significativos en el apartado «Picasso y el surrealismo» del libro *Picasso 1881/1973*. Recupera esa idea reflejada por Breton en su manifiesto de que Picasso nunca tuvo un contacto pleno con el surrealismo. Sin embargo, afirma que Picasso siempre fue considerado un referente para el grupo. Esta primera idea la defienden otros muchos autores como William Rubin, Michel Leiris o el propio Picasso en 1945. No obstante, este último sí confirmó la presencia del surrealismo en su producción de 1933.

Los surrealistas vieron en Picasso un modelo a seguir porque sentían gran admiración por los planteamientos empleados por el artista en su etapa del cubismo sintético. Además de esto, la variedad técnica y los pensamientos formales conectaban en cierta medida con las ideas promulgadas por el grupo. Ambos utilizaron la sustitución de objetos por otros por el hecho de tener la misma forma. Sin embargo, mientras que los surrealistas llevan a cabo estos cambios y no informan al espectador, Picasso siempre determina cómo se tiene que mirar la obra.

Como ya había mencionado H. Read en 1959, la figura del psicoanalista Jung es importante para comprender la obra picassiana, pues este afirma que la producción de Picasso ha sufrido cambios hasta abandonar por completo la forma y el mundo exterior para profundizar en el subconsciente. A pesar de ello, esta introducción a lo onírico no se da de la misma manera

94 SPIES, Werner: *Esculturas de Picasso*. Barcelona, 1971, pp. 73-102.

que en los surrealistas, considerando que Picasso nunca entendió el mundo de los sueños como algo primordial. Este entró en el universo surreal al cuestionarse todo su arte anterior; pretendía buscar nuevas soluciones y las encontró en el nuevo movimiento creado.

La importancia de Jung también radica en que se convirtió en un partidario del movimiento y, por consiguiente, los surrealistas comenzaron a mostrar cierto interés por lo primitivo. Esto influyó en Picasso, quien recuperó esas formas a partir de 1925.

H. Read afirma que Picasso empleará a lo largo de su producción una serie de procedimientos técnicos vinculados con los miembros del surrealismo: reducción de la cabeza humana, dibujos realizados mediante trazos rápidos que se relacionan con el automatismo o temática con un marcado carácter sexual donde la cabeza se convierte en la representación de órganos sexuales.

Estos nuevos avances y procedimientos técnicos en la obra de Picasso hicieron que muchos artistas contemporáneos vinculados con el movimiento lo tomaran como modelo. Entre ellos se encuentran Ernst, Masson o el propio Miró, quien también influyó en la pintura del artista malagueño. Este último le aportará nuevas fuentes vinculadas al arte primitivo y al erotismo procedentes del arte neolítico, del jeroglífico de Padua, etc.

De nuevo se acude a la idea de que toda esta renovación formal es consecuencia de su propia vida personal y esto explica que su producción literaria también presente influencias surrealistas, pues este se dedicó a la poesía tras su divorcio con Olga.⁹⁵

Pierre Cabanne, en 1982 hace referencia a *Mujer en camisa en un sillón* de 1913 como una de las obras precedentes del surrealismo picassiano, obra muy venerada por el grupo. Mantiene que no será hasta 1924 cuando el contacto con el grupo se consolide, pero proporciona un dato significativo: la negación del propio Picasso a pertenecer al grupo. Este solo afirmó su relación con el grupo de Breton al hablar de su serie *Minotauro* de 1933.

Por otro lado, tal y como han mencionado anteriormente autores como W. Boeck, Hans Jaffé o J. Golding, la presencia de Picasso en el mundo surrealista se reafirma debido a su constante uso de protagonistas totalmente heterogéneos, arbitrarios y orgánicos. De la misma manera, se incide en la idea de que la temática violenta que emplea ahora se debe a su vida privada, a su relación con Olga y sus enfrentamientos domésticos.⁹⁶

Ya en 1988 se establecen de manera cronológica las diferentes etapas artísticas de Picasso, confirmando que su producción surrealista se enmarca entre 1925 y 1940.

95 GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo»; en PENROSE, Roland; GOLDING, John (Eds.), *Picasso 1881/1973*. Barcelona, 1974, pp. 77-121.

96 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso. II. La Metamorfosis*. Madrid, 1982, pp. 199-248.

Es en esta fecha cuando Picasso comienza a experimentar, como ya se ha mencionado anteriormente, con deformaciones y descomposiciones en la figura humana. Estas características no lo relacionan de manera directa con lo surreal, pero sí será determinante en su producción durante estos años, de forma que refleja una gran libertad creativa haciéndole conectar con lo onírico y el subconsciente erótico.⁹⁷

En 1990, Ingo F. Walther publica *Picasso 1881-1973: El genio del siglo*, donde establece una cronología aproximada de la producción surrealista picassiana. Afirma, por un lado, que la obra *Mujer con flor* (Lám XX) de 1932 refleja esos nuevos procedimientos surrealistas al mostrar esa dualidad a la hora de representar los objetos y, por otro lado, considera la obra *Bañistas* de 1937 su última manifestación puramente surrealista.

En otro orden de cosas, se define el nuevo *alter ego* del artista malagueño, el minotauro, figura primordial en el pensamiento surrealista. Esto ya lo habían afirmado autores anteriores como J. Antonio Gaya Nuño en 1950.⁹⁸

Dos años más tarde se publica, por parte de la Consejería de Cultura de Andalucía, *Picasso Clásico*, libro donde se pone de manifiesto la influencia de la cultura grecorromana en la obra picassiana a partir de los años 30. Interesa porque aquí se reafirma el cambio que sufre la producción respecto a la anterior y se relaciona con una ruptura con la naturaleza para vincularse, de manera metamorfoseada, con la forma. De nuevo se acude a su vida privada para explicar tales cambios, concretamente al conocimiento de Marie-Thérèse. Por otro lado, se niega que la temática del minotauro proceda del surrealismo, ya que no solo proporciona diferencias entre ellos, sino que afirma que el minotauro picassiano es de origen clásico.⁹⁹

El escritor y periodista Daniele Boone, en 1993, trata en su libro dedicado a Picasso la vida del pintor manifestando que la etapa iniciada en 1925 se considera una de las peores épocas de su vida. Ahora Picasso inicia un nuevo recorrido en su producción, recorrido que estará marcado por su desvinculación con la armonía y el buen gusto.

En este contexto, las ideas surrealistas vinculadas con el sueño y lo onírico le atraen; adquiere una mayor libertad pero no consigue acercarse al movimiento tal y como lo hacían los surrealistas, pues este, a pesar de que transforma y metamorfosea, siempre juega con objetos reconocibles. Este acercamiento se podría vincular también a la recuperación de lo primitivo y lo sexual, aunque realmente se encuentra conectado con su vida privada.¹⁰⁰

97 JANÉS, Clara (Dir.): *Picasso. Los genios de la pintura española*. Madrid, 1988, pp. 10-12.

98 WALTHER, Ingo F.: *Pablo Picasso 1881-1973: El genio del siglo*. Alemania, 1990, pp. 58-62.

99 BAER, Brigitte: «Creatividad, Mitos y Metamorfosis en los años treinta»; en TINTEROW, Gary, *Picasso Clásico*. Sevilla, 1992, pp. 111-113.

100 BOONE, Daniele: *Picasso. Grandes maestros de la pintura moderna*. París, 1993, pp. 23-32.

En 1997, Carsten-Peter Warncke establece las diferencias y similitudes que existen entre la producción artística de Picasso y la del grupo surrealista. Afirman que entre 1925 y 1936 la forma adquiere un gran protagonismo en la obra escultórica y pictórica del pintor malagueño frente a su producción anterior, pues ahora se muestra como enigma dentro del cuadro. A su vez, está totalmente libre de significados, es decir, es el propio artista el que atribuye los contenidos.

Esta nueva concepción de la forma se vio apoyada por un nuevo movimiento artístico, concretamente la relación que se establece entre ambos se manifiesta en el tratamiento de la forma y en la concepción de la misma como un elemento libre frente al contenido. A pesar de estos contactos, hubo enfrentamientos por ambas partes hasta el punto de que Picasso negó, en 1933, cualquier tipo de influencia procedente del grupo.

Dejando a un lado estas relaciones, Warncke refleja la diferencia de intenciones entre el grupo y Picasso: este utiliza títulos que aluden a objetos de la realidad en obras creadas con elementos arbitrarios para que el espectador, a través del intelecto y la reflexión, pueda encontrar en el cuadro las formas que se expresan en dicho título. Frente a este, los surrealistas se apoyan al completo en lo irracional. Lo importante para ellos es la emoción que se expresa mediante la forma; a través de esta se pretende que el artista reflexione sobre sí mismo y su mundo interior.

En esta última afirmación también se encuentran diferencias respecto a la obra de Picasso, ya que pretende que el espectador reflexione sobre el arte y no sobre su persona. Esto lo consigue porque proporciona un contenido inteligible a la forma, a diferencia de los surrealistas. Es decir, en Picasso la forma se encuentra en relación con el mensaje que se quiere transmitir; la forma y el contenido se tratan de manera tradicional, frente a los surrealistas, que utilizan la forma para esconder el sentido original del mensaje. Por ello, hay diferencias también a la hora de titular las obras.¹⁰¹

Valeriano Bozal, en 1999 manifiesta que la agresividad proyectada en las obras de Picasso tras su periodo clásico no solo se muestra en pintura, sino que también cuenta con ejemplos escultóricos. Una clara evidencia de ello es *La mujer en el jardín*, escultura realizada entre 1929-30.

En dicha escultura se reconocen elementos tomados del surrealismo, como pueden ser la dualidad, el juego que se lleva a cabo entre la fisonomía femenina y el insecto (representando así lo erótico)... Los mismos procedimientos formales que utiliza en esta escultura se pueden encontrar en la obra pictórica *Mujer del sillón rojo* (Lám XVIII).¹⁰²

101 WARNCKE, Carsten-Peter: *Picasso*. Colonia, 1997, pp. 305-365.

102 BOZAL, Valeriano: *Picasso*. Madrid, 1999, pp. 35-40.

En esta misma fecha de 1999, Matisde Battistini escribe para la colección Art Book un libro dedicado a la figura de Picasso. Aquí no aporta grandes novedades respecto a las publicaciones anteriores, pues de nuevo señala como causa principal del cambio formal la propia vida personal del artista, la inestabilidad familiar. Esta inestabilidad provocó una ruptura con su pintura anterior y una búsqueda de un lenguaje nuevo, un lenguaje que fuera capaz de reflejar la rabia sufrida por el pintor. Esto hizo que se apoyase en el lenguaje surrealista a nivel iconográfico.¹⁰³

Rafael Jackson, en su libro publicado en el año 2000, refleja el acercamiento de Picasso con lo surreal a través del análisis de una serie de obras que se consideran una aproximación a dicho movimiento.

Establece un análisis exhaustivo de la obra *La danza* de 1925, ya que la considera la primera vinculada con dicho movimiento y la que utilizaron los surrealistas para afirmar la presencia del malagueño en el mismo. Aquí introduce una serie de novedades que se mantendrán a lo largo de su producción y que ya se han mencionado anteriormente, como la creación de la imagen a través de la utilización de elementos contrarios, pero, al igual que afirman Warncke en 1997, las formas no están alejadas del tema o contenido. R. Jackson da una explicación al hecho de que la forma se vincule con el contenido del cuadro: la relación de Picasso con los objetos del mundo primitivo.

Otro elemento muy discutido, que muchos autores han querido vincular con el surrealismo en la obra de *La danza*, es la representación de una sombra a la derecha del lienzo (Pichot, amigo fallecido de Picasso), que ha originado diferentes teorías que de nuevo establecen relaciones entre Picasso y el surrealismo.

En cuanto al uso de la sombra, hay que mencionar la importancia que adquiere esta en el movimiento, pues se convierte en un símbolo gracias a Picasso y Duchamp. En el caso de Picasso, el recurso formal de la sombra ya se veía con anterioridad en obras clásicas, pero su culmen se refleja en obras pertenecientes a esta etapa surrealista como es *El taller de la modista*. Estas sombras también las introduce en su producción escultórica remitiendo así al concepto surrealista de «artista como vidente»¹⁰⁴ mencionado por R. Jackson.

Siguiendo con el análisis de *La danza*, R. Jackson habla sobre el concepto de *umbral* que también se relaciona con la poética surrealista. El término *umbral* hace referencia a la ventana que aparece en el cuadro. Esto se relaciona con la idea de la ventana de Breton [permitía entablar relaciones entre el mundo exterior (racional) e interior (irracional)]. El

103 BATTISTINI, Matisde: *Picasso*. Milán, 1999, pp. 108-112.

104 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado*. Madrid, 2000, p. 26

propio Jackson llama a este espacio «*interior exteriorizado*»¹⁰⁵.

Siguiendo los modelos primitivos que ya había iniciado en 1907 con *Las Señoritas de Aviñón*, en *La danza* se observa esa influencia de las máscaras tribales del arte primitivo que también interesó mucho al grupo surrealista Documents, pues estos se interesaron principalmente por la cultura africana. La importancia de los cuerpos en este cuadro o en la *Crucifixión* de 1930 también refleja una clara influencia de tal grupo surrealista; así lo refleja Bataille en *Soleil pourri*, publicación de la revista Documents.

Otra similitud que R. Jackson encuentra entre Picasso y el surrealismo es la aceptación del mito de la mantis religiosa. Los surrealistas, al crear espacios oníricos e irreales, se apoyan en muchos casos en el mito e incluso crean los suyos propios. Eso es lo que pasa con el mito de la mantis, la cual se ha llegado a entender como un sinónimo de hiperfeminidad en términos de Claude Maillard-Chary¹⁰⁶. Al igual que habían hecho los surrealistas con la imagen de Germaine Breton (la dotaron de grandes ojos, boca y carácter agresivo), Picasso trata de la misma manera a sus figuras femeninas.

El mito de la mantis religiosa y de la «vagina dentada» tal y como lo menciona R. Jackson aparece en otros muchos cuadros de Picasso, como por ejemplo en *La bañista sentada* de 1930. Aquí aparece otro elemento que lo relaciona con miembros del surrealismo como Dalí: la introducción de elementos relacionados con los crustáceos que también se aprecia en obras como *Bañistas en la playa*.

Dejando a un lado el análisis de las obras, R. Jackson plantea la reaparición del camuflaje cromático en la obra de Picasso (había aparecido con anterioridad en el cubismo). El cuadro que mejor representa esta recuperación del camuflaje es *Instrumentos musicales sobre una mesa*. Este cuadro, junto a otros muchos, fue vinculado con el surrealismo a través de la publicación *Picasso and Surrealism* de John Golding. Concretamente, este lo relacionó con el automatismo, pues las obras de Picasso están en continuo cambio y, de esta manera, se establecía una relación con dibujos de Masson o Miró. Este automatismo se relacionó con los desdoblamientos de la obra picassiana que recuerdan al *frottage* surrealista. R. Jackson defiende que el dibujo lineal de Picasso también coincide con estas ideas de lo surreal.

A la hora de tratar obras como *Naturaleza muerta sobre un velador*, Jackson hace referencia al carácter simbólico que adquiere la fruta en obras surrealistas como las de Salvador Dalí. A través del uso de la fruta, muchos surrealistas representaron a la mujer con carácter erótico. Lo característico está en que Picasso había llevado a cabo estas composiciones años antes que los propios surrealistas. Por lo tanto, se anticipa.

105 *Ibidem*, p. 30

106 *Ibid*, p. 52.

Esta última obra junto a otras realizadas entre 1931-33 no obtuvieron el visto bueno por parte del padre del surrealismo, André Breton; sin embargo, R. Jackson sí lo encaja en este, ya que relaciona el camuflaje cromático picassiano con el concepto de *belleza convulsa* bretoniano.

Siguiendo con la serie de naturalezas muertas, hay que destacar que en muchas de estas, como por ejemplo en *Estudio de cabeza de yeso*, se introducen otros elementos surrealistas que se vinculan a artistas como André Masson, cuando ilumina los objetos desde la parte de atrás del cuadro, o Dalí, que copiará cuadros de Picasso en su época vinculada a Lorca.

A partir de 1929, Picasso dejó de considerarse el foco principal del surrealismo ortodoxo para ser sustituido por Dalí, el cual había participado junto a Luis Buñuel en el film *Un perro andaluz*. A pesar de esta ruptura, las relaciones entre ambos se mantuvieron y, en el caso del grupo Documents, hay que destacar que el propio Leiris afirmó en un escrito que Picasso no era surrealista, porque siempre partía del tema para sus composiciones. Frente a M. Leiris, en 1926 Breton afirma textualmente «Picasso vino al surrealismo», haciendo referencia a un sus *Guitarras* realizadas en ese mismo año.

La influencia o vinculación con el surrealismo no solo se aprecia en las obras pictóricas del genio del cubismo, pues R. Jackson evidencia la relación entre las esculturas de cuerpos despellejados y desollados del surrealismo con la obra *Bustos de mujer*.

Como se ha indicado anteriormente, la figura de Dalí eclipsó a Picasso y esto hizo que el pintor malagueño desapareciera de las publicaciones de los surrealistas. Fue a partir de 1932 cuando volvió a entablar relaciones con Breton y, de esa manera, Picasso entró de nuevo en contacto con el surrealismo a través de la revista *Minotaure*. El nombre de la revista no pasó desapercibido en la producción artística de Picasso y esto hizo que llevase a cabo una serie de dibujos de carácter erótico-agresivo que conecta con obras surrealistas de Alberto Giacometti entre otros.

El análisis de la serie del *Minotauro* es importante, pues se considera un proceso iconográfico que culmina en el *Guernica*. Con esta afirmación, se da por hecho que dicho cuadro presenta rasgos formales procedentes del surrealismo y de toda la evolución pictórica picassiana posterior a los años 25.¹⁰⁷

Años después, Maldonado Eloy-García dedica varios capítulos a estas cuestiones comentadas con anterioridad. En su libro recupera, por un lado, la idea de que Picasso se puso en contacto con el surrealismo de la misma manera que rompió con la etapa rosa en 1906 para introducirse en el mundo del cubismo. Es decir, el carácter insaciable y el deseo de

107 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., pp. 19-219.

renovación artística fueron las claves de estos contactos. Además, incorpora un dato nuevo en relación a la fecha de aparición de las primeras manifestaciones surrealistas en la obra del artista, pues Maldonado Eloy-García menciona la obra *Dos mujeres corriendo en la playa* de 1922 (Lám II) como un claro precedente de dicho movimiento.¹⁰⁸

La doctora y profesora de historia del arte Violeta Izquierdo, en 2009 divide la producción picassiana comprendida entre 1925 y 1930 en dos grupos con influencias surrealistas:

- El primer grupo viene protagonizado por la obra *El estudio* de 1927 y en ella se evidencia la simplificación y descomposición cubista de la figura a través del uso de la línea y la introducción de esas nuevas deformaciones mencionadas con anterioridad.
- El segundo grupo se caracteriza por la introducción de una nueva temática: mujeres en la playa. Picasso, a partir de 1929, va a usar esta iconografía para introducir las deformaciones con otra gran cantidad de influencias combinando así diferentes elementos y estilos artísticos.

En otro orden de cosas, la doctora Izquierdo hace mención a la temática picassiana del momento y, coincidiendo con H. Read, menciona el amor y la crueldad como *leitmotiv* de su producción, coincidiendo así con los propios surrealistas.¹⁰⁹

2. PICASSO: BIOGRAFÍA Y APRENDIZAJE ARTÍSTICO HASTA LA DÉCADA DE LOS 30.

La introducción de Picasso en el panorama artístico del siglo XX supuso una renovación del arte del momento. El empleo de nuevos planteamientos formales y procedimientos técnicos por parte del artista ha provocado que muchos autores lo consideren el precursor de muchas de las técnicas empleadas por los surrealistas. Este hecho, unido a la relación que se establece entre la agresividad y la violencia de estos años y sus circunstancias personales, explica el desarrollo del siguiente apartado.

Este análisis facilitará el comentario de obras que se llevará a cabo en apartados posteriores, ya que en este se pretende hacer un recorrido por los distintos planteamientos formales que el artista empleará a lo largo de su producción, sus influencias más destacadas en relación al tema que nos concierne y los principales hechos biográficos que marcaron su producción.

A modo de introducción biográfica¹¹⁰, es oportuno destacar que Pablo Ruíz Picasso nació en Málaga, el 25 de Octubre de 1881 y fue el primer hijo del matrimonio formado por José

108 MALDONADO ELOY-GARCÍA, Juan: *Picasso único: juicio a un genio en rebeldía*. Málaga, 2003, pp. 59-200.

109 IZQUIERDO, Violeta: *Arte contemporáneo II (1910-1990)*. Madrid, 2009, pp. 229-230.

110 RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I: 1881-1906*. Madrid, 1995, pp. 48-90.

Ruiz Blasco y María Picasso López.

De manera breve, es oportuno mencionar que su padre fue pintor y profesor de arte en la Escuela de Málaga. Los múltiples traslados de este permitieron a Picasso viajar por España conociendo los diferentes ambientes, hecho que quedará reflejado en su producción desde época temprana. Por otro lado, José mostró gran interés por la tauromaquia y las palomas, temáticas que también invadirán la producción del artista.

En cuanto a su madre, Picasso heredó, para su desgracia, el carácter jovial y alegre de esta. Este carácter y porte heredado de la figura materna provocará posteriormente la creación de figuras monumentales¹¹¹ reivindicando así a su padre, a su esbeltez. El mismo Picasso afirmó que sentía envidia del carácter de su padre frente al dicharachero y espontáneo de su madre.

El interés de Picasso por el dibujo se refleja, como bien afirma su madre¹¹², prácticamente desde su nacimiento. Este va a ser capaz de captar y retener en su memoria todo aquello que ocurre a su alrededor con el objetivo de poder plasmarlo posteriormente en sus dibujos. De esta manera, desde sus primeros dibujos muestra una experimentación con la forma que le permitirá llevar a cabo nuevas maneras de expresión. Como afirma P. Cabanne, desde muy pequeño ya muestra una característica constante durante toda su vida artística: la representación de su vida personal a través de sus lienzos y dibujos.¹¹³

De sus primeros años de vida, poco se conserva en relación a sus dibujos. Sí podemos destacar un modo de crear un tanto característico¹¹⁴ que podríamos vincular con el automatismo surrealista posterior. Esta forma tan particular de llevar a cabo sus dibujos ha sido comentada por Sabartès, el cual dice lo siguiente: «Como si dibujara algo que tuviera ya trazado de antemano»¹¹⁵. Además de estos dibujos, Picasso comenzará desde muy joven a experimentar con papeles recortados, usando la misma técnica automática descrita por Sabartès.

A la edad de 10 años Picasso se muda a La Coruña debido a un traslado que le conceden al padre para trabajar como profesor de dibujo. Estos años en La Coruña son tristes para la familia Ruiz Picasso¹¹⁶, ya que se desarrolla un hecho significativo: la muerte de su hermana

111 Picasso utilizará a lo largo de su producción recursos como la desproporción o la monumentalidad para representar sus figuras. Este hecho se apreciará en su época «surrealistas». RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p.49.

112 PENROSE, Roland: *Picasso. Vida y obra*. Madrid, 1958, p. 13.

113 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso...*, 74. t., 995. بيبي Veen I. 1881-1906 je izaba un dibujo viajar pornja. estos ., pues se pretende analizar la biograf mucho mckson cua op. cit., p.35.

114 Jaime Sabartès es el primero en hacer alusión al modo de trabajar de Picasso en estos primeros años: de un solo trazo realizaba un dibujo. Tras esto, realizaba el mismo pero lo empezaba desde un punto de vista diferente. Por lo tanto, a través de un sistema intuitivo, llegaba a realizar obras completamente coherente. Véase RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p.31.

115 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., p.33.

116 Picasso sintetiza su época en La Coruña con la siguiente frase: «Ni Málaga, ni toros, ni amigos, ni nada de nada». *Ibidem*, EL PÁJARO DE BENÍN 6 (2020), págs. 104-151. ISSN 2530-9536

Conchita. El fallecimiento de su hermana, además de convertirse en elemento principal de su producción, que fue el motivo que causó la identificación con la figura del minotauro años después, según señala J. Richardson.¹¹⁷

Por estos años, el joven Picasso ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Galicia. Esta formación le permitió mejorar su técnica de dibujo y llevar a cabo obras copiadas de modelos en yeso. A pesar de esta formación académica, Picasso siempre llevó a cabo obras creativas.

A modo de anécdota, resulta interesante para comprender la producción picassiana de finales de los años 20 el hecho de que en 1891 Picasso conociera el desnudo femenino en una de las casetas de las playas gallegas. Este momento de su vida sería posteriormente plasmado en multitud de dibujos y cuadros¹¹⁸. De estos años gallegos, es destacable mencionar los dos primeros cuadernos de dibujo que se conocen del joven artista. Ambos presentan retratos familiares, paisajes... siempre tomados del natural¹¹⁹.

A partir de 1895, como consecuencia de un traslado de su padre, Picasso se encuentra en Barcelona realizando estudios en la Lonja. Estos estudios, igual que los realizados en Galicia o los llevados a cabo posteriormente en la Academia de San Fernando de Madrid, no interesarán al joven artista y provocará una desvinculación con la educación artística.

Por estos años, se adentra en la pintura costumbrista que se estaba llevando a cabo en el país y, de esta manera, se adentra en la temática religiosas. Aquí tenemos que hacer referencia a cómo trata la figura de Cristo, protagonista en muchos de sus cuadros. Picasso representará diferentes episodios de la vida de Cristo con gran fidelidad y realismo, pero llevará a cabo cuadros blasfemos donde utilice la figura de Cristo para representar a alguno de sus compañeros¹²⁰. Este hecho ya estaba marcando el rechazo que tendrá posteriormente hacia la religión cristiana.

Otro hecho importante que va a plasmarse posteriormente en su producción, es la relación que inicia con el sexo en estos años barceloneses. El jovencísimo Picasso se introdujo en el mundo de los burdeles y esta relación tan temprana con el sexo hizo que se convirtiera en un tema recurrente en su producción. Así se explican *Las Señoritas de Aviñon* o las figuraciones de años posteriores. Esta relación con el sexo y la mujer hará que Sabartès afirme que cada «época» del artista corresponda a una de las mujeres que pasaron por su vida¹²¹. Tras una

p. 33.

117 RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p.50. para más información.

118 (Lám V, VI y VII)

119 Esta afirmación será constante en Picasso cuando Breton quiera introducirlo en el movimiento surrealista. Un ejemplo de ello lo encontramos en una declaración que hizo el propio artista a André Warnod: «intento observar la naturaleza, siempre. Persigo el parecido, un parecido más parecido que el real». Véase GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo»..., op. cit., p. 77.

120 Este interés por la figura de Cristo se recupera los años 30 para hacer referencia a la atracción que sentía por su amante Marie-Thérèse Walter. RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p.74.

121 CABANNE. Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., p.71.

breve estancia en la capital y un viaje a Horta de Ebro con su compañero Pallarés, regresa a Barcelona en 1899 con una actitud totalmente renovada.

Su ingreso en el grupo Els Quatre Gats¹²² fue fundamental en estos años, pues gracias a estos se puso en contacto con las últimas novedades artísticas que se estaban llevando a cabo en la ciudad catalana. A pesar de este conocimiento, Picasso mostrará, al igual que hará prácticamente a lo largo de toda su producción, una mezcla de estilos.

Su primer viaje a París se lleva a cabo en el otoño de 1900, pero no será hasta 1903 cuando se instale definitivamente en la capital bohemia. Hasta su establecimiento en la ciudad, Picasso pasó tres años viajando entre Barcelona y París. Algunos hechos a destacar en estos años son su éxito en la exposición de la galería en Vollard, un nuevo tratamiento del color que se relaciona con lo creado posteriormente por los *fauvistas*, el inicio en 1901 de su etapa azul y el interés por el campo de la escultura¹²³.

En estos años anteriores al Cubismo, es importante destacar la relación entre el pintor malagueño y Matisse y la influencia que ejerció la figura del escritor Alfred Jarry. A pesar de no haberse conocido nunca, Jarry se considera fundamental para comprender las esculturas surrealistas llevadas a cabo por el artista en la década de los 30. Además de esto, anticipó el juego de símbolos que se verán posteriormente en la producción picassiana.

Finalmente, tras su estancia en Gósol (cuyos dibujos se caracterizan por el carácter escultórico) y su conocimiento de la escultura ibera, Picasso desarrolla un cambio fundamental en su producción¹²⁴ que se evidencia en los estudios preparatorios de la gran obra del siglo XX, *Las Señoritas de Aviñon*. A partir de este momento, inicia un recorrido de experimentación formal que culmina con la creación del Cubismo, el cual se divide en dos etapas: analítica y sintética¹²⁵.

Partiendo de la base de que a Picasso le interesaba representar lo real, ambas etapas se diferencian en lo siguiente: en la analítica pretende descomponer y recomponer la forma basándose en la geometría y, para ello, se apoya en el recurso plástico de las facetas. Con estas facetas da una visión múltiple de todas las partes del objeto representado. Esto trae consigo la eliminación de la luz, de la perspectiva... Frente a esta etapa, en la sintética se

122 Aquí conoció a dos personas muy influyentes en su producción: Utrillo (aprendió el arte de las sombras chinas que plasmaría posteriormente) y Pichot (representado a modo de sombra en la obra *La Danza* de 1924). Así lo afirma STEIN, Gertrude: *Matisse, Picasso and Gertrude Stein with Two Shorter Stories*. París, 1933, p. 107.

123 En 1902, en una de sus estancias en Barcelona, Picasso acudió a Emili Fontbona para que le enseñase la técnica del modelado. Véase RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p. 240.

124 Como menciona Apollinaire en relación a esta nueva etapa de Picasso, este pretendía crear una obra maestra que «liberara el arte de sus cadenas y trazara nuevas fronteras». Cita extraída de RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p. 474.

125 Importante para el desarrollo posterior del movimiento dadaísta o surrealista. Véase CABANNE. Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., p. 106.

apoyará en el color, los objetos serán más comprensibles ya que no se reducen a formas geométricas, sino a los elementos que le caracterizan para poder así identificarlos. A su vez, emplea nuevas técnicas como el *collage*, y los objetos aparecen representados de manera más realista.¹²⁶

En estas obras cabe destacar que Picasso jugará con los dobles sentidos y con las formas antropomorfas, adelantándose así a su producción de 1925, año en el que muchos defienden que inicia su etapa surrealista¹²⁷. Vemos cómo usaba los mismos signos u objetos en sus cuadros para llevar a cabo la representación de cosas totalmente diferentes¹²⁸.

Tras esta etapa sintética, Picasso irá evolucionando e irá dejando atrás todos los planteamientos cubistas para adentrarse de nuevo en la representación figurativa. Las obras recuperan el orden, el equilibrio propio del clasicismo, pero siempre reinterpretado, pues, como ya se ha mencionado, el artista malagueño nunca se limitó a copiar a sus referentes: este tomaba lo que le interesaba y lo transformaba hasta adaptarlo a su estilo personal. Este periodo viene marcado a su vez por su matrimonio con Olga y el nacimiento de su hijo Paul.

En los años 20, el futuro padre del movimiento surrealista, André Breton comienza a mostrar interés por el pintor malagueño. Este interés se agrava con la publicación del Primer Manifiesto Surrealista, ya que Breton buscaba la inscripción del artista en el movimiento. A pesar del fracaso de Breton, el surrealismo dejó huella en la producción picassiana de estos años, ya que el artista inició una nueva etapa que nada tenía que ver con las precedentes.

Efectivamente, la producción de estos años cambia a nivel formal, el surrealismo le permite llevar a cabo obras procedentes del subconsciente, a simplificar igual que había hecho años anteriores con el cubismo. Todo esto provocará la creación de figuras complejas no vistas anteriormente en su producción. A su vez, esta relación con el surrealismo hizo que volviera a escribir, en palabras de Pierre Cabanne, su «diario íntimo» a través de sus obras¹²⁹. De esta manera, se verá reflejado el carácter agresivo y enfadado provocado por sus enfrentamientos con Olga.

A pesar de no existir una fecha clara, la vinculación con el surrealismo se mantuvo hasta mediado de los años 30.

126 RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen II: 1907-1917*. Madrid, 1995, pp. 102-106.

127 Autores como Rafael Jackson defienden esta fecha en su libro *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 19.

128 Alfred Jarry ya le había enseñado a tratar los objetos de este punto de vista en años anteriores.

129 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., pp. 391-397

3. EL MOVIMIENTO SURREALISTA Y SUS INNOVACIONES ARTÍSTICAS.

Tras un breve repaso por alguno de los procedimientos técnicos y artísticos llevados a cabo por el gran genio malagueño, hay que hacer referencia al movimiento surrealista, ya que, para analizar si existieron o no relaciones entre la figura de Picasso y los surrealistas, es necesario profundizar en el movimiento para conocer cuáles fueron sus aportaciones principales.

Para ello, a continuación se va a llevar a cabo un breve recorrido con el que se pretende dar a conocer, *grosso modo*, la génesis y los fundamentos principales del movimiento.

El Surrealismo¹³⁰ surge en torno a la década de los años 20, bajo la figura de André Breton. Desde un primer momento, el teórico y crítico Breton estuvo rodeado de intelectuales, pintores y literatos (muchos de ellos procedentes del dadaísmo). A pesar de esta primera relación que se puede establecer entre el surrealismo y el dadaísmo por el hecho de que muchos de sus miembros procedieran de dicho movimiento, hay que decir que el surrealismo, desde un primer momento, va a contar con claras diferencias respecto al movimiento Dadá¹³¹.

El objetivo principal de los surrealistas nunca fue crear un movimiento artístico¹³², pues el grupo nace con el objetivo de liberar al hombre contemporáneo. Estos se dan cuenta de que, para que el hombre actúe libremente, tiene que contar con una libertad interior. Debido a esto, Breton define el inconsciente¹³³ y el sueño como elementos fundamentales del movimiento. Concretamente, su teoría se apoya en las relaciones que van a llevar a cabo con el subconsciente¹³⁴. Con estas premisas, los surrealistas encuentran en el arte una vía de liberación frente al mundo real.

Para la representación de este mundo interior, se van a valer de una serie de técnicas y procedimientos artísticos que les va a permitir conocer el funcionamiento real del pensamiento.

- Automatismo¹³⁵: marcaría el surrealismo de los años 20. Fue utilizado primeramente en la literatura, pero posteriormente se convirtió en el principal procedimiento artístico. El artista, basándose en esta creación automática, abandona sus conocimientos artísticos para dejarse llevar por el inconsciente. De esta manera, las manifestaciones creadas

130 CARROUGES, Michel: *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*. Madrid, 2008, pp. 13-17.

131 W. Boeck en *Picasso* define el dadaísmo como un movimiento que, frente al surrealismo, descontextualiza los objetos y le quita sus características para después crear objetos arbitrarios. Véase p. 205.

132 Pierre Naville, director de la revista *Révolution Surréaliste* afirmó en 1925 que «no existe una pintura surrealista». Véase DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Milán, 1966, pp. 160-161.

133 MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia defiende en *Arte y Arquitectura del siglo XX. V.1*. que el surrealismo toma el método psicoanalítico de Freud para llevar a cabo sus creaciones pero existen diferencias entre el modo freudiano y el surrealista. Véase pp. 114-115.

134 BOECK, Wilhelm: *Picasso...*, op. cit., p.206.

135 El automatismo surrealista se conoce en la historiografía por el nombre de «automatismo psíquico», pero en *La pintura surrealista española (1924-1936)* de Lucía García de Carpi se establece una división dentro de este automatismo: rítmico y simbólico. Véase pp. 41-44.

no proceden de planteamientos anteriores, representan las ideas atrapadas en el subconsciente.¹³⁶

Un hecho importante a destacar es el sistema de producción de imágenes. Los surrealistas no participan en la creación artística, pues según ellos, el automatismo es el encargado de guiar sus impulsos pictóricos.¹³⁷

Para ellos, la imagen no supone la representación directa del objeto, es decir, los surrealistas pretenden que en sus obras participe el espectador, que no actúe de manera pasiva ante la observación. Esto se debe a que los cuadros surrealistas se componen de asociaciones de significados, no copian los objetos del mundo exterior, es más, rechazan la pintura realista ya que ellos cuentan con un modelo propio, interior procedente del inconsciente.

- *Collage*¹³⁸: técnica artística a través de la cual se introduce un elemento físico, tomado de la realidad, en una obra pictórica. Los surrealistas, al igual que otros movimientos artísticos de estos años, aprenden la técnica del collage gracias al cubismo, pues ya por la fecha de 1912 Picasso estaba llevando a cabo su primer collage titulado *Bodegón con silla de rejilla*.¹³⁹
- *Frottage*: técnica creada por Max Ernst en 1925 consistente en unir objetos de diferente naturaleza con el objetivo de crear estructuras con carácter unitario que evoquen imágenes reales.¹⁴⁰

A pesar de la gran variedad de artistas que se integraron en el movimiento, Violeta Izquierdo ha establecido unas características generales¹⁴¹ entre las que destacan: la utilización de elementos contradictorios y descontextualizados que provocan en el espectador cierta confusión, la utilización de un mismo elemento con significado distinto y la presencia de la temática sexual, formas violentas y destructivas que impactan al espectador.

Un tema importante a considerar es el hecho de que el surrealismo se haya considerado un movimiento artístico figurativo y no abstracto. Así lo defienden autores como la ya mencionada Lucía García de Carpi o Michel Carrouges¹⁴².

136 MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia: *Arte y Arquitectura del siglo XX. V.1...*, op. cit., p.118.

137 Esto explica que para los surrealistas la belleza no se relacione con el concepto de belleza tradicional. Para ellos, la belleza se obtiene de la acumulación de objetos inconexos y de la conmoción que se tenga al verlos. Esto es lo que Breton llama «belleza convulsa». *Ibidem*, pp. 37-38.

138 Frente al collage cubista, el empleado por los surrealistas pretende sacar a la luz los deseos y sueños patentes en el hombre. GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española...*, op. cit., pp. 45-46.

139 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., p.242.

140 GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española...*, op. cit., p.50.

141 IZQUIERDO, Violeta: *Arte contemporáneo II...*, op. cit., pp. 206-207.

142 CARROUGES, Michel: *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo...*, op. cit., pp. 218-219.

El hecho de utilizar la técnica del automatismo para la creación artística dio lugar a una gran variedad de formas y figuras. Esto trae consigo una recuperación de la figuración, recuperación porque los años anteriores habían estado protagonizados por los planteamientos cubistas.

A diferencia de la figuración anterior al cubismo, ahora se rechaza el realismo académico. Interesa el mundo interior del artista y por eso se va a crear una figuración vinculada a ese inconsciente del que hablaba Freud.

4. PRECEDENTES «SURREALISTAS» EN LA PRODUCCIÓN PICASSIANA

Como se ha podido observar en los dos apartados anteriormente comentados, algunos de los planteamientos iconográficos, técnicos o formales empleados por los surrealistas a partir de 1924 aparecen en la producción artística picassiana de años anteriores.

El objetivo de este apartado es doble: por un lado, se pretenden comparar los recursos formales y estilísticos de la producción picassiana anterior a 1924 con los procedimientos empleados por los surrealistas, y, por otro lado, se va a llevar a cabo un análisis de algunas de las obras de Picasso que, según diversos autores, se consideran precedentes de lo que se verá en su etapa «surrealista».

Antes de profundizar en dicha cuestión, es importante recuperar la idea de Rafael Jackson¹⁴³, el cual afirma que el periodo surrealista de Picasso se inicia en 1925 con la obra *La danza*. Sin embargo, se conoce que las relaciones entre Picasso y Breton son anteriores a esa fecha, concretamente en torno a 1923¹⁴⁴.

Resulta interesante destacar esta fecha, ya que, como vamos a ver a lo largo del desarrollo del apartado, los precedentes «surrealistas» son anteriores no solo a la creación del movimiento surrealista, sino también a su relación con Breton.

La relación entre ambos viene promovida por el interés que va a mostrar Breton en el artista malagueño¹⁴⁵. Rafael Jackson vincula este interés con el tratamiento que Picasso había llevado a cabo de la forma desde el inicio del cubismo. Los surrealistas lo van a considerar el padre de la pintura moderna, el creador de nuevos métodos artísticos y formales.¹⁴⁶

143 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 20.

144 Se acepta esta fecha como inicio de la relación porque el propio Picasso llevó a cabo el primer grabado de André Breton. Véase WARNCKE, Carsten-Peter: *Picasso...*, op. cit., p. 125.

145 André Breton en *El Surrealismo y la pintura* deja constancia de este interés: «Un solo desfallecimiento de su fuerza de voluntad [Picasso] hubiera bastado para que todo aquello por lo que nos preocupábamos hubiese retrocedido...» GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo»..., op. cit., p. 77.

146 Para más información, JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., pp. 20-22.

Centrándonos en el tema a desarrollar, como ya se ha mencionado en el apartado de *El movimiento surrealista y sus innovaciones artísticas*, el Surrealismo no apoya sus creaciones en el natural, en el mundo exterior, pues este se caracteriza por dejar libertad al inconsciente. Este hecho provoca que el verdadero autor o protagonista de las creaciones surrealistas no sea el artista en sí, sino el mundo interior y el subconsciente de este, que se manifiesta a través de la técnica del automatismo. Partiendo de esta característica fundamental, tendríamos que preguntarnos si Picasso experimentó este modo de creación. Basándonos en los planteamientos formales anteriormente analizados en *Picasso: biografía y aprendizaje artístico hasta la década de los 30* tenemos que afirmar que no llegó a crear obras a través de este procedimiento. Así lo afirma el propio Picasso en la ya citada entrevista de André Warnod y, de la misma manera, se evidencia en la formación del propio artista, pues este siempre mostró gran interés en la representación del natural.

Esta vinculación tan arraigada con el mundo exterior, con la representación de lo real, ha sido motivo más que suficiente para que muchos autores nieguen la presencia de Picasso en el movimiento surrealista. Así lo defienden en el *estado de la cuestión* John Golding, Daniele Boone, Wilhelm Boeck o el historiador J. Antonio Gaya Nuño, pues estos no solo mencionan la presencia de objetos reconocibles en la producción picassiana, sino que afirman el rechazo del artista al automatismo y al mundo onírico.

Otra diferencia importante a destacar es la aportada por Carsten-Peter Warncke en *Picasso*¹⁴⁷. Aquí se habla acerca de las intencionalidades que tiene Picasso frente a los surrealistas a la hora de exponer sus obras al gran público

La diferencia de intencionalidades se encuentra de nuevo vinculada con esa relación existente entre Picasso y la realidad. Este, al apoyarse en todo momento en los objetos del mundo exterior, va a titular sus obras haciendo referencia a estos objetos, con el objetivo de que los espectadores participen en el desciframiento de la obra y puedan así reflexionar y pensar sobre el arte.

Frente a esta idea, los surrealistas no quieren hacer partícipe al público, pues a estos solo les interesa el mundo interior. Debido a esto, sus títulos no harán referencia a objetos tomados de la realidad, sino que a través de ellos se establecerán relaciones con las emociones del espectador.

Estas dos diferencias ya marcan una clara separación entre la producción picassiana y la surrealista, sin embargo, tenemos que mencionar que a nivel formal y estilístico sí encontramos similitudes.

147 WARNCKE, Carsten-Peter: *Picasso...*, op. cit., pp. 135-136.

Los surrealistas parten del automatismo para crear sus obras. Este método, ya comentado anteriormente, permite manifestar a los artistas las ideas procedentes del inconsciente. Como ya hemos mencionado, Picasso no cultivó este método de producción, pero es interesante resaltar un modo de trabajo empleado en sus primeros años que podríamos considerar como un precedente de este automatismo. Este método, ya mencionado por Sabartès, destaca porque permite realizar un dibujo a través de un único trazo, de manera automática e intuitiva. Este método sí será empleado por Picasso en obras posteriores, pero nunca con la intención surrealista, pues él partía de un objeto reconocible.

Boeck, en su libro *Picasso*, destaca la «apropiación» o utilización por parte de Picasso de las deformaciones y metamorfosis de los surrealistas, dado que estos acudirán a esta forma de representación para llevar al lienzo o a la escultura una gran cantidad de elementos diversos, contradictorios, que no tienen relación directa entre sí.

El uso de estas deformaciones en la producción picassiana se evidencia en fechas anteriores a su contacto con el surrealismo, puesto que el cubismo parte de ese método de representación. Durante su etapa cubista, Picasso deforma la realidad a través de facetas, es decir, la metamorfosis de la forma se hace mediante la geometría. A través del contacto con los surrealistas, el artista malagueño recupera esa metamorfosis, pero no acude a la geometrización, sino a las deformaciones orgánicas, a las protuberancias, alargamientos e hinchazones.

Con el uso de la deformación desde 1907 con el cubismo, vemos que la introducción de las mismas no va a ser influencia directa de la presencia surrealista en el campo artístico y, del mismo modo, tampoco lo va a ser la manera con la que deforma en estos momentos, pues como se comentará a continuación, existen obras anteriores al movimiento que ya evidencian este tipo de deformación.

Por otro lado, desde sus primeras obras cubistas, Picasso va a llevar a cabo un juego con los símbolos representados. Este juego consistente en emplear la misma forma o el mismo signo iconográfico con diferentes significados, y va a ser empleado posteriormente por los surrealistas. De esta manera, tenemos que destacar que, a pesar de que no existen datos que informen de esta influencia, hay que destacar que Breton y el resto de surrealistas consideraron a Picasso el gran maestro del movimiento y esto explica que pudieran tomar de él ciertas características empleadas con anterioridad.

Aquí reside otro punto en común entre el movimiento y Picasso: el uso del *collage*. Como ya se ha mencionado anteriormente en palabras de Lucía García de Carpi¹⁴⁸, los surrealistas tomaron del cubismo sintético este modo de producción artística.

148 GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española...*, op. cit., pp. 45-46.

En cuanto a la temática, autores como Herbert Read¹⁴⁹ establecen la iconografía que caracteriza la producción picassiana de esos años 20/30. Durante estos años, el artista se decanta por las representaciones sexuales, agresivas, violentas y eróticas. Eso explica que gran parte de sus creaciones estén protagonizadas por mujeres de toda índole.

Esta temática erótica-sexual acompañó a los surrealistas desde el origen del movimiento. De nuevo, podríamos afirmar que la presencia de estos atributos sexuales en la producción picassiana se encuentra estrechamente a con su relación que tuvo con los miembros del surrealismo. Sin embargo, remontándonos a los primeros años del siglo XX, hay que decir que la presencia del sexo y la mujer en obras de Picasso siempre ha estado muy presente. A pesar de esta afirmación, autores como Boeck o Alfred H. Barr defienden la influencia de artistas surrealistas como Miró en relación a este tema.

Sí presenta cierta novedad la manera con la que trata esta iconografía, ya que ahora impregna sus figuras con una violencia no vista con anterioridad. Esta nueva forma de representación se ha relacionado con los problemas matrimoniales que vivió por aquellos años, ya que como bien afirmó el mismo Picasso «El pintor hace pintura como urgente necesidad de descargarse de sus sensaciones y sus visiones»¹⁵⁰.

A lo largo de este análisis, se ha podido comprobar cómo las relaciones entre la producción picassiana y la llevada a cabo por los surrealistas son muy estrechas en algunos casos, pero evidencian claras diferencias que nos permiten cuestionar dichas relaciones.

A continuación, se pretende llevar a cabo un comentario, basándonos en los siguientes autores, de algunas de las obras picassianas anteriores al movimiento surrealista, con el objetivo de ilustrar las características y los aspectos formales mencionados anteriormente.

Uno de los primeros autores que nos habla sobre precedentes «surrealistas» en la obra de Picasso es Wilhem Boeck¹⁵¹, el cual establece ciertas relaciones entre la obra *La siesta/Campesinos durmiendo* (Lám I) de 1919 y las características formales empleadas a partir de 1925.

En dicha obra se aprecia cómo Picasso comienza a adquirir un interés mayor por la representación de la forma, pues hasta el momento, dejando atrás el cubismo, había llevado a cabo obras donde la influencia clásica estaba presente. A pesar de que esta obra, según la historiografía, se enmarca en su época clásica, Boeck la considera una anticipación a la figuración monumental y deforme del periodo «surrealista». Frente a esta afirmación, nos

149 READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna...*, op. cit., p. 152.
nculadosa que la agresividad;iene la misma intenciurrealist Poets 1925-1938. r bo bien afirma Walther, se produce una unisesi

150 GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Picasso...*, op. cit., p. 20.

151 BOECK, Wilhelm: *Picasso...*, op. cit., p. 201.

encontramos con Ingo F. Walther¹⁵² que remite de nuevo al tema de la deformación pero relacionándolas con cubismo de los últimos años.

En *La siesta* se manifiesta ese interés de Picasso por la deformación, pues a pesar de ser una escena plácida y relajada, los miembros de la joven campesina presentan cierto manierismo, cierta deformación creada por esa hinchazón que se evidencia tanto en los brazos como en las piernas.

Estas características apreciadas en la obra *La siesta*, según Ingo F. Walther se repiten en una serie de obras pertenecientes al ciclo de los gigantes. De esta manera, *Dos mujeres corriendo por la playa* (Lám II) de 1922¹⁵³ presentan de nuevo esas deformaciones en las extremidades, pero esta vez las vincula con la intención de provocar movimiento, y eso nos remite a Werner Spies¹⁵⁴. Este afirma que la utilización de ritmos curvos y formas abstractas en la producción picassiana de los años 20 viene determinada por el movimiento que quiere imprimir en sus obras.

En este caso, la deformación viene dada por el estiramiento de los brazos y las diferencias de tamaño. A su vez, se aprecia cómo la cabeza de una de las mujeres queda reducida respecto al resto del cuerpo¹⁵⁵. Esta manera de componer la figura humana tendrá su máxima representación en los dibujos realizados en Cannes en 1927.

Como ya hemos mencionado en páginas anteriores, Herbert Read, en 1959, trata la temática predominante de la producción picassiana «surrealista». Este afirma que temas como la sexualidad, el erotismo o la violencia se convierten en protagonistas en estos momentos. A pesar de esta afirmación, analizando la producción artística de Picasso¹⁵⁶ nos encontramos cómo esa temática erótico-sexual ya estaba presente años antes en su producción. De esta manera, como bien afirma la licenciada en historia del arte María José Mas Marqués¹⁵⁷, los dibujos preparatorios de *Las Señoritas de Aviñón* evidencian este interés por el desnudo femenino y el erotismo.

Los dibujos preparatorios se consideran uno de los muchos ejemplos dentro de la obra de Picasso que tratan a la figura femenina con carácter sexual. Esta iconografía le acompañará a lo largo de toda su producción, y así podemos hacer referencia a una serie de cuadros de la

152 WALTHER, Ingo F.: *Pablo Picasso...*, op. cit., p. 51.

153 Werner Spies en *Esculturas de Picasso* también menciona esta obra como una de las antecedentes de las deformidades picassianas. Véase pp. 71-72.

154 *Ibidem*, pp. 70-71.

155 Esta característica se aprecia en gran parte de la producción picassiana anterior a la década de los 20, pues la influencia del arte ibero siempre estuvo muy presente. *Ibid*, p. 98.

156 MARTINI, Alberto: *Pablo Picasso*. 1965. Buenos Aires.

157 MAS MARQUÉS, María José: *Picasso*. 2000. Madrid. Pp. 93-104.

década de los 60 donde la mujer desnuda vuelve a ser la protagonista¹⁵⁸.

Para concluir con estos precedentes artísticos, tenemos que hacer mención a John Golding¹⁵⁹, pues este, al analizar obras pertenecientes al periodo cubista, señala la dualidad con la que trata Picasso la forma. Durante el periodo cubista, el artista malagueño empleará la misma forma para representar un torso femenino y una guitarra. De esta manera, vemos cómo ese juego surrealista consistente en engañar a través de las formas tiene un claro precedente en la producción cubista picassiana.

5. ANÁLISIS PICTÓRICO-ESCULTÓRICO EN BASE A LOS AUTORES

Una vez conocidos estos antecedentes, se pretende dar una visión general de la producción picassiana que muchos autores relacionan con el movimiento surrealista. Para ello, se va a llevar a cabo un análisis de algunas de las obras que se enmarcan en este periodo con el objetivo de encontrar en ellas similitudes y diferencias respecto al grupo de Breton.

Como ya hemos mencionado, son muchos los autores que establecen los primeros contactos del artista con el movimiento a través del desarrollo de la obra *La danza* (Lám III) de 1925.

Como bien informa Pierre Cabanne en su obra *Picasso, La danza* fue iniciada en París en 1925, meses antes de que Picasso emprendiera su viaje a Montecarlo. Este viaje se considera fundamental para comprender la obra, pues allí tuvo contacto con los miembros del ballet ruso de Diaghilev. Este contacto marcó claramente la obra y nos da las claves para entender los cambios que se llevaron en la producción de la misma tras regresar a París¹⁶⁰.

Antes de viajar a Montecarlo, Max Jacob conoció la obra y afirmó que contaba con la misma composición clásica que *Las tres gracias* de 1923. Debido a esta afirmación, habría que preguntarse qué hechos marcaron el cambio hacia una obra tan agresiva y violenta como es *La danza*. Ante esta cuestión, R. Jackson menciona el conocimiento de los ballets y la repentina muerte de su amigo Pichot.

La introducción de esta obra en la producción «surrealista» del artista ha sido motivo de debate dentro de la historiografía. Autores como Herbert Read o John Golding niegan la influencia surrealista en *La danza*, ya que la consideran una obra postcubista vinculada al cubismo sintético. Esta postura es aceptada por otros autores como Alfred Barr. Sin embargo este defiende que, a pesar de contar con ciertas reminiscencias cubistas en el uso del color o

los planos, la obra refleja una energía explosiva vinculada con la manera de tratar las formas¹⁶¹.

De esta manera, nos vamos a encontrar cómo las innovaciones formales introducidas en la obra, junto a la expresividad que transmite, van a ser fundamentales para la comprensión de obras posteriores; Gaya Nuño considera esta obra un nexo, un enlace para las obras de *Las Bañistas* de 1926¹⁶².

A diferencia de los surrealistas, Picasso titula la obra con la imagen que proporciona, es decir, iconográficamente hablando, la obra presenta una danza entre tres figuras femeninas. A pesar de esta temática tan aceptada por parte de la historia del arte, la iconología es más compleja.

A la hora de analizar las figuras, si lo hacemos de manera independiente, vemos cómo proporcionan movimientos totalmente contrarios ya que, mientras la danzante de la izquierda muestra un descontrol desenfrenado, la de la derecha aparece danzando relajadamente. Entre ambas aparece una figura estática que marca la composición. En términos de Breton, aquí nos encontramos con un movimiento vinculado a lo «explosivo-fijo»¹⁶³.

Uno de los hechos que ha provocado que autores como Rafael Jackson considere *La danza* una obra con planteamientos surrealistas es que Picasso, con esa experimentación formal, va a ser considerado un precedente de lo que Breton llamará en 1934 «*belleza convulsa*».

Centrándonos en esas innovaciones formales, John Golding relaciona los rostros con los ya empleados en *Las señoritas de Aviñón*. Esta vinculación se establece a través de la influencia de las máscaras negras en ambas obras. La expresividad primitiva de los rostros se funde con un desdoblamiento que, a pesar de presentar vinculaciones con los facetados cubistas, tiene intenciones diferentes: las figuras adquieren una personalidad y una psicología mucho más agresiva. Este tratamiento del rostro ha sido estudiado por otros autores como Elizabeth Nesfield¹⁶⁴, que propone una teoría diferente respecto a los autores anteriores: establece que el desdoblamiento de los rostros se debe a un conocimiento del arte esquimal, arte que se había revalorizado gracias a los surrealistas. De la misma manera, Nesfield también vincula las deformaciones a dicho arte.

Estas deformaciones se consideran fundamentales para vincular la obra al surrealismo porque las metamorfosis figurativas serán una constante en estos años. Este tratamiento de las formas, tomado de los surrealistas, se considera un antecedente del cambio que se iba a

158 *Ibidem*, pp. 246-249.

159 GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo» ..., op. cit., pp. 86-87.

160 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., pp. 25-28.

161 Alfred Barr describe esta obra como «una metamorfosis del motif». Véase READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna...*, op. cit., p. 157.

162 Véase Lám V, VI y VII.

163 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., pp. 33-34.

164 *Ibidem*, p. 35.

producir en la representación figurativa de estos años a causa del sufrimiento humano vivido por la I Guerra Mundial¹⁶⁵. Como ya hemos mencionado, se considera un cuadro con una gran carga de sentido simbólica, y este carácter enigmático se evidencia por la presencia de dos elementos fundamentales: una ventana abierta y la sombra de un rostro.

En el caso de la ventana, la historiadora del arte Lydia Gasman la ha vinculado con una puerta hacia el infierno, frente a Carla Gottlieb, que la relaciona con la muerte. A pesar de estas interpretaciones simbólicas, la teoría más aceptada es la que proporciona Marcel Griaule en la revista *Documents*, que a su vez se vincula con planteamientos de Breton. Según el padre del surrealismo, el recurso iconográfico del *umbral* se va a convertir en un elemento característico para los surrealistas¹⁶⁶; gracias a él van a vincular el mundo exterior con el mundo de los sueños¹⁶⁷.

En relación al perfil en sombra, podemos hacer mención a una cita del propio Picasso recogida por Roland Penrose: «la alta figura negra que hay detrás de la bailarina de la derecha es la presencia de Pichot¹⁶⁸». La presencia de Pichot en el cuadro ha generado a su vez diversas interpretaciones hasta el punto de que se ha querido ver la presencia del mismo en la propia figura central del cuadro. Esta vinculación viene dada por la posición de los brazos, que recuerdan a un baile que realizó Pichot a Rousseau¹⁶⁹.

A pesar de todo este análisis formal y estilístico, habría que destacar las propias palabras de Picasso, pues como ya hemos mencionado en varias ocasiones, este siempre negó la influencia surrealista en sus obras. En el caso de *La danza*, encontramos una evidencia clara de esta negación en una anécdota que aporta P. Cabanne en su obra: Picasso mandó cambiar y modificar un catálogo publicado por el Museo de Artes Decorativas de París donde se vinculaba *La danza* con el movimiento surrealista.

Meses después de terminar *La danza* en París, Picasso viajó a Juan-les-Pins, donde llevó a cabo otro de sus grandes lienzos: *El beso* (Lám IV).

Dicha obra se considera, junto a *La danza* (Lám III), la más importante de su producción en estos primeros años vinculados con los planteamientos surrealistas. En *El beso* se aprecian de nuevo las características ya comentadas en relación al carácter agresivo de las figuras. Nos obstante, ahora la temática cambia.

165 JAFFÉ, Hans L.: *Pablo Picasso...*, op. cit., pp. 28-29.

166 Obras surrealistas como El carnaval de Arlequín de Miró o La virgen azota al niño Jesús delante de tres testigos de Max Ernst ilustran esta afirmación. JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 30.

167 *Ibidem*, pp. 28-32.

168 GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo»..., op. cit., p. 81.

169 MALDONADO ELOY-GARCÍA, Juan: *Picasso único: juicio a un genio en rebeldía...*, op. cit., p. 159.

dro: “Picasso y los minotauros”(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduc-cion.onogr

Carsten-Peter Warncker, en su libro *Picasso* de 1997, lleva a cabo un análisis iconográfico de la obra. Como ya se ha mencionado en diversas ocasiones, Picasso vuelve a emplear títulos claros vinculados con la temática representada, y, de esa manera, vemos cómo se representa un acto de amor, un beso entre una pareja a través de un profundo abrazo que provoca la fusión entre ambos hasta el punto de provocar la deformación en sus los rostros; estos adquieren forma de atributos sexuales.

En el rostro de los amantes se aprecian referencias a lo que George Bataille llama en 1957 «vagina dentada»¹⁷⁰, ya que a partir de estos años las obras picassianas contarán con elementos vinculados a la sexualidad: bocas que se convierten en grandes orificios verticales vinculados al sexo femenino o narices que recuerdan a miembros masculinos. Debido al tratamiento del rostro, la visión romántica del beso se deshace y se convierte en una escena fogosa, forzada y violenta.

Las causas que promovieron la realización de esta escena han sido analizadas por diversos autores. Ya hemos señalado como P. Cabanne consideraba *La danza* como el inicio de la representación biográfica en la obra picassiana y, manteniendo esta teoría, Warncker afirma que esa brutalidad en el acto sexual representado se vincula con la vida personal del artista, concretamente con los problemas matrimoniales que tenía en estos momentos con Olga Koklova. Frente a esta interpretación, donde la obra se convierte en una clara manifestación plástica de su vida, Rafael Jackson atribuye la creación de la obra a las relaciones que mantuvo en Juan-les-Pins con Masson y Leiris, pues ambos estaban muy interesados por las cuestiones surrealistas vinculadas al amor. Una interpretación que se aleja de estas teorías es la que proporciona John Golding cuando vincula el carácter agresivo de la obra con las influencias del arte de Oceanía.

Como ya hemos señalado en el apartado *El movimiento surrealista y sus innovaciones artísticas*, la temática sexual será una constante en el surrealismo. Este hecho, unido a las deformaciones, al uso de esas «vagina dentada» y al carácter agresivo de la obra ha sido motivo más que suficiente para que la historiografía considere *El beso* como una obra con influencia del surrealismo. Esta influencia se refuerza con la aparición del mito de la mantis religiosa, pues como bien señala Jean Henri Fabre¹⁷¹, para los surrealistas la mantis religiosa será fuente iconográfica para representar a la *femme fatale*, es decir, a una mujer malvada, agresiva, con inmensos ojos y bocas para devorar a su presa.

170 Término empleado por G. Bataille para describir la obra *El juego lúgubre* (Lám XXXVI) de Dalí. Véase JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 55.

171 *Ibidem*, pp. 52-54.

A partir de 1927 la producción picassiana se invade de una serie de figuras conocidas como *Las bañistas* que se caracterizan por llevar a la máxima expresión esas deformaciones con las que había estado experimentado años anteriores.

La presencia de figuras femeninas en la playa ha formado parte de la iconografía de Picasso prácticamente desde sus inicios artísticos. En este caso, para acotar nuestro estudio, debemos acudir a la división que establece Werner Spies cuando habla de las mismas.

W. Spies plantea tres grupos basándose en las características formales empleadas por Picasso en los dibujos y esculturas realizados entre 1927 y 1930¹⁷². Este, además de distinguir los diferentes métodos de producción, señala los lugares clave donde realiza dichas producciones: Cannes, Dinard y París.

Basándonos en esta división, tenemos que referirnos a un conjunto de veinte dibujos realizados en carbón el verano de 1927 en Cannes. El planteamiento formal empleado por Picasso para llevar a cabo estos proyectos parten, según plantea Wilhem Boeck, de la obra *La danza* (Lám III). Afirma que la deformación que presentan las danzantes en el cuadro de 1925 anticipa la configuración de estos cuerpos; W. Spies señala que son obras que, partiendo de la deformación, presentan gran coherencia en sus partes.

A pesar de la gran cantidad de dibujos que forman la serie de *Las bañistas de Cannes*, la coherencia compositiva va a ser una constante en todos ellos. A su vez, se repite el recurso formal de la deformación para representar escenas de carácter sexual. De esta manera, como bien señala Pierre Cabanne, la presencia de falos, clítoris, pechos y bocas verticales vinculadas a ese término defendido por R. Jackson de «vagina dentada» va a estar muy presente. Junto a esta iconografía, hay que destacar la descripción que realiza John Golding cuando habla de las cabezas de estos dibujos, ya que habla de «cabezas de alfiler» y de la alternancia de sexos masculinos y femeninos.

Si observamos el conjunto de dibujos, además de estas cuestiones formales planteadas, vemos otra característica común: el uso del sombreado. Esto ha provocado que Christian Zervos¹⁷³, primero en analizar este conjunto de obras, considere los dibujos proyectos para esculturas, dado que el sombreado hace referencia al volumen que estas proyectarían. Esta deducción pronto sería afirmada por el propio Picasso, pues este afirmó que eran proyectos para monumentos de Croisette¹⁷⁴.

Debido al uso de esas deformaciones orgánicas, Pierre Cabanne afirma que estas figuras

172 LUQUE TERUEL, Andrés: «Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928»; en *Ars Longa*, nº 21, 2012, pp. 408-424.

173 *Ibidem*, p. 408.

174 GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Picasso...*, op. cit., p. 21.

monstruosas tuvieron que llamar la atención al grupo surrealista porque Picasso estaba empleando formas vinculadas a Max Ernst o Masson. Sin embargo, esta relación con el surrealismo es negada por W. Spies. Este no solo coloca a Picasso como el gran precedente de la integración formal, sino que afirma que este nuevo tratamiento de la formas procede de la obra *Lujo I* de Matisse. Con este mismo objetivo de encontrar una explicación a estos nuevos planteamientos formales, Carsten-Peter Warncke encuentra los orígenes de estos dibujos en la propia producción de Picasso de 1920.

A lo largo de los veinte dibujos que forman la serie, hemos visto cómo existen claros elementos comunes. Sin embargo, también existen diferencias entre ellos¹⁷⁵. A continuación, se van a mencionar algunas de estas diferencias para conocer así la variedad de recursos empleados.

Como bien señala el profesor Luque Teruel, las figuras XI (Lám V) y XII (Lám VI) incorporan, a diferencia de las anteriores, objetos reales. La introducción de objetos reales a la escultura no es nuevo en la producción picassiana. No obstante, destaca porque aquí, como bien defiende John Golding a la hora de hablar de la obra *Una Anatomía*, los elementos se funden con las deformaciones creando una gran unidad en la composición; no se concibe el objeto como un elemento independiente. Esta última obra citada, fechada en 1933, se considera el culmen de esa acumulación de objetos y elementos biomorfos iniciada en estos momentos. Al igual que los dibujos de Cannes, *Una Anatomía* (Lám VIII) es una serie formada por un total de treinta imágenes que, según R. Jackson, representan diferentes variaciones del cuerpo humano.

En el caso de la bañista número XVIII (Lám VII), Luque Teruel confirma que se considera un claro modelo para los surrealistas, y más concretamente para el artista Giacometti. Tal como señala W. Spies, cuadros como *Mujer degollada* de 1932 muestran claras referencias a estos proyectos de Cannes y, la respuesta a esta posible influencia la da R. Jackson cuando afirma que los surrealistas tomaron los modelos iconográficos picassianos de estos momentos para sus producciones.

Como hemos mencionado, la intención de Picasso era llevar al mundo de la escultura estos proyectos. Sin embargo eso resultaría prácticamente imposible. El carácter inestable y desequilibrado de los dibujos se potenciaría al adquirir carácter monumental. A pesar de que no fueron proyectados con gran monumentalidad, Picasso realizó en 1928 dos esculturas conocidas como *Metamorfosis I y II* (Lám IX)¹⁷⁶.

175 En el artículo «Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928», Luque Teruel establece un análisis pormenorizado de las características que se pueden apreciar en las diferentes bañistas. Pp. 411-422.

176 Modifica los dibujos originales para llevarlas a cabo, estabiliza la base de las mismas. SPIES, Werner: *Esculturas de Picasso...*, op. cit., p. 71.

Como vemos con las obras *Metamorfosis*, los proyectos realizados en Cannes se convirtieron en fuente de inspiración para el maestro. En 1928, en su viaje a Dinard mantuvo esta temática.

Siguiendo con la división establecida por Spies en relación a los planteamientos formales de este grupo conocido como *Las bañistas*, tenemos que destacar que los dibujos realizados en Dinard (Lám X y XI) cuentan con diferencias respecto a los de Cannes; aquí no existe integración entre las diferentes partes que forman el conjunto, es decir, modela de manera independiente los cuerpos y los une con procedimientos constructivistas.¹⁷⁷

Estos nuevos dibujos, en términos de John Golding, presentan carácter pétreo y óseo. Esto se debe a que, a diferencia de los realizados en Cannes, no presentan movimiento. Se caracterizan por un acusado hieratismo y desequilibrio porque en ellos se combinan elementos geométricos sombreados ya vistos en Cannes.

La influencia de estos nuevos planteamientos formales no la encontramos solo en las esculturas *Metamorfosis*, sino que en Dinard va a llevar a cabo una serie de lienzos que mantienen no solo la temática de las bañistas, sino sus planteamientos a la hora de componer la figura humana. Así lo encontramos en obras como *Bañistas en la playa*, *Bañista abriendo una caseta* o *Bañista y casetas*, todas ellas fechadas en 1928. Estas obras mantienen ciertas características iniciadas en 1925 como un empleo del color vivo e intenso o esas deformaciones orgánicas de brazos y piernas.

Como se comentará en páginas posteriores, los planteamientos formales e iconográficos experimentados en estos años se mantendrán a lo largo de su producción, encontrándonos así similitudes en las obras fechadas en torno a 1930-1932.

Siguiendo con el análisis cronológico de su obra, es importante hacer mención a *La Crucifixión* (Lám XII) de 1930.

Son varios los autores que coinciden en la afirmación de que *La Crucifixión* es, junto a *La danza*, uno de los cuadros más complejos del universo picassiano. Esta complejidad viene dada por la temática empleada, por la simbología y por las múltiples influencias que tuvo el pintor a la hora de realizarla. A continuación se pretende analizar los distintos puntos que convierten a esta obra en una de las más importantes dentro de su periodo surrealista.

Antes de analizar el óleo de 1930, es importante destacar que existen varios dibujos preparatorios realizados en la segunda mitad de los años 20. El primero de ellos se fecha en 1926¹⁷⁸ y presenta influencias surrealistas en relación a la técnica empleada, pues en él se

177 Este método de construcción ha sido relacionado con sistemas surrealistas como el *frottage* o el juego del cadáver exquisito. Véase BOECK, Wilhelm: *Picasso...*, op. cit., pp. 206-209.

178 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 161.

aprecia un claro automatismo. En cuanto al segundo dibujo preparatorio, se fecha en 1929 y es importante porque en él vemos una escena que nada tiene que ver con definitiva. En este caso, Picasso deja a un lado la figura del crucificado para centrarse en los personajes que rodean al mismo. El hecho de que sean dibujos preparatorios no ha impedido el estudio de ambos, e incluso se ha llegado a decir que se consideran más importantes que el propio cuadro proyectado en 1930¹⁷⁹, pues ellos permiten conocer de primera mano las posibles fuentes iconográficas de las que partió en artista, ya que como se ha mencionado, nada tiene que ver el cuadro definitivo con estos bocetos.

La existencia de dos bocetos o dibujos preparatorios ha hecho que autores como J. Golding sospechen de que lo que a día de hoy conocemos como *La Crucifixión* formase parte también de esa serie de dibujos preparativos para una obra de mayor tamaño. Esta idea viene apoyada a su vez en las medidas del cuadro porque presenta unas proporciones que no coinciden con las que solía trabajar.

La importancia de la obra radica en la variedad de formas empleadas para llevar a cabo cada una de las figuras. Esta variedad iconográfica deriva claramente de sus experiencias previas vinculadas al surrealismo, pues los dibujos realizados en Dinard se encuentran presentes¹⁸⁰. Además de este tratamiento de las formas ya empleado con anterioridad, recupera ciertos recursos puramente surrealistas como la temática primitiva, la religión, la relación de la fisonomía femenina con la mantis religiosa o el uso de las bocas dentadas que claramente aluden a la sexualidad¹⁸¹.

De esta manera, vemos como *La Crucifixión* se considera, en un primer momento, una síntesis de su propio lenguaje, y así lo reafirma Timothy Hilton al establecer relaciones compositivas entre la obra comentada y el telón de *Parade* de 1917¹⁸².

Las teorías defendidas por la escritora Ruth Kaufman en relación a la influencia mitraica en el cuadro de Picasso, concretamente en el caballo con jinete, son desmotadas por otra serie de autores como Federico Revilla. Este afirma que dicha figura no tiene relación con la tauromaquia, como sí han querido ver otros autores, ni con los ritos mitraicos, sino con la propia escena representada: el momento en el que Longinos clava la lanza en el costado de Cristo.

Esta aclaración por parte de autores como Federico Revilla nos hace plantearnos la siguiente pregunta: ¿Es *La Crucifixión* una obra religiosa? Esta pregunta ha sido respondida por muchos

179 CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso...*, op. cit., p. 148.

180 *Ibidem*, p. 148.

181 LÓPEZ SÁNCHEZ, Santiago: «El Sacrificio Banal: Interpretación de *La Crucifixión*»; Taller Experimental de Investigación sobre la obra de Picasso. Fundación Picasso Málaga, Casa Natal. Málaga, 2012, p. 5.

182 HILTON, Timothy: *Picasso*. Londres, 1975, pp. 214-216.

de los autores que analizan esta obra y todos han llegado a la misma conclusión: a pesar del título que presenta, se considera una obra totalmente irreligiosa, es más, se vincula con los ritos primitivos que interesaban a los surrealistas por esos años ¹⁸³.

El carácter irreligioso de esta obra se ha querido explicar a través de la biografía del autor, pues como ya se ha mencionado en el apartado *Picasso: biografía y aprendizaje artístico hasta la década de los 30*, el artista nunca mostró interés por el cristianismo. Esto mismo explica que se considere una temática poco habitual en su producción.

La causa de la producción de este cuadro ha sido analizada por varios autores y entre las interpretaciones más aceptadas nos encontramos la que defiende el conocimiento del artista, por parte de Georges Bataille y su publicación en la revista Documents, del manuscrito de *El Apocalipsis de San Severo* en 1929. Además de esta posible influencia, se conoce un testimonio del propio artista que afirma la impresión que le provocó el cuadro de *La Crucifixión* de Matthias Grunewald (Lám XIII)¹⁸⁴.

Dejando a un lado las posibles causas de su realización, ya que existen varias interpretaciones, es importante hacer referencia a la iconografía¹⁸⁵ que presenta el cuadro. En el centro de la composición se encuentra Jesucristo crucificado acompañado de una figura que grita despavorida, la cual ha sido interpretada como la Virgen María. A la derecha de la escena central, encontramos una serie de figuras de difícil interpretación: un primer rostro con carácter lineal en el interior de un círculo ha sido interpretado por R. Kaufman como una representación de mitra, la máscara de ojos rojos se ha querido interpretar como un símbolo de la propia sociedad que observa la imagen como un divertimento y no como la catástrofe que refleja¹⁸⁶. Junto a esta, según Roland Penrose¹⁸⁷, se encuentra la figura de María Magdalena.

En el lado izquierdo de la crucifixión, se halla un pequeño personaje sobre una escalera. Se entiende que es el encargado de quitar los clavos a Cristo. Junto a él, el jinete ya mencionado y una gran figura que intenta comunicarse con la Virgen María. Esto explicaría su gran boca; también porta sobre sus brazos una gran esponja para calmar la sed. En la parte inferior aparecen representados diferentes cadáveres con los brazos en cruz que remiten a los ladrones crucificados, y dos personajes jugando a los dados sobre un tambor.

183 LÓPEZ SÁNCHEZ, Santiago: «El Sacrificio Banal: Interpretación de La Crucifixión»..., op. cit., p.2.

184 «me gusta ese cuadro y he tratado de interpretarlo... pero en cuanto empiezo a dibujarlo, se convierte en otra cosa». Cita extraída de BOONE, Daniele: *Picasso. Grandes maestros de la pintura moderna...*, op. cit., p. 25

dro: “Picasso y los minotauros”(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduccion. onogr

185 HILTON, Timothy: *Picasso...*, op. cit., pp. 212-216.

186 LÓPEZ SÁNCHEZ, Santiago: «El Sacrificio Banal: Interpretación de La Crucifixión»..., op. cit., p. 4.

187 *Ibidem*, p. 5.

Para concluir con el análisis, es importante hacer mención a los planteamientos formales que presenta el cuadro, pues se vincula claramente con el surrealismo. El carácter grotesco y violento, que se evidenciaba en sus obras anteriores vinculadas con el movimiento, aquí se agrava a través del uso de deformaciones radicales y elementos simbólicos difíciles de interpretar. A este tratamiento de la forma se le une el color, un color intenso, vivo y brillante, ya empleado desde el cubismo sintético. La gran novedad respecto al color viene cuando analizamos la escena principal, la compuesta por el crucificado y el personaje interpretado como la Virgen María, pues ambos, a pesar de ser los grandes protagonistas que centran la escena, aparecen sin color.

Este tratamiento del color ha sido estudiado por F. Revilla, el cual afirma que la diferencia entre el uso del blanco y negro y el predominio del amarillo y rojo se debe a una intención por parte del artista de representar lo terrenal y lo sagrado¹⁸⁸. Con este mismo significado nos encontramos la escalera, también interpretada como el *umbral* surrealista¹⁸⁹.

El periodo comprendido entre 1930-1933 viene marcado por un aumento de la actividad artística, tanto a nivel pictórico como escultórico. Tras la realización de *La Crucifixión*, Picasso lleva a cabo una serie de obras que mantienen las novedades formales introducidas en los dibujos de Cannes y Dinard. De esta manera, sin profundizar detalladamente en cada una de ellas, podemos destacar lo siguiente:

Según las teorías promulgadas por Rafael Jackson, *La muerte de Marat* (Lám XIV) de 1931 se considera el cuadro más vinculado con *La Crucifixión*. Dejando a un lado las relaciones violentas e iconográficas que existen entre ambos, es importante destacar que meses después de concluir *La Crucifixión*, Picasso se instala en Boisgeloup. Aquí va a llevar a cabo una serie de esculturas modeladas en yeso que se consideran una materialización tridimensional de las bañistas proyectadas años anteriores¹⁹⁰

Antes de profundizar en la escultura que en estos años, es importante resaltar que la producción escultórica de Picasso había sufrido un gran parón desde 1917 y será ahora, con su estancia en Boisgeloup, cuando recupere el interés por la misma. La escasa producción escultórica que marca los años 20 se ha venido a relacionar con las nuevas posibilidades que encuentra en la pintura. Como consecuencia de los nuevos procedimientos técnicos y formales empleados en sus obras pictóricas, Picasso se aleja de la escultura. Pero este alejamiento es relativo, pues como se ha ido viendo en las imágenes ya analizadas, el carácter plástico y escultórico de las figuras siempre está presente.¹⁹¹

188 Revilla, F.: «La crucifixión en Picasso» *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo 58, 1992, p. 522.

189 LÓPEZ SÁNCHEZ, Santiago: «El Sacrificio Banal: Interpretación de La Crucifixión»..., op. cit., p. 4.

190 Véase como ejemplo ilustrativo Lám V y X.

191 GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo» ..., op. cit., pp. 101-103

Las esculturas de este periodo se fechan en torno a 1931-32 y se caracterizan por mantener a la mujer como protagonista. Esta presencia de la figura femenina se explica a través de un hecho biográfico: la aparición de Marie-Thérèse Walter.

A diferencia de las esculturas que había realizado en su etapa anterior, donde la técnica empleada eran las soldaduras de hierro aprendidas de Julio González, ahora recupera la técnica tradicional de modelar las esculturas con yeso, escayola o barro, partiendo de un esqueleto metálico.

Entre las esculturas, nos encontramos con un conjunto de *cabezas de mujer* (Lám XV) que presentan una clara evolución formal¹⁹². Estas sorprenden principalmente por el tratamiento del rostro, pues en él se aprecian claras connotaciones sexuales. Este carácter sexual se observa al estudiar la combinación de ojos/ nariz y boca, pues mientras que el primer grupo responde al sexo masculino, la boca mantiene esas características de la «vagina dentada» ya mencionada en sus cuadros.

La construcción de estas esculturas las lleva a cabo a través del modelado de elementos independientes los unos de los otros. A pesar de esta independencia formal, Picasso parte de la anatomía real del rostro para componer estas esculturas que provocan una sensación de deformación orgánica y carácter blando propio del movimiento surrealista de estos momentos.

Esta serie de *cabezas* ha sido relacionada con el bajorrealismo del grupo Documents (Bataille y Bellmer), con el retrato del profesor Gosset de Duchamp-Villon y con la serie de cabezas que realizó Matisse en 1909.¹⁹³

Junto a estos bustos de mujer, realizó pequeñas figurillas de cuerpo entero donde interpreta el tema de la bañista (Lám XVI). Tras este periodo de interés por la escultura, Picasso la abandona de nuevo hasta 1940 aproximadamente.

Volviendo al campo de la pintura, en Boisgeloup realiza *Bañista con pelota* (Lám XVII) donde de nuevo acude a las formas abultadas, a las curvas y a las deformaciones orgánicas para componer la figura¹⁹⁴. Estos esquemas compositivos repiten los ya realizados en Cannes y Dinard, pues el carácter escultórico y pétreo de la escultura se potencia con el uso del color.

192 dro: "Picasso y los minotauros"(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduccion.onogr Así lo defiende Spies, Werner: *Esculturas de Picasso...*, op, cit., p dro: "Picasso y los minotauros"(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduccion.onogr 76 dro: "Picasso y los minotauros"(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduccion.onogr dro: "Picasso y los minotauros"(Figura x) ologiende que es el encargado de das del cuadro porque roduccion.onogr

193 JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado...*, op. cit., p. 196.

194 Estas características tan repetidas en la producción de estos años ha hecho que Gaya Nuño conozca a estas mujeres como «mujeres redondas». Véase p. 23 de *Picasso*.

A pesar de estas deformaciones, la imagen se presenta clara al espectador: una bañista salta para recoger un balón creando una composición dinámica y diagonal.

El carácter escultórico que adquiere la pintura se potencia a través de dos versiones que realiza de un mismo tema: *Mujer del sillón rojo* (Lám XVIII) y *Mujer sentada en un sillón rojo* (Lám XIX) de 1932. En ambas obras vamos a ver repetido ese sistema de composición de los dibujos de Dinard descritos por W. Spies en páginas anteriores (véase p. 43).

Las diferencias entre ambas obras se aprecian en la sensación que provocan, pues mientras que *Mujer sentada en un sillón rojo* provoca cierto desconcierto al jugar con las formas afiladas y curvas, *Mujer del sillón rojo* presenta una mayor dulzura al no contar con esos elementos contrarios.

Otra obra que muestra las relaciones entre Picasso y el surrealismo es *Mujer con flor* (Lám XX) de 1932. Ingo Walther da un análisis de esta obra en 1990 y destaca el juego formal que realiza a la hora de componer el rostro de Marie-Thérèse Walter. Interesa destacar la relación que existe entre la forma de la cabeza y la planta que soporta la figura, pues como bien afirma Walther, se produce una unión entre ambas. Como ya se ha mencionado, el hecho de emplear la forma de un objeto para representar otro va a ser muy común en la producción surrealista.

En este repaso por la producción picassiana, es necesario hacer referencia a la serie *Minotauro* de 1933, incluida en el conjunto de grabados titulados *Suite Vollard*, porque se considera el único conjunto de obras donde el artista afirma la influencia del movimiento surrealista.

Es importante mencionar que, frente a esta afirmación por parte del artista, los autores que tratan dicha obra solo mencionan la influencia del surrealismo en la temática¹⁹⁵. Sin embargo, esta posible «apropiación» por parte del artista no es aceptada por todos. Brigitte Baer parte de la idea de que la figura del minotauro la toma de la antigüedad griega¹⁹⁶. Esta idea se ve refutada por Romero de Solís al confirmar que en los quince grabados que forman la serie se van a encontrar personajes del mito clásico. A pesar de estas hipótesis, se conoce el interés de Picasso por la tauromaquia y la iconografía del toro, por lo que deberíamos descartar la influencia surrealista.

La diferencia entre las producciones anteriores que tratan el tema y la serie *Minotauro* la refleja Kahnweiler al afirmar que «el Minotauro de Picasso, que festeja, ama y se bate, es el propio Picasso. Es a sí mismo a quien quiere mostrar completamente desnudo, en una

195 ROMERO DE SOLÍS, Pedro: «Picasso y los minotauros»; en *Revista de Estudios Taurinos*, nº 0. Sevilla, 2003, pp.19-104.

196 BAER, Brigitte: «Creatividad, Mitos y Metamorfosis en los años treinta»..., op. cit., pp. 140-141.

comuni3n que el considera completa»¹⁹⁷. Con este testimonio queda reflejada la idea de Picasso: representarse a 3l mismo a trav3s de un personaje mitad toro, mitad hombre.

El hecho de que Picasso afirme que en estos a3os s3 cont3 con influencia del surrealismo ha hecho que autores como Romero de Sol3s vinculen esta afirmaci3n a la aparici3n del inconsciente de Freud. Como consecuencia de la libertad que adquiere el subconsciente, las ideas proceden de lo m3s profundo del ser y, por tanto, son complejas. En este contexto, los surrealistas llevar3n a cabo representaciones de las dos vertientes del ser humano, de lo racional e irracional, y esta dualidad de la persona es la que reflejar Picasso en estos grabados.¹⁹⁸

Al analizar la iconograf3a de los grabados, nos damos cuenta que presentan una clara evoluci3n de la figura del minotauro, ya que mientras que en algunos grabados encontramos escenas de gran agresividad sexual (L3m XXI), otros muestran la figura del monstruo como un ser dulce y domesticado (L3m XXII). Este cambio de actitud viene dado por la presencia que adquiere la mujer; esta pasa de ser objeto de deseo a considerarse la gran protagonista. Esta evoluci3n trae consigo la evoluci3n del propio minotauro, pues la mujer le ha despojado todo su car3cter violento y lo ha reducido a la nada. Como consecuencia, entre los grabados encontramos una «fase final» donde el minotauro aparece gravemente herido y moribundo (L3m XXIII). A estos grabados de minotauros les acompa3an una serie que tienen como protagonista la figura de la Efigie (L3m XXIV). La aparici3n de esta 3ltima figura se relaciona con la propia vida del artista, pues por estos a3os estaba conociendo a Dora Maar, mujer con la que comenzar3 un romance a3os despu3s.¹⁹⁹

Partiendo de esta fecha clave, tendr3amos que preguntarnos si existe una cronolog3a que acote esta influencia surrealista en la producci3n picassiana. Los autores mencionados a lo largo del trabajo confirman la inexistencia de dicha cronolog3a, y esto provoca una complejidad a la hora de llevar a cabo el an3lisis de las obras. Partiendo de lo ya mencionado por autores como Boeck o Gaya Nu3o, el periodo surrealista en Picasso culmina con la realizaci3n del *Guernica*. Bas3ndonos en esta afirmaci3n, vamos a continuar con nuestro an3lisis hasta el desarrollo de dicha obra.

Resumiendo este periodo art3stico comprendido entre 1933 y 1937, tenemos que destacar la continuidad de la tem3tica. De nuevo, la figura de la mujer inunda toda sus creaciones.

En obras como *Mujer leyendo* (figura XXV) de 1935 observamos una innovaci3n respecto a

197 PIOT, Christine: «Cap3tulo VII: 1931-1936»; en VV.AA: *Picasso total: 1881-1973*. Barcelona, 2003, p. 278.

198 ROMERO DE SOL3S, Pedro: «Picasso y los minotauros»..., op. cit., pp. 42-46.

199 *Ibidem*, pp. 57-64.

sus obras anteriores. Frente a los dibujos realizados en Cannes donde las formas geom3tricas estaban modeladas, aqu3 se presentan con gran rigidez, ya que limita todas las partes con trazos negros²⁰⁰.

Esta nueva forma de transformar la figura femenina se evidencia en otras obras donde recupera la tem3tica de las ba3istas: *Gran ba3ista con libro* y *Muchachas jugando con un barco* (L3m XXVI).

Esta 3ltima obra recupera a su vez el car3cter er3tico de las *Ba3istas* de 1927. De nuevo el artista potencia el pecho y otros elementos vinculados a la sexualidad. Junto a este car3cter sexual, habr3a que destacar el car3cter enigm3tico del cuadro al hacer menc3n a la figura que aparece al fondo del mismo.

Aludiendo al t3tulo, en *Muchachas jugando con un barco*, la iconograf3a est3 clara. Sin embargo, la presencia de este ser confunde el estudio iconol3gico del cuadro, ya que si consideramos la zona azul el mar, esta figura se encontrar3 detr3s del mismo. Esta doble lectura ha provocado un gran inter3s por esta obra que, seg3n varios autores, es considerada la 3ltima del periodo surrealista.²⁰¹

Junto a estas nuevas caracter3sticas, para concluir nuestro an3lisis, tenemos que destacar la presencia del artista en el mundo literario. En 1935 se publican, por primera vez, una serie de escritos en la revista *Cahiers d'art*. Es importante destacar esta relaci3n con la literatura porque es donde mejor se evidencia la relaci3n del artista con el movimiento, pues como ya se ha mencionado en el apartado *El movimiento surrealista y sus innovaciones art3sticas*, la g3nesis del Surrealismo se encuentra en la literatura.

Esta vinculaci3n con la escritura va de la mano con su producci3n pict3rica, y de esta manera, podemos mencionar un par de obras que evidencian dicha relaci3n: *Retrato de muchacha* y *Retrato de muchacha sobre una vieja lata de conserva y poema en franc3s sobre este tema* (L3m XXVII). Ambos realizados en Juan-les-Pins en 1936.

6. AN3LISIS PERSONAL

Una vez conocida la opini3n sobre los autores, el an3lisis de obras se va a completar con una visi3n personal, a trav3s de la cual se va a corroborar o negar lo ya comentario por dichos autores. De esta manera, consideramos oportuno iniciar nuestro an3lisis partiendo de obras como *La siesta* (L3m I) de 1919 o *Dos mujeres corriendo por la playa* (L3m II) de 1922; ambas consideradas precedentes dentro de la producci3n surrealista de Picasso por las fechas en las

200 PIOT, Christine: «Cap3tulo VII: 1931-1936»..., op. cit., p. 297.

201 WALTHER, Ingo F.: *Pablo Picasso*..., op. cit., pp. 61-62.

que fueron realizadas.

Ambas obras cuenta con dos interpretaciones, mientras que W. Boeck las considera un claro precedentes de obras como *La danza* (Lám III) de 1925, Igno F. Walther ve en ellas una evolución de las formas cubistas. Dejando a un lado estas cuestiones, las obras pertenecen a un periodo clásico dentro de la producción del artista, un periodo donde recupera la figuración tradicional. Resulta interesante destacar este hecho ya que ambos autores buscan las influencias en periodos donde la figuración tradicional desaparece como consecuencia de las deformaciones que sufre la forma. Debido a esto, procedamos a buscar otras posibles fuentes de inspiración dentro de la producción del artista con el objetivo de encontrar en ellas referencias formales que permitan negar la influencia surrealista en estas obras.

Ambas obras forman parte del apartado *Precedentes «surrealistas» en la producción picassiana* por el tratamiento de las formas. Como ya se ha señalado, Picasso juega con las extremidades de los personajes provocando en ellos alargamientos y transformaciones.

Partiendo de esta afirmación, nos remitimos a la producción picassiana de los primeros años del siglo XX, concretamente a su etapa azul, ya que consideramos que presenta ciertas similitudes con estas obras. Estas similitudes se evidencian en los siguientes aspectos: por un lado, son obras realistas, figurativas que tienen como protagonistas a personajes de la sociedad. Por otro lado, evidencian cierto manierismo²⁰² o transformación en las extremidades; en este caso son figuras muy estilizadas que alargan sus extremidades creando una gran desproporcionalidad (Lám XXVIII).

Las diferencias principales que encontramos a la hora de comparar es que, mientras que *La siesta* (Lám I) o *Dos mujeres corriendo por la playa* (Lám II) presentan un fuerte modelado en sus figuras y volúmenes contundentes, las obras fechadas en torno a 1901-1904 se caracterizan por su languidez. De la misma manera, estas últimas transmiten un pesimismo que no hace más que potenciar esa estilización figurativa, a diferencia de *La siesta* o *Dos mujeres corriendo por la playa* que transmiten alegría y tranquilidad.

Por lo tanto, podemos ver como la utilización de la deformación para transmitir emociones o sentimientos (como hará en su etapa surrealista) no parte de su producción clásica de mediado de los años 20. De la misma manera, el tratamiento del volumen, muy propio en sus obras de esta segunda década del siglo, también se evidencia en obras anteriores; por ejemplo en las pinturas realizadas en Gósol (Lám XXIX).

Por consiguiente, consideramos que los recursos formales y estilísticos reflejados en *La siesta* o *Dos mujeres corriendo por la playa* no preludian el cambio que sufre la producción

202 RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I...*, op. cit., p. 237.

picassiana a partir de 1925 con la obra *La danza*. Recurre, como hará a lo largo de su producción, a sus experiencias anteriores, conjugando recursos procedentes de diferentes épocas creando así lo que García Maldonado llama «Estilo Picasso»²⁰³.

Dejando a un lado estos posibles precedentes, hay que destacar varias obras realizadas en 1925: *La danza* (Lám III) y *El beso* (Lám IV).

Frente a *La siesta* o *Dos mujeres corriendo por la playa*, en estas obras encontramos una violencia implícita no vista hasta ahora. Este carácter agresivo sí se puede considerar una novedad respecto a las obras comentadas anteriormente. Sin embargo, esta agresividad se potencia con la deformación de los cuerpos, al igual que había hecho en su etapa azul. La diferencia entre ambas radica en la manera de llevar a cabo la deformación. Ya hemos señalado como W. Boeck establece ciertas relaciones entre las formas de *La danza* y la de obras realizadas en el cubismo sintético. Consideramos esta vinculación muy acertada, ya que la manera de componer no presenta novedades respecto a su producción anterior.

Los personajes de *La danza* se componen mediante deformaciones geométrica apoyadas en el color. Esto lo podemos ver en obras anteriores como *Los enamorados* de 1919 (Lám XXX), donde la alternancia de formas geométricas y curvilíneas también se encuentra presente. De esta manera, frente al personaje masculino, que presenta un carácter rígido y hierático, su acompañante cuenta con ritmos que le proporcionan una lectura diferente. Estas dos manera de tratar la figura también se encuentra presente en *La danza*; en este caso, la dualidad la encontramos entre los dos personajes que flanquean la figura central. El personaje de la izquierda se puede vincular con la figura femenina de *Los enamorados* porque ambas presentan ese ritmo que Spies relacionaba con el movimiento. Por el contrario, el personaje de la derecha muestra esa geometrización ya mencionada en la figura masculina de *Los enamorados*.

La diferencia respecto a la obra *El beso* la encontramos en este tratamiento de las formas, pues en esta obra abandona el carácter geométrico para adentrarse en las deformaciones orgánicas a las que tanto recurrirá a partir de 1926. En esta obra no vemos una metamorfosis de la forma de manera individual, es decir, en los casos anteriormente comentados, veíamos como cada personaje era tratado individualmente respecto al otro y no afectaba al resto de figuras. No obstante, aquí nos encontramos una gran fusión entre dos cuerpos y esa fusión es la que provoca la creación de una masa de color deforme.

Respecto a *La danza*, en esta obra la deformación se lleva a cabo de manera más radical. Es más, el trazo negro que une a los dos personajes nos hace pensar que pudo existir cierto

203 MALDONADO ELOY-GARCÍA, Juan: *Picasso único: juicio a un genio en rebeldía...*, op. cit., p. 83.

automatismo a la hora de realizar la obra. Por tanto, estas características conducen a una influencia previa del movimiento surrealista. Vemos por tanto que existen diferencias en el tratamiento formal, pero también existen similitudes que hablan de ese nuevo lenguaje surrealista.

Ya he mencionado el uso del color para potenciar el carácter agresivos de ambas obras. Este tratamiento cromático vivo, brillante, de colores intensos es una novedad respecto a la producción anterior. Considero que esta renovación viene de la mano de este nuevo lenguaje formal que se encuentra vinculado al carácter personal que adquieren sus obras.

Esta última afirmación nos hace establecer otra relación entre las dos obras: *La danza* muestra, a nivel iconográfico, un baile, una escena que podría interpretarse con un carácter lúdico. Sin embargo, presenta una gran carga simbólica. Este carácter simbólico fue afirmado por el propio artista cuando describió el cuadro como una escena fúnebre relacionada con la muerte de su compañero Pitchot.

De la misma manera, *El beso*, a primera vista, nos puede recordar a un acto romántico, a la principal muestra de amor entre dos personas. A pesar de esta lectura iconográfica, esta obra también esconde un trasfondo vinculado a su vida personal. Son muchos los autores que vinculan la simbología y el carácter agresivo de estas obras a su vida privada. Reafirmamos dicha teoría porque las circunstancias personales pueden afectar a la producción de un artista hasta el punto de plasmar dichas emociones en sus obras.

A pesar de estas características comentadas, no consideramos que el carácter de las obras sea surrealista. En ambas encontramos claras referencias al mundo real, no existen elementos arbitrarios que nos vinculen con el inconsciente. A pesar de esto, las formas utilizadas sí responden a esa renovación plástica que estaban iniciando los surrealistas a través de la representación del subconsciente.

Las deformaciones orgánicas reflejadas en *El beso* van a adquirir un mayor protagonismo en los dibujos de *Las bañistas* realizados en Cannes en 1927. La diferencia respecto al lienzo de 1925 es que ahora, las figuras se tratan con mayor independencia, hecho que permite observar con detenimiento las deformaciones de estos años.

Hemos mencionado que *El beso*, respecto a *La danza*, muestra metamorfosis radical. Sin embargo, estos dibujos superan el radicalismo de *El beso*. Ahora nos encontramos con figuras que no tienen equivalente en el mundo real. Son cuerpos amorfos, grandes masas de volumen sin apariencia humana que se mueven libremente por la orilla del mar.

A pesar de no existir claras evidencias que nos permitan relacionar las figuras proyectadas en estos dibujos con el mundo exterior, tenemos que acudir a la teoría que presenta Warncker en su libro *Picasso*²⁰⁴. Este afirma que Picasso siempre introduce elementos reconocibles en sus obras que permite al espectador establecer relaciones con el mundo real. Basándonos en esta afirmación, observamos como todas las figuras tienen cabeza y portan una llave. Por lo tanto Picasso, frente a los surrealistas, coloca pistas en el cuadro que permiten la interpretación del mismo.

Esta última aclaración se refleja claramente al comparar algunas de *Las bañistas* con un cuadro de Yves Tanguy (Lám XXXI) que, desde nuestro punto de vista, repite las formas de Cannes.

El relación a estos dibujos, hay que hablar de sus equivalentes tridimensionales: las esculturas *Metamorfosis I y II* (Lám IX). Ambas presentan planteamientos muy similares a los dibujos, pero en este caso, hacemos mención a ellas por la influencia que ejercieron en la producción escultórica del artista Henry Moore a partir de 1926 (Lám XXXII). Con esto vemos la influencia y la importancia de Picasso; a pesar de encontrarse en un periodo experimental, va a llamar la atención de sus contemporáneos.

Para comprender la producción posterior a 1928, también tenemos que mencionar los dibujos realizados en Dinard. Opinamos que Picasso abandona el tratamiento orgánico de la figura para recuperar la geometría. A diferencia de la figura tratada geoméricamente en *Los enamorados*, las figuras que encontramos en estos dibujos presentan una gran volumetría.

En ellas sí encontramos ciertas vinculaciones con el movimiento surrealista, concretamente con la creación mediante puntos y líneas de Joan Miró (Lám XXXIII).

Picasso, en una de sus estancias en Juan-les-Pins, experimentó con este sistema compositivo. Además de esto, se conoce que existieron contactos entre el pintor catalán y él. Ambos hechos nos permiten relacionar dichas obras creadas con puntos y líneas con estos dibujos ya que, a pesar de que existen diferencias, el método de creación es similar. Esta hipótesis se refuerza al mencionar obras contemporáneas como los diferentes proyectos que existen del *monumento a Guillaume Apollinaire* (Lám XXXIV).

La diferencia que nos encontramos respecto a los dibujos realizados por Joan Miró es el volumen. Por lo tanto, si reducimos los dibujos al plano, las esferas se convierten en punto y las formas geométricas en líneas. Este hecho es el que nos ha permitido desarrollar esta teoría.

204 WARNCKE, Carsten-Peter: *Picasso...*, op. cit., pp. 135-136.

Estas nuevas experiencias formales de Cannes y Dinard se va a ver repetidas a lo largo de su producción. Así lo vemos en *La crucifixión* (Lám XII) de 1930. Mientras que en los dibujos anteriormente señalados existía una coherencia compositiva, ahora nos encontramos con una composición caótica, hecho que dificulta su interpretación. A este caos compositivo, se le une un uso arbitrario del color. Como consecuencia, se produce la creación de un no-lugar, ya que desaparece la perspectiva y el fondo se funde con el resto de planos.

En este sentido, tenemos que acudir de nuevo a lo planteado por Warncke. Si no fuera por el título de la obra (que alude directamente a lo representado) y por otros elementos reconocibles (escalera y cruz), no llegaríamos a descifrar la obra.

De modo que, como venimos diciendo a lo largo de nuestro comentario, existen relaciones formales con el surrealismo, pero las intenciones del artista son otras. Un caso aislado en su producción, donde técnica e intención coinciden con las surrealistas, es en *Composición surrealista* (Lám XXXV). Al igual que en *La crucifixión*, vemos un desorden compositivo, pero ahora no existe ningún tipo de relación con el mundo exterior. Esto, unido a la manera de componer que recuerda al automatismo surrealista, nos permite establecer relaciones con dicho movimiento.

Siguiendo la cronología de su producción, podemos mencionar la serie *cabezas de mujer* (Lám XV) realizadas en Boisgeloup en 1931.

Consideramos que estos bustos son un claro testimonio de la evolución que sufre la producción picassiana en estos años. De esta manera, el primer busto de la serie respondería al clasicismo y naturalismo de las obras pertenecientes a los primeros años del siglo XX, mientras que los bustos que les siguen muestran una independencia de la forma cada vez más acentuada, reflejándose en ellos, de manera consecutiva, la influencia de Cannes y Dinard. En este periodo también realiza pintura, por ejemplo *Bañista con pelota* (Lám XVII).

Aquí encontramos otro claro ejemplo de esa repetición de formas iniciadas en Cannes. Sin embargo, destaca también su rostro. En él, encontramos dos hechos a destacar: por un lado, la composición de nariz/frente tan característica en la producción picassiana. Concretamente, esta forma de componer ya la había reflejado ese mismo año en una de las *cabezas de mujer* (Lám XV). Por otro lado, hacer mención a la boca, pues se repite ese término de «vagina dentada» mencionado en varias ocasiones por R. Jackson. La utilización de dicho recurso hace pensar que Picasso pudo conocer la obra *Un juego lúgubre* de Dalí de 1929 (Lám XXXVI) porque las coincidencias son evidentes.

Por estos años lleva a cabo la serie *Minotauro*. A pesar de que el propio artista confirmó su relación con el surrealismo en dichas obras, no encontramos evidencias iconográficas que

nos permitan reafirmar dicha relación. A decir verdad, pensamos que la afirmación del artista se debe al procedimiento intelectual que llevó a cabo y no los planteamientos técnicos y formales, ya que la figuración retoma el clasicismo.

Para culminar con el análisis, podemos mencionar el cambio que se produce en su producción partir de 1935. El tratamiento de las formas adquiere un carácter aun más agresivo al emplear formas geométricas rígidas con ángulos rectos que entran y salen. A pesar de estas formas, observamos como las escenas se hacen dulces y tranquilas. Por otro lado, el uso del color recuerda a obras como *La Crucifixión* (Lám XII), ya que de nuevo acude a esos grandes planos cromáticos eliminando así todo principio de perspectiva.

7. CONCLUSIONES

Si realizamos una visión general de toda la producción picassiana, desde sus primeros contactos con la pintura, hasta su última obra realizada, lo primero que vamos a pensar es en la diversidad que presentan las obras como conjunto de un mismo artista. Para muchos, esta variedad puede ser considerada un hecho negativo justificando que el artista no cuenta con unas características propias que lo definan. Sin embargo, esta producción cambiante y variada es la que nos permite afirmar un elemento constante en toda su obra: el carácter innovador e insaciable del malagueño.

Al igual que a otros muchos pintores de vanguardia, a Picasso no lo podemos enmarcar en una sola corriente artística. Con esto queremos decir que su producción no está acotada a un solo istmo, hecho que explica su heterogénea producción.

La figura de Picasso ha pasado a la historia por considerarse el gran maestro del siglo XX. Su constante renovación le hizo experimentar con nuevas técnicas y nuevos procedimientos artísticos que culminaron en la creación del Cubismo o en el desarrollo de nuevas técnicas escultórica. Tendemos a pensar en Picasso como un artista que se adelanta a su tiempo, desarrollando procedimientos que anticipan los llevado a cabo por artistas posteriores. Esta idea está totalmente aceptada, pero tenemos que asumir que muchas de las ideas de las que parte no tienen su origen en su propia experimentación.

Es aquí donde enmarcamos la influencia que ejerció el movimiento surrealista en su producción. La presencia, en la obra picassiana, de planteamientos formales e iconográficos procedentes del Surrealismo es más que evidente. Ya se han analizados diferentes obras en los apartados anteriores que reflejan dicha relación. A su vez, esta relación se ve reforzada por ese carácter renovador ya mencionado y el interés de Breton por el artista.

A pesar de esta afirmación, tenemos que matizar que tener influencias de un movimiento no implica pertenecer a dicho movimiento. De esta manera, con la realización de este trabajo se ha pretendido dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Podemos considerar a Picasso un surrealista ortodoxo? o también puede ser planteada de la siguiente manera: ¿Existe en Picasso una producción que conecte con todos los ámbitos del Surrealismo? A continuación se va a argumentar como la única respuesta a estas preguntas es no.

El primer problema que se nos plantea es establecer una cronología que enmarque dicha producción. Los expertos consideran la fecha de 1925 como un antes y un después en su obra, destacando la realización de *La danza*. Como ya se ha podido ver en el apartado de *Análisis personal*, no consideramos dicha obra una obra surrealista porque responde a planteamientos utilizados en los primeros años de la década de los 20; años donde todavía no estaba creado el movimiento surrealista. En cuanto a la culminación de esta etapa, no existen fechas que nos evidencien la pérdida de contacto con el movimiento.

Por lo tanto, la dificultad de enmarcar su producción dentro de la historia del arte nos hace ver como Picasso nunca conectó al completo con el movimiento. En el caso contrario, resultaría fácil establecer una cronología porque las características se apreciarían de forma evidente. Desde nuestro punto de vista, si hubiera que establecer una fecha donde la influencia del surrealismo estuviera claramente presente, sería entre 1926 y 1937. La elección de ambas fechas se debe a que consideramos que la única constante que existe en las obras «surrealistas» son las deformaciones y la violencia desmedida. De esta manera, ambas características aparecen con el desarrollo de los dibujos realizados en Cannes en 1926 y, desaparecen en torno a 1937. Esto no significa que abandone las deformaciones, pues en obras posteriores recuperará este planteamiento formal.

Otra prueba que nos permite negar la presencia del artista en el movimiento es su apego a la figuración y el mundo exterior. A pesar de las diversas experimentaciones que Picasso muestra en sus pinturas y esculturas, nunca abandona el natural. Con esto, estamos afirmando que no acudió al subconsciente para llevar a cabo sus creaciones y, por tanto, no adopta el procedimiento intelectual de la creación surrealista.

Por consiguiente, Picasso encuentra en el surrealismo un nuevo campo de experimentación formal, al igual que lo había encontrado anteriormente con el primitivismo. Se queda en lo superficial, capta lo perceptible de una obra surrealista y lo plasma en sus obras. Pero esta plasmación no se hace mediante una copia, pues antes lo adopta a su propio lenguaje. Esta última afirmación es la que nos impide observar con claridad dichas influencias, porque Picasso siempre imprimirá en sus obras un estilo personal y característico.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA

- ADÈS, Dawn: *El Dadá y el Surrealismo*. Barcelona 1975.
- BARR, Alfred H: *Picasso: Fifty years of his art*. Nueva York, 1946.
- BATTISTINI, Matisde: *Picasso*. Milán, 1999.
- BOECK, Wilhelm: *Picasso*. Barcelona, 1958.
- BOONE, Daniele: *Picasso. Grandes maestros de la pintura moderna*. París, 1993.
- BOZAL, Valeriano: *Picasso*. Madrid, 1999.
- CABANNE, Pierre: *El siglo de Picasso*. Tomo 1. Madrid, 1982.
- CARMONA, Eugenio: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España*. Madrid, 1991.
- CARROUGES, Michel: *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*. Madrid, 2008.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Picasso. El nacimiento de un genio*. Barcelona, 1972.
- CLARK, T.J.: *Picasso and Truth*. Washington, 2013.
- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Milán, 1966.
- FAUCHEREAU, Serge: *Surrealismo*. Barcelona, 1966.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía: *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid, 1986.
- *Picasso y el surrealismo*. Fundación Pablo Ruíz Picasso, Ayuntamiento de Málaga. Málaga, 1990.
- GASMAN, Lydia: *Mystery, Magic and Love in Picasso. Picasso and the Surrealist Poets 1925-1938*. Michigan, 1981.
- GAUTHIER, Xavière: *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires, 1976.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Picasso*. Barcelona, 1950.
- GIMÉNEZ-FRONTIN, J.L.: *El surrealismo en torno al movimiento bretoniano*. Barcelona, 1991.
- HILTON, Timothy: *Picasso*. Londres, 1974.
- HOFMANN, Werner: *Los fundamentos del arte moderno: una introducción a sus formas simbólicas*. Barcelona, 1995.

- IZQUIERDO, Violeta: *Arte contemporáneo II (1910-1990)*. Madrid, 2009.
- JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado*. Madrid, 2000.
- JAFFÉ, Hans L.: *Pablo Picasso*. Barcelona, 1970.
- JANÉS, Clara (Dir.): *Picasso. Los genios de la pintura española*. Madrid, 1988.
- JUNG, Carl Gustav: *Estudio psicológico de Picasso*. Zurich, 1932.
- LECALDANO, Paolo: *La obra completa de Picasso azul y rosa*. Barcelona, 1976.
- LUQUE TERUEL, Andrés: «Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928»; en *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, núm. 21, 2012.
- MALDONADO ELOY-GARCÍA, Juan: *Picasso único: juicio a un genio en rebeldía*. Málaga, 2003.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia: *Arte y Arquitectura del siglo XX. Vanguardia y Utopía social*. V.1. Madrid, 2001.
- MARTINI, Alberto: *Pablo Picasso*. Buenos Aires, 1965.
- MAS MARQUÉS, María José: *Picasso*. Madrid, 2000.
- NASH, John M.: *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Barcelona, 1975.
- O'BRIAN, Patrick: *Pablo Ruíz Picasso. Una biografía*. Barcelona, 1976.
- OLANO, Antonio D.: *Picasso íntimo*. Madrid, 1971.
- ORIOU ANGUERA, Antonio: *Guernica al desnudo*. Barcelona, 1972.
- OTERO, Roberto: *Recuerdo de Picasso*. Madrid, 1984.
- PALENCIA, Ceferino: *Picasso*. Madrid, 1945.
- PELLEGRINI, Algo: *Los manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, 1965.
- PENROSE, Roland: *Picasso. Vida y obra*. Madrid, 1958.
- PENROSE, Roland y GOLDING, John (Eds.): *Picasso 1881/1973*. Barcelona, 1974.
- GOLDING, John: «Picasso y el surrealismo»; en PENROSE, Roland y GOLDING, John (Eds.): *Picasso 1881/1973*. Barcelona, 1974.
 - BOWNESS, Alan: «La escultura de Picasso»; en PENROSE, Roland y GOLDING, John (Eds.): *Picasso 1881/1973*. Barcelona, 1974.
- READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna*. Londres, 1959.
- REVILLA, F.: «La crucifixión en Picasso»; en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 58, Universidad de Valladolid, 1992.
- RICHARDSON, John: *Picasso, una biografía. Volumen I: 1881-1906*. Madrid, 1995.
- *Picasso, una biografía. Volumen II: 1907-1917*. Madrid, 1997.
- ROMERO DE SOLÍS, Pedro: «Picasso y los minotauros»; en *Revista de Estudios Taurinos*, nº 0. Sevilla, 2003.
- RUBIN, William (Ed.): *Pablo Picasso: Retrospectiva*. Nueva York, 1980.
- SPIES, Werner: *Esculturas de Picasso*. Barcelona, 1971.
- STEIN, Gertrude: *Matisse, Picasso and Gertrude Stein with Two Shorter Stories* París, 1933.
- TINTEROW, Gary: *Picasso Clásico. Consejería de Cultura y Medio Ambiente*. Málaga, 1992.
- BAER, Brigitte: «Creatividad, Mitos y Metamorfosis en los años treinta»; en TINTEROW, Gary: *Picasso Clásico*. Málaga, 1992.
- VVAA: Fundación Cultural Mapfre vida: *Picasso*. Madrid, 2002.
- VV.AA: *Picasso total: 1881-1973*. 2003. Barcelona.
- PIOT, Christine: «Capítulo VI: 1925-1930»; en VV.AA: *Picasso total: 1881-1973*. Barcelona, 2003.
 - PIOT, Christine: «Capítulo VII: 1931-1936»; en VV.AA: *Picasso total: 1881-1973*. Barcelona, 2003.
- WALTHER, Ingo F.: *Pablo Picasso 1881-1973: El genio del siglo*. Alemania, 1990.
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Picasso*. Colonia, 1997.



Pablo Picasso: Evidencias musicales

en su vida y obra

Alejandra Fernández Sanz

Universidad de Sevilla

Resumen: El presente artículo analiza los indicios musicales que pudieron existir en torno a la vida y obra de Pablo Picasso, en un período catalizador de disciplinas artísticas por excelencia como fueron las Vanguardias del siglo XX. Mediante el contraste crítico de datos objetivos recopilados por diversos investigadores se pretende dilucidar si la presencia de la música en el entorno picassiano derivó en una relación interdisciplinar, inspiracional y de retroalimentación entre musa y artista o, como él mismo defendió, nunca fue fuente de estímulo creativo.

Palabras clave: Picasso; Música; interdisciplinar; instrumentos musicales; Vanguardias; *ballet*; guitarra.

Abstract: This article analyzes the musical evidences that could have existed around Pablo Picasso's life and works, in a catalytic period of artistic disciplines par excellence such as the twentieth century Avant-Garde. Through the critical contrast of objective facts collected by various researchers, it is intended to clarify whether the presence of music in Picasso's context resulted in an interdisciplinary, inspirational and feedback relationship between muse and artist or, as he testified, it was never a source of creative stimulation.

Keywords: Picasso; Music; interdisciplinary; musical instruments; Avant-Garde; *ballet*; guitar

1. INTRODUCCIÓN Y REFLEXIÓN PREVIA

La proximidad entre la actividad plástica y musical es un dato constante en el arte contemporáneo. Muchos pintores han desarrollado su creación artística muy cerca de la música. De otra parte, la convivencia de las artes será un concepto fundamental para comprender la estética del siglo XX.

Esta afirmación resume bien cuál era la idea inicial del presente artículo, y puede verse reflejada y multiplicada en innumerables declaraciones sobre el período artístico que en él se aborda. Un elemento común en las primeras vanguardias del siglo XX es la interrelación y retroalimentación entre las diferentes disciplinas artísticas, que convivieron estrechamente, buscando la ruptura de fronteras. Las novedades que se produjeron en todos los campos, no solo el artístico sino el social, el político, el económico, el científico, el filosófico, etc., derrumbaron el sistema imperante hasta entonces, primando el rechazo al pasado y a la tradición. La existencia de esos vínculos es lo que motivó inicialmente la elección del tema: la búsqueda de la relación interdisciplinar entre la música y la obra del artista del período por antonomasia, Pablo Picasso.

Dicho examen ha resultado evidente en artistas como Kandinsky o Paul Klee, al igual que en épocas precedentes de la Historia del Arte, si bien en el caso del malagueño, más allá del conocimiento de las abundantes representaciones que hizo de instrumentos musicales, muy especialmente de la guitarra, o de su vinculación al teatro o al *ballet*, el asunto no ha trascendido especialmente. En esto coinciden la mayoría de investigadores que han abordado el tema en la escasa bibliografía relacionada que ha podido encontrarse para la elaboración de este análisis: Picasso negó siempre haber tenido cualquier tipo de unión a la música, de forma general y, aún más, como fuente de inspiración o estímulo creativo para la génesis de su obra. A pesar de ello, como se observará en el desarrollo, sí puede constatarse que se vio constantemente rodeado de música a lo largo de su vida, aunque fuera por influencias externas, y que se sintió atraído por el espectáculo, el circo, la música popular y muy especialmente, el flamenco. Resultaría extraño si fuera de otro modo, teniendo en cuenta el ambiente en el que se movió y el círculo social-artístico que le rodeó y en el que se vio imbuido durante la mayor parte de su trayectoria.

Así, en un principio se buscaron conexiones compositivas, influencias mutuas Picasso-música o Picasso-compositores, en definitiva, retroalimentaciones, pero finalmente ha resultado una ardua tarea, como se indicará en las conclusiones, hallar argumentos sólidos e irrefutables que prueben estos vínculos: a pesar de la ingente cantidad de libros dedicados a la propia figura de Picasso, a su producción, a su lenguaje, a sus formas y un largo etc., aludiendo *ex profeso* a la música como tema principal y no accesorio solamente se ha accedido a estudios sobre las guitarras, los *ballets* y, en ningún caso, un análisis de su creación global desde una óptica musical. Las que más se acercan a esta idea son las publicaciones de Sopeña, en exceso literaria; y la tesis de García Marco, orientada a la etapa cubista de Picasso y Braque, constituyendo un excelente trabajo documental por su objetivo apoyo en el estudio de declaraciones de los propios artistas, citas y testimonios directos,

publicaciones y fotografías, analizando con profusión el marco histórico y social. A través de una exhaustiva investigación con sustanciosos aportes inéditos la autora llega incluso a confirmar su hipótesis de que la música supuso un impulso creativo en la génesis, elaboración y conquista de los distintos procedimientos plásticos durante el cubismo de ambos autores, cayendo en ocasiones, también y por desgracia, en lo poético. Desde el punto de vista de la autora de este artículo, aunque realizan una labor encomiable, especialmente García Marco, con contribuciones a tener muy en cuenta, las conclusiones que ofrecen sobre esa musa musical del malagueño no son tan férreas como para ser tomadas como máximas: resultan, pues, limitadas y necesitadas de profundización, si bien abren un camino prometedor.

Desde la perspectiva de historiadora del arte y, además, profesional de la música, se perseguía constatar de qué forma ésta estuvo presente y repercutió en la figura que fue Pablo Picasso como excelsa personalidad creativa plástica de vanguardia y, según él mismo, ajena a cualquier sugestión «melódica». Ante las dificultades halladas, el artículo se dedicará a exponer la mayor cantidad posible de datos objetivos recopilados, que resulten sustanciales y puedan servir para otorgar credibilidad al entorno musical que, parece ser, pudo haber influido al gran genio del siglo XX.

2. MÚSICA Y PINTURA BAJO LA ÓPTICA DE THEODOR ADORNO

Buena parte del pensamiento de Theodor Adorno se dedicó precisamente a buscar puntos comunes entre la disciplina musical y la pintura; aunque un análisis exhaustivo resulta inabarcable para un artículo de esta índole, por su profundidad y extensión, se ha considerado interesante reflejar algunas pautas básicas de las cuales partió, inicialmente, la idea del análisis de la influencia de la música en Picasso.

Adorno establece dos enfoques fundamentales en el estudio de la música que trascenderán al resto de artes. En primer lugar, el funcional, vinculando el fenómeno musical a la sociología, donde la música se percibe y se trata respecto al uso que se le da en el contexto social y cultural. Indican Valdebenito y Carrasco que esta sociología es imprescindible en Adorno, «pues es el punto de partida para desarrollar su pensamiento sobre la situación del arte contemporáneo», aludiendo al arte de masas y de consumo. En segundo lugar, el enfoque estético, de modo que la crisis musical va más allá del problema del uso, consumo y comercialización (aunque sea la base), aludiendo a cuestiones epistemológicas, ontológicas y teológicas. Valdebenito y Carrasco establecen tres ejes hermenéuticos dentro de este enfoque: la música como enigma, la esencia lingüística de la música, y la razón de ser de ésta.

Interesan especialmente el segundo y tercer eje para este análisis, ya que el primero, sobre la música como enigma, la relación entre objeto (música) y signo (elemento arbitrario representativo) podría conectarse más bien con el arte abstracto, por esa resistencia de la música a ser traducida que expresa Adorno, fuera aparte de su carácter inasible: lo que oculta, no puede ser comprendido de un modo simple, puesto que la música se separa del mundo de los objetos, da igual que el mundo sea determinado visual o conceptualmente. Se dice que Picasso se opuso al arte abstracto: «El arte abstracto no existe. Siempre hay que empezar con algo. Después se pueden eliminar todas las huellas de lo real. Entonces ya no hay peligro de abstracción porque la idea del objeto –al ser pintada– ha dejado una señal imborrable». Esta negación, según Luque, fue relativa, ya que «lo que censuró no fue esa

posibilidad sino las simples indagaciones con propósito ontológico, la faceta abstracta que no tiene la intención de representar, de comunicar nada, y se reduce a simples combinaciones de elementos». Si la música se resiste a ser traducida, ¿quedarán elementos a ella que no podrán ser comprendidos y, por tanto, no se comunicarán?

En cuanto a la esencia lingüística, la música como lenguaje contiene, dicen Valdebenito y Carrasco, «un ingrediente pre-racional, mágico y mimético el cual actúa como reflejo del mundo interior del ser humano». Al abordar esta cuestión, irremediamente viene a la mente la cita de Picasso: «Cuando inventamos el cubismo, no teníamos intención de inventarlo. Simplemente queríamos expresar lo que había en nuestro interior».

Sobre la razón de ser del arte, dice Adorno todo arte se resiste a tener una razón de ser, puesto que su existencia no necesita ser justificada. Esto enlaza con la idea de autonomía de la obra de arte, como indican Valdebenito y Carrasco:

Las primeras vanguardias artísticas como el cubismo, el expresionismo, el dadá, el surrealismo, el *da stijl* de Mondrian y Bart Van der Leck y más tarde el expresionismo abstracto norteamericano de Pollock, intentaban desligar el arte de aquel sentido burgués, sentido que nació en el Renacimiento y se mantuvo como visión unívoca por tantos siglos. Por lo tanto, el arte contemporáneo se constituye en el arte en sí mismo, de tal modo que ya no es el resultado de una búsqueda intencional de la representación de un objeto, sino que ahora el objeto se vuelve uno con el arte: de ahí que se torne altamente subjetivo.

Partiendo de estas premisas como eje fundamental, Adorno, siguiendo un método analógico, dicen Valdebenito y Carrasco, entiende que el arte contemporáneo ha derribado el lenguaje convencional de la sociedad burguesa, y asimismo, lo ha hecho la música y la pintura, considerando una relación dialéctica entre el lenguaje convencional burgués y el de la música y el lenguaje de la pintura contemporáneo, como una conciencia estética que intenta abrir paso a través de la ideología y encontrar la «esencia». También establece Adorno una semejanza entre la pintura y la música contemporánea en cuanto al objeto: igual que la pintura niega asemejarse con el objeto, la música niega el orden tonal que venía imperando hasta el momento. Indican Valdebenito y Carrasco:

Para Adorno, disuelto ese vínculo entre objeto y arte, se produce un fenómeno de desobediencia ante la realidad preexistente. Algo de la razón de ser, se revela y rebela ante la realidad. Señala el autor que estos órdenes artísticos entre la música y la pintura se producen en forma paralela y que una visión equivocada tiende a ver una secuencia de hechos como transición y nuevo orden, a la línea que se da entre los movimientos. Así, al «fauvismo» y el «expresionismo» en pintura y la libre

atonalidad en la música (como la transición), le seguiría el cubismo, el neorrealismo y el neoclasicismo (nuevo orden). Así se supera, por una opinión tradicional, la desigualdad de las artes.

Adorno señala, sin embargo, que la música parece ir desfasada respecto a la pintura, y que las coincidencias entre ambas, en su época, se deben a que la primera se adapta a la segunda (pone como ejemplo el dodecafonismo de Schönberg, al que el compositor habría llegado gracias a la plástica imperante). Indica también diferencias fundamentalmente en cuanto al origen de ambas disciplinas: la pintura se adhiere a lo racional mientras que la música se liga con lo caótico, lo inaprehensible (volviendo a la esencia lingüística de la música ya mencionada), y afirma que la pintura moderna se ha empapado de estos elementos, como sucede con el Impresionismo. Del mismo modo, la música se ha asentado en la racionalidad, y busca, por tanto, a la pintura como referente (la música alemana y la pintura francesa es un ejemplo, aunque hay excepciones, como Debussy y el Impresionismo). Adorno menciona a Picasso, poniéndolo en relación esencialmente con Stravinsky, quien negó la subjetividad: así como el primero no renunció al objeto en su pintura, hablará de «cubismo musical» y luego «neoclasicismo» cuando se refiere al segundo.

Adorno llega a la conclusión de que la música no se inspira en la pintura, sino que imita su composición estructural. Alcanza este desenlace tras una reflexión en la que se lee entre líneas que la pintura es más esclava del objeto que la música, cuyo objeto es ella misma: elimina la subjetividad y el sujeto en la música, al contrario que Picasso, indicando Valdebenito y Carrasco:

Picasso, en cambio, y a diferencia de Stravinsky, utiliza la parte lúdica como forma reconciliatoria entre sujeto y objeto, pero negando la vuelta a un realismo. Entre ambas expresiones artísticas (la de Picasso y Stravinsky) existe para Adorno una inextricable relación, donde la pintura de Picasso influye la música de Stravinsky pero pervirtiéndola.

La semejanza, sin embargo, es en los procedimientos y no en el resultado, donde equipara al malagueño con Schönberg: la objetivación de lo subjetivo. Adorno, confronta la música de Stravinsky y la descomposición en facetas cubista «como forma de descomposición del ser humano que se encuentra ínsito en la subjetividad de la música, y, por ende, la disolución del sujeto por la objetivización extrema» dicen Valdebenito y Carrasco, de modo que no acaba relacionándolo con él sino con Schönberg, y su dodecafonismo. En cualquier caso, y como se verá a continuación, estos vínculos son puramente teóricos y Picasso nunca reconoció influencia sobre sí de ninguno de los dos compositores, ni tampoco de la disciplina musical en general.

3. EVIDENCIAS MUSICALES EN LA OBRA DE PABLO PICASSO

Pablo Picasso insistió en que la música como tal no había desempeñado ningún papel especial en su obra, afirmación que resulta, *a priori*, sorprendente, si se observa la gran cantidad de veces en las que emplea referencias musicales en sus representaciones. Declaraba que no le gustaba la música clásica, viéndose más atraído por el flamenco, el cante jondo o la música de índole popular, ese estrato que tan presente estuvo en su producción, gráfica y simbólicamente. García Marco atribuye esto a que «le intrigaba más la problemática humana y social que veía en ellos, la música culta era un terreno que no dominaba y en el que no podía demostrar un nivel superior a los demás, pero sí tenía conocimientos básicos».

3.1 Primeros contactos

El primer vínculo de Picasso con la música lo establecen los investigadores a través de su abuelo paterno, Diego Ruiz de Almodovar, cordobés, que siempre quiso ser músico o pintor en lugar de artesano. Éstos difieren en si fue contrabajista en la Orquesta Municipal de Málaga o violín en la Orquesta del Teatro Municipal, pero, en cualquier caso, poseía nociones musicales. En cuanto al padre de Picasso, José Ruiz Blasco, indicar que participaba activamente en las actividades culturales del Liceo y del Teatro Cervantes de Málaga antes de marcharse a La Coruña, frecuentando junto con el abuelo Ruiz la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio de Música, lo que lleva a pensar que también un joven Picasso se vería introducido en este ambiente. Dice García Marco que «el contacto de su familia con la música se mantendrá cada vez que ellos volvieran de vacaciones a Málaga, ya que la mayor parte de la familia Ruiz sentía una conmovedora afición por las artes».



Imagen I: Notación musical en cubierta de libro de retórica. 1893-94. Extraído de GARCÍA MARCO: El impulso creativo de la música..., op. cit., p. 46.

La prueba del conocimiento primario de la música, tanto para ella como para Sopeña, radica en unos dibujos que hoy se encuentran en el Museo Picasso de Barcelona fechados entre 1893 y 94, cuando Picasso contaba con 13 años y aún residía en la Coruña (Imagen I): se observan ensayos de pentagramas, claves de sol y notación en un libro de literatura, retórica y poética. Sopeña indica que quizá fueran de su hermana Lola, matriculada en el

Conservatorio, aunque García Marco lo niega, ya que el libro estaba firmado por Picasso.

Cinco o seis años después se hallan otros dibujos en los que se observa mayor conocimiento (Imagen II), ya que representa figuras musicales más avanzadas que, según García Marco, podrían probar que el joven Picasso continuó con los estudios de música y con su práctica:

No es fácil para una persona que no tenga conocimientos de música realizar estos pentagramas, con estas figuras de negras, corcheas y semicorcheas sueltas y juntas con la misma barra, e incluso con puntillo. Su clave de Sol no está dibujada de forma ortodoxa; pero no cabe duda de que Picasso conocía la música más de lo que confesaba.



Imagen II: Bocetos musicales, 1899. Extraídos de GARCÍA MARCO, pp. 50-51.

3.2 Itinerarios Barcelona-Madrid-París

En sus breves estancias en París, en la breve estancia madrileña, con la constante de Barcelona, la música que va a pasar a sus cuadros le llega de lo que es a la vez espectáculo y vida: la calle y el café. Ambos estaban entonces llenos de música.

Picasso llega a Barcelona en 1895 tras permutar su padre el cargo de profesor en la *Llotja*. Allí se respiraba cierto avance económico y resultaba lógica la atracción por la ópera y la ostentación del Liceo, aunque la ciudad contaba por entonces con siete u ocho teatros más y una plaza de toros. Indica García Marco que es una época riquísima en inquietudes musicales:



Croquis

Mujer tocando la guitarra
No firmado ni fechado. Barcelona, 1896
Lápiz conté y lápiz plomo sobre papel
10,5 x 7,5 cm
MPB 111.219

Imagen III: Mujer tocando la guitarra, 1896. Extraído de GARCÍA MARCO, p. 52.



Personaje femenino tocando el piano y otros croquis

Cabeza y varios estudios de las manos de la madre del artista, cosiendo; perfiles de caras femeninas
No firmado ni fechado (Barcelona, 1896)

Imagen IV: Mujer tocando el piano, 1896. Extraído de GARCÍA MARCO, p. 53.

Otro instrumento que aparece en su pintura en esta época es el violín, en 1899, cuando pinta varias escenas con personas agonizantes en su lecho de muerte y también otras que reflejan la vida callejera, donde transmite de forma clara y precisa, a pesar de tratarse de croquis, el agarre y técnica de ejecución del instrumento (Imagen VII).

Respecto al ya mencionado primer viaje a París, llevará a Picasso a relacionarse con el grupo modernista liderado por Rusiñol y al que pertenecían Casas y Utrillo, en cuyas famosas *Festas Modernistas* se escuchaban músicas del agrado europeo, como César Franck; es más,

Lluís Millet funda en 1891 el Orfeo catalá y une al gran repertorio polifónico, el Renacimiento. Está Granados, Albéniz, se habla ya de Pau Casals, y para todos, la gran moda wagneriana. Ramón Casas, amigo de Picasso, era asiduo a los palcos del Liceo, fuente de su mejor clientela.

Aquí aparece por vez primera la guitarra (Imagen III), asemejándose la estampa a las mujeres con guitarra que veremos en su época cubista, destacando asimismo otro croquis de un personaje femenino tocando el piano (Imagen IV).

En su estancia en Madrid para asistir a la Academia de San Fernando, se encuentran bocetos tales como *Bailaoras flamencas*, de 1898 (Imagen V), detalle descriptivo del espectáculo flamenco. Indica García Marco que «siempre son miradas que captan su realidad, imágenes que traduce al papel». Es más, su perenne pasión por el flamenco estará, según la autora, unida a su infancia, ya que desde el principio tuvo predilección por los barrios menos prósperos, por las chabolas de «Chupa y Tira» donde era habitual el cante jondo y donde Picasso, según contó a Sabartés, aprendió a fumar y coqueteó con el baile flamenco: «Picasso siempre cercano a los barrios marginales de la España de finales de siglo, de los mendigos, de los gitanos, de sus cantos, de los rasgueos de sus guitarras y de la pasión andaluza por los toros». En 1899, de nuevo en Barcelona, sigue recurriendo a dibujar escenas flamencas, igual que cuando vuelve de su primer viaje a París en 1900: no ha de olvidarse que a finales de siglo los temas españoles en pintura, literatura y música estaban de moda y que ese «españolismo» tenía una gran aceptación en Francia. La guitarra estará presente también en su etapa en Horta de Ebro con Pallarés (Imagen VI).

Rusiñol organizó en Sitges un homenaje al compositor francés, junto con el escritor Maeterlinck y el pintor Morera. Ligadas a esta comunidad, las famosas reuniones en *Els Quatre Gats* fueron otro medio para que Picasso entrara en contacto con las últimas tendencias literarias, filosóficas y musicales, ya que allí se organizaban veladas de música contemporánea, con recitales de Albéniz o Granados y reuniones de la sociedad wagneriana, ya citada: «El café era la primera y casi obligada salida del instrumentista joven: Albéniz, Casals, Arbós han empezado así. Se hacía toda clase de música con especial silencio y hasta especiales programas para la llamada clásica». Los investigadores indican que en estos ambientes, a través de Utrillo, conocería la música de Erik Satie, ya que frecuentaba el famoso *Le Chat Noir*, cabaret donde el compositor tocaba el piano. Picasso colaborará años después con el pianista.

Picasso viaja a París en tres ocasiones entre 1900 y 1902, en estancias de varios meses, hasta instalarse definitivamente en 1904, aunque regresa en ocasiones a Barcelona y a Madrid. Destaca en esta época la unión, precisamente en Madrid, a Francisco Asís Soler, un joven escritor catalán al que conoció en Barcelona, director literario de la revista *Luz* y que tendría a Picasso al corriente del ambiente musical de la capital, puesto que realizaba las críticas de los estrenos en el Teatro Real. Colaborará con él en la efímera revista *Arte Joven*, siendo interesante especialmente el segundo número de la misma publicado en abril de 1901, tras el suicidio de Casagemas. Éste contenía un artículo titulado *Psicología de la guitarra*, firmado por Nicolás María López. En él aparecen reflexiones estableciendo una analogía entre la mujer y el instrumento, una de las constantes en la producción picassiana y que, indican los expertos, ayuda a entender con mayor precisión su concepto de mujer. Hay que tener en cuenta que «la guitarra, por entonces no ha ascendido aún a la sala de conciertos, sino que sigue anclada en las novelas, los cuentos y pliegos de cordel». Cirici-Pellicer, citado por García Marco, indica:

(...) existe un objeto producido por la industria humana y destinado a dar sonora expresión a los sentimientos del alma que, por una de aquellas misteriosas correspondencias de la morfología, que sólo pueden presentarse en los seres vivos, toma formas parecidas a las de los seres depositarios del manantial del sentimiento

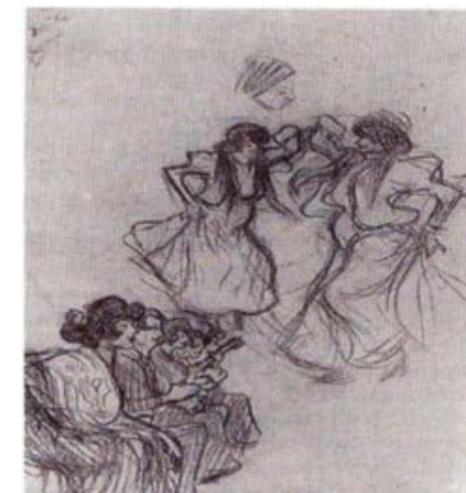


Imagen V: Bailaoras flamencas. 1898. Extraído de GARCÍA MARCO, p. 54.



Imagen VI: Guitarrista aragonés dibujado en Horta, 1896 Extraído de GARCÍA MARCO, p. 53

y en cuyo seno se produce el milagro de la renovación de la vida. ¿La idea nació en la mente de Nicolás María López o le fue sugerida por Picasso?

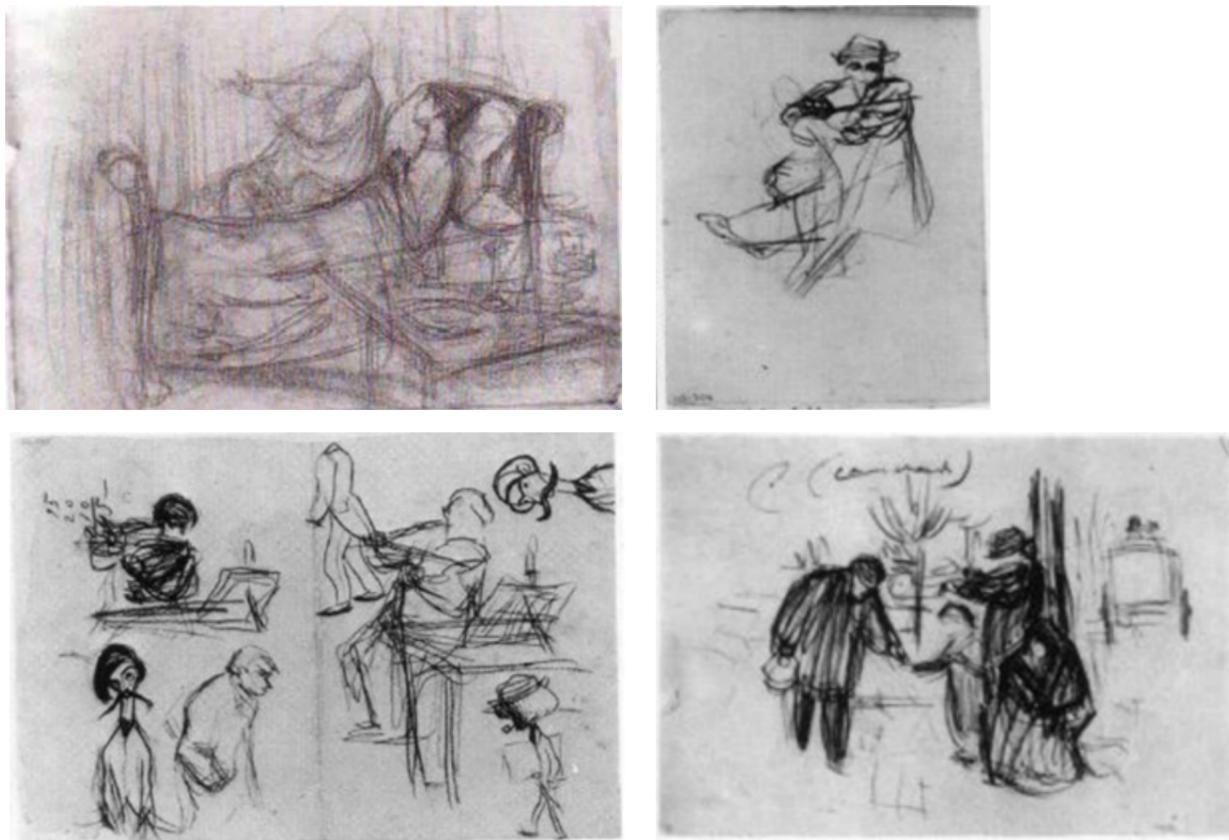


Imagen VII. Croquis representando violinistas, 1899. Extraídas de GARCÍA MARCO, pp. 57-63.

El suicidio de Casagemas y sus poco alentadoras circunstancias vitales supondrán un punto de inflexión para el artista, invadiéndolo de desengaño y abatimiento. En su último viaje a Barcelona, previo a París, se hallan dibujos que muestran la guitarra en escenas populistas que recuerdan a Horta de Ebro, así como la famosa *El viejo guitarrista* (Imagen VIII).



Imagen VIII. El viejo guitarrista, 1903. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 86.

3.3 Definitivamente, París

Durante su estancia en París, ya desde 1901, el pintor y sus amigos se reunían en cafés y, si el dinero lo permitía, acudían a los cabarets, generalmente en Montmartre. Picasso reproduce el famoso cancan y su ambiente (Imagen IX) en numerosas ocasiones, tipo que ya conocía desde Barcelona y en el que se observa la inconfundible influencia de las escenas de Lautrec. Sin embargo, *Le Chat Noir* ya no era tan popular, por lo que solían recurrir al sórdido *Le Zut*, cuyo dueño, Frédé, reservaba una pequeña sala a «los españoles». Frédé, era, precisamente, guitarrista. Adquirirá luego al célebre *Lapin Agile*, donde Picasso y sus colegas le escucharán cantar durante horas, canciones, dice García Marco, como «*Le temps de cerises* o *Le 31 du mois d'aout* al son de la guitarra» (Imagen X). Testimonio de estas veladas son el cuadro *Au Lapin Agile* y su esbozo (Imagen XI).



Imagen IX. French Cancan, 1900. Extraída de <https://www.nytimes.com/2013/03/09/arts/09iht-melikian09.html>
La cantante, 1901. Extraída de <https://publicinsta.com/hashtag/genrescene>

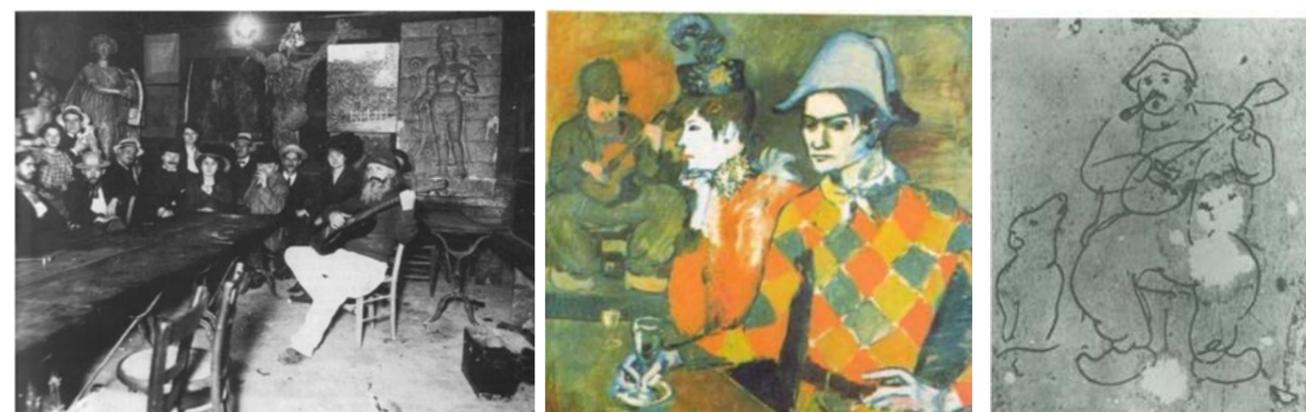


Imagen X. Fotografía de Frédé en Au Lapin Agile. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 94.
Imagen XI. Au Lapin Agile (arriba) y boceto, 1904/05. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 95.

Además de estos entretenimientos, Picasso compartirá funciones de ópera con Max Jacob, un apasionado del género, al contrario que él, según le confesó, dice Richardson, a Genevié Laporte. Aún así fueron a ver el estreno de *La Bohème* en 1902, y parece que también *I Pagliacci*. Fernande Olivier cuenta en sus memorias anécdotas sobre el poeta que llevarían a pensar que de nuevo Picasso se vería rodeado de EL PÁJARO DE BENÍN 6 (2020), págs. 152-187. ISSN 2530-9536

música:

...(Jacob) era cantante, maestro de canto, pianista, cómico si había de serlo y el alma de todas nuestras fiestas (...) Solía cantar la *Langouste atmosphérique* de Offenbach y *Sur les rives de l'Adour*. Con estas canciones y muchas más nos deleitaba noche tras noche...Se sabía de memoria todas las operetas, todas las óperas, todas las tragedias-de Racine y Corneille- y todas las comedias.



Imagen XII. Hoja de estudios y caricaturas, 1904. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 92.



Imagen XIII. La familia del mono y Organista ambulante y boceto, 1904/05. Extraídas de SOPEÑA. Picasso y la música, p. 35.



Precisamente a través de Jacob Picasso conoció a finales de 1904 a los hermanos Henri y Suzanne Bloch, músicos profesionales: violinista él, cantante de ópera wagneriana ella. Picasso le hará un retrato a Suzanne, mientras que Henri organizará ventas ocasionales con el pintor; los hermanos, como moneda de cambio, regalarán a sendos artistas entradas para espectáculos de música. García Marco cita un concierto de Enesco y un muy probable recital de ópera verista interpretado por Caruso en el Théâtre Sarah Bernhardt en el verano de 1905. De estas escenas musicales surgirán caricaturas como la que se observa en la Imagen XII.

En 1905 tiene lugar el primer contacto del coleccionista norteamericano Leo Stein con Pablo Picasso, que supone el inicio de una importante amistad tanto con él como con su hermana. Interesa referirse a ella, Gertrude, por una anécdota recogida por Richardson, en la que cuenta que una de las veladas que organizaba los sábados en su casa fue muy animada por una guitarrista y porque Picasso «se arrancó a bailar una danza del sur de España que no era muy respetuosa» y que García Marco asocia al flamenco. También conoció Picasso al compositor norteamericano Virgil Thomson, amigo de Gertrude Stein, en una de estas noches.

Para finalizar, indicar que en la que se ha denominado época rosa del artista, entre 1905 y 1907 aproximadamente, predominarán los personajes de farándula y del mundo del

circo, encontrándose, asimismo, referencias a la música en obras como *La familia del mono* u *Organista ambulante* (Imagen XIII).

3.4 El cubismo

El aficionado a la música siente, al oír un concierto, un gozo de un orden diferente al gozo que siente al escuchar ruidos naturales tales como el murmullo de un arroyo, el estruendo de un torrente, el silbido del viento en un bosque, o las armonías del lenguaje humano fundadas en la razón y no en la estética. Asimismo, los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas a la armonía de las luces impares.

Apollinaire relaciona la música que no busca la mimesis, la imitación de la naturaleza de forma «figurativa», con la nueva representación propuesta por el cubismo, que supone un rechazo a la pintura académica: ninguna de las dos representa lo que el artista escucha o ve, sino que se produce una reelaboración de este material para plasmarlo en la obra.

Delaunay se refiere precisamente a Apollinaire en una carta a Sam Halpbert en 1924, e indica:

En realidad, era el nacimiento de un arte que no tenía nada que ver con la interpretación ni con la descripción de las formas de la naturaleza. En su lugar, como la música, que es un arte auditivo, es un arte visual donde las formas, los ritmos, los desarrollos parten de la pintura misma, como la música no tiene la sonoridad de la naturaleza sino relaciones musicales. La pintura se ha vuelto pintura. En esa época se la ha llamado pintura pura, hacia 1912.

Ambas afirmaciones se relacionan con lo explicado en el apartado dedicado a Adorno: Delaunay aplica a la pintura el hecho de que la música se deba a sí misma, la música absoluta, sin relaciones extramusicales, donde la calidad de la misma como génesis creativa depende de la idea, del desarrollo del material y de las relaciones que establezca el compositor. Precisamente, durante el siglo XIX la condición no imitativa de la música hizo que fuera encumbrada entre todas las artes, equiparándose a ella la pintura abstracta. Ya se ha mencionado a Kandinsky y, en esta línea, se podría citar a Paul Klee o a Canudo, portavoz del orfismo, cuando dijo que Stravinsky «participa de nuestra estética, del cubismo, del sincronismo, de la simultaneidad de unos y del ritmo onírico nervioso y espontáneo de otros». Sin embargo, no se pueden acomodar estas afirmaciones al cubismo sin más. El propio Picasso subrayó:

Matemáticas, trigonometría, química, psicoanálisis, música y no sé qué más han sido emparentadas con el cubismo para explicarlo. Todo eso no es más que literatura, por no decir insensatez, y ha llevado al resultado de cegar a la gente a base de teoría.

Golding, por su parte, apunta:

Los cubistas vieron sus pinturas como objetos o construcciones con vida propia, como pequeños mundos autónomos que no reflejaban el mundo exterior, sino que lo recreaban de un modo completamente nuevo.

Luque insiste en lo cerrado del sistema creativo de Picasso y en su realidad autosuficiente. Estos mundos autónomos son equiparables a lo que estaba sucediendo en música con Stravinsky, Satie, Schönberg o Debussy y sus nuevos planteamientos. Otro abanderado del cubismo, Juan Gris, indica:

Para mí el cubismo no es un procedimiento, sino una estética, cuando no incluso una condición del espíritu. Y si es así, el cubismo debe tener una relación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se puede inventar aisladamente una técnica o un procedimiento, pero no una condición espiritual.

Picasso, defendido por muchos como primer creador del cubismo, y a diferencia de otros abanderados del movimiento, partió de sus propias investigaciones y no se dejó simplemente influir por un método teórico ya engendrado. ¿Se vería, así, como artista hijo de su tiempo, estimulado por su círculo artístico adyacente y coetáneo (sí, también musical) a pesar de su constante negativa y de la solidez y contundencia de su sistema creativo como ente autónomo?

3.4.1 Cubismo temprano

En los albores de la instauración del cubismo, Kahnweiler, que inicia en esos años su relación amistosa y comercial con Braque y con Picasso confesaba:

Lo que más me apasionaba era la música y mi idea era llegar a convertirme en director de orquesta (...) Y es que, creo que se iba desvelando en mí el mismo

deseo, la misma necesidad que me empujó a ser marchante de cuadros: la conciencia de que era, no un creador, pues no era capaz de componer, sino más bien, un intermediario en un sentido relativamente noble. Encontré una posibilidad de ayudar a aquellos que consideraba grandes pintores»

Basándose en estas declaraciones y en su frecuente asistencia a conciertos, a la ópera y al teatro, dice García Marco:

Con este vínculo tan intenso de Kahnweiler con la música, una persona tan cercana y significativa en la vida personal y profesional de los dos pintores (Picasso y Braque), y defensor del arte moderno, es evidente que no podían ser ajenos ninguno de ellos a esta pasión por la música, y se impregnarían de este conocimiento musical tan profundo en múltiples conversaciones o asistencias a conciertos.

Durante la época del cubismo temprano, Picasso trabajará las naturalezas muertas alternando con estudios sobre la figura humana, los desnudos femeninos y las bañistas. La primera aparición de un instrumento musical en una obra de Picasso en la época cubista, es *Mujer con mandolina* (Imagen XIV), donde se ve el instrumento que da título al cuadro, así como un teclado y lo que, a juzgar por la forma y según García Marco, podría ser una cítara, tras el hombro izquierdo de la mujer. Ambos instrumentos, cítara y mandolina, aparecen juntos en una fotografía realizada por Picasso (Imagen XV).



Imagen XIV. *Mujer con mandolina*, principios de 1909 (izquierda) y primavera de 1909 (derecha), con cítara trasera. Extraídas de GARCÍA MARCO, p. 158 y 161.

Imagen XV. Fotografía de una naturaleza muerta con instrumentos en el estudio de Picasso, 1911, Archivos Laurens. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 168.



Imagen XVI. Fotografía realizada por Picasso, Horta de Ebro, verano 1909. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 145.

Mientras tanto, en la obra de Braque, con quien Picasso trabajará en paralelo a partir de 1908, son mucho más frecuentes los instrumentos musicales, en soledad; el español siempre los pinta acompañados de la figura femenina, en línea con las representaciones que ya se han mencionado y con el artículo de *Arte joven*, en el que se identificaba a la guitarra y, por analogía, a la mujer, como una posesión del hombre, en relación de sumisión y dominio. También la colocación de la modelo con respecto a la guitarra, nos recuerda a la fotografía que realizará durante el verano en Horta de Ebro (Imagen XVI). Hasta 1910, no volverá a verse el mismo tema en la obra picassiana.

3.4.2 Cubismo analítico pleno



Imagen XVII. Muchacha con mandolina (Fanny Tellier), París, principios de 1910. Extraída de GARCÍA MARCO, p.187.



Imagen XVIII. Fotografía del estudio de Picasso con un laúd apoyado en el sillón. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 264.

En esta fase comienza la profusión de instrumentos musicales en los cuadros de Picasso, en su mayoría violines, mandolinas y guitarras; también el piano, en menor medida. Mientras Braque sigue empleando este tema con asiduidad, Picasso se centrará más en realizar retratos (mujeres varias, retratos de Vollard, Uhde, Braque, Kahnweiler...). Vuelve al tema de mujer con mandolina cuando Fanny Tellier posa para él en 1910 (Imagen XVII), obra en la que, según García Marco, se aprecia la influencia de las tañedoras de mandolina de Camille Corot, quizá debido a la retrospectiva del Salón de Otoño a la que asistió por entonces. En este cuadro, el instrumento presenta un tratamiento más cercano a la figuración que el cuerpo de la mujer, más facetado. Y, además, como apunta García Marco, basándose en fotografías de la época (Imagen XVIII) y en el largo del mástil, no es una mandolina, sino un laúd griego. Se sabe por sus fotos y escritos que tanto a Picasso como a Braque les gustaba rodearse de instrumentos, esculturas y objetos exóticos, por lo que no resultaría extraño que poseyeran un laúd de este tipo.

Cuando Picasso se sumerja de lleno en la corriente cubista realizará obras cercanas a la abstracción total, destacando el período en Cadaqués con Derain y su esposa, en 1910, siendo el instrumento musical, indica García Marco, el elemento clarificador de sus intenciones en el lienzo y el que nos ayuda a entenderlo, ya que esta producción es de las más herméticas del malagueño. Durante este período se reunieron con los Pichot, y las crónicas dicen que organizaban informales veladas musicales, que, cita García Marco, «gustaban más a Derain

que a Picasso, ya que éste, aunque poseía sentido del ritmo, no pasaba de cantar melodías muy sencillas»:

En cambio, a Derain le encantaba la música, el clavicordio, la espineta, la flauta, el órgano, instrumentos africanos, el gramófono (...) discos de música árabe y china, incluso construía instrumentos musicales. En ocasiones por las noches, María Gay cantaba, y su marido o su hermano tocaban para ellos (...) A Fernande le encantaba que Ricard, el hermano de Ramón Pichot le tocara piezas con el violonchelo. (...) Braque en las ocasiones que visitaba a su familia en Le Havre cantaba, bailaba y tocaba el acordeón en los bares del puerto, y también su amigo Vlaminck se ganaba la vida tocando el violín en bandas gitanas. Parece que Picasso no tenía muy buen oído, no poseía muchas cualidades de afinación.

Picasso, una vez más, entre música. En relación a esto dice García Marco:

Conociendo la fuerte personalidad de Picasso, y alimentando siempre su liderazgo, se sentiría molesto ante sus limitaciones musicales o de oído, y al no ser capaz de dominar ningún instrumento. Quizás al no poder deslumbrar en las numerosas veladas musicales que su círculo de amistades realizaba, siempre negó esa influencia de la música, ya que se sentiría incómodo en su relación con la música culta. En su círculo de amistades francesas, norteamericanas, prusianas... aprovechó su pasión por el flamenco y el cante jondo.

Las obras que Picasso realiza con Braque en 1911 en Céret durante tres semanas son consideradas por muchos la culminación del cubismo analítico. Los instrumentos que pintará Picasso siguen siendo mandolinas y guitarras en su mayoría: como dice Sopena, «seguir la evolución del instrumento más familiar y querido, la guitarra, es cubrir bien las etapas del cubismo». Pueden citarse también el clarinete, una lira o incluso una kalimba, según García Marco. Son más que frecuentes las volutas de los instrumentos de cuerda, y aparecen también signos musicales. Puede decirse que su simplificación es cada vez mayor, pero siempre ofrece signos inteligibles para reconocer el instrumento (Imagen XIX, se aportan los ejemplos mencionados, aunque hay infinidad).

La entrada a escena de Eva Gouel a partir del otoño de 1911 marcará un nuevo protagonismo de la guitarra, incorporada como alusión a su enamorada, así como otra suerte de símbolos, destacando las letras *Ma Jolie* (que representaban su amor al referirse al estribillo de la canción *Dernière Chanson*, de Harry Fragson, que escuchaban juntos al conocerse: «*Oh Manon ma Jolie...mon coeur che dit bonjour...*»: el cuplé de moda en Montmartre. Es el caso de *Ma jolie, Mujer con guitarra* (Imagen XX), en la que, además, aparece una clave de sol muy

bien ejecutada, nada que ver con las de su primera época.

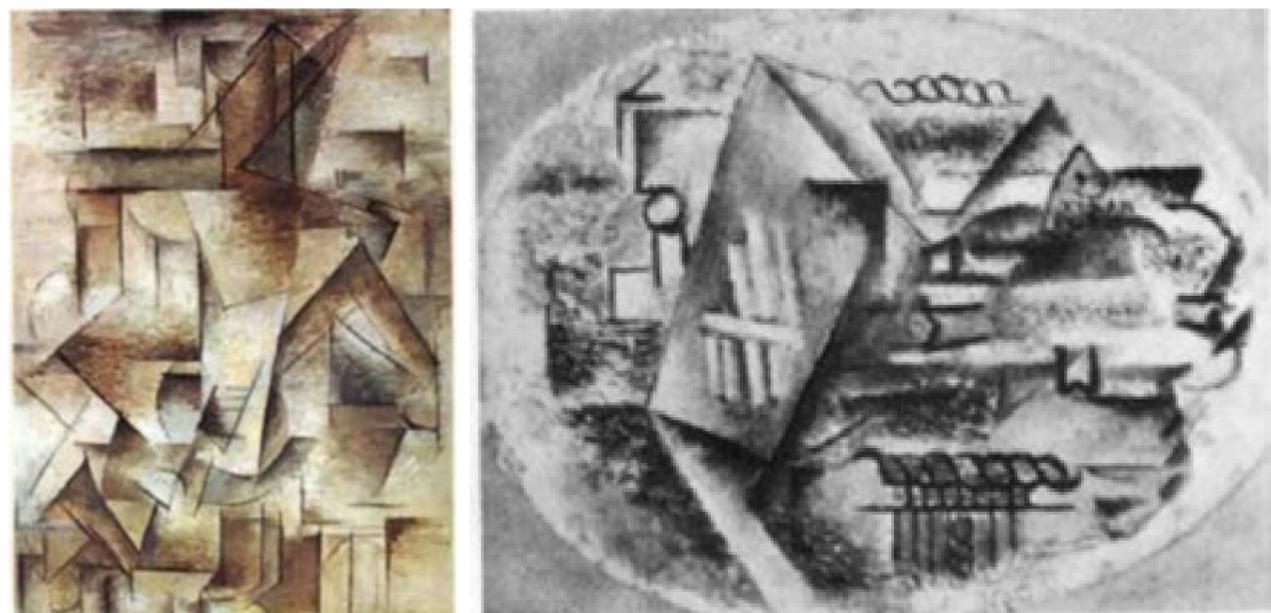


Imagen XIX. Ejemplos de cubismo analítico: guitarrista y kalimba (arriba, de izq. a dcha.), lira, clarinetista y acordeonista (abajo). Extraídas de GARCÍA MARCO, pp. 260-290.



Imagen XX. Ma jolie, Mujer con guitarra, París, otoño de 1911. Extraída de GARCÍA MARCO, p.293.

3.4.3 Cubismo sintético

El período dedicado al cubismo sintético abarca entre 1912 y 1914. Las referencias a Eva con *Ma Jolie* son más que habituales (Imagen XXI), y en esta época aparecerán también partituras, que ya estaban presentes desde el cubismo temprano y ahora invadirán la obra. García Marco dice que son innumerables las ocasiones que aparece el pentagrama en la obra de Picasso. La novedad en este momento es introducir, literalmente, la partitura, gracias a las posibilidades que ofrece el *collage*. Destacan especialmente en este sentido los cuadros realizados en otoño de 1912, con cuatro que presentan partituras enteras y otros con fragmentos, todas ellas auténticas, editadas realmente. Por ejemplo, en *Violín y partitura* de 1912 (Imagen XXII) se puede observar la cuarta página de la *chanson française Trilles et Brasiers* de Désiré Dihau. Se trata de música más popular, el tipo de música que le gustaba a Picasso, mientras que en Braque las referencias musicales serán a música «culta», como Bach o Mozart, no solo en las partituras sino también en los textos. Dicen Sopeña y García Marco que la única música no popular que le gustaba a Picasso, y que solía tararear, era la melodía principal de *Petrushka* de Stavinsky, estrenada en París en 1911:



Imagen XXI. Otros ejemplos cubistas que contienen Ma jolie, Extraídas de GARCÍA MARCO, pp. 370-380



Imagen XXII. Ejemplos de obras con partituras. Extraídas de GARCÍA MARCO, pp. 370-390.

(...) hay un aire que canta a menudo, siempre el mismo, y alegremente: un aire de Petrushka. Y sus ojos se iluminan a las luces de las candilejas. En la plaza. Un guitarrista y un flautista vienen a sentarse cerca de Picasso. Tocan. El guitarrista es blanco y el flautista negro. Picasso los quiere mucho. Además, es bonito verlos en la arena tocando. Picasso dice: Cuando yo hacía músicos-arlequines, quería hacerlos así.

Continúa Picasso representando instrumentistas, como puede verse en *Hombre con violín* (Imagen XXIII). Presenta novedades en el color y los elementos característicos del instrumento, como las eses, el cordal, la cabeza, el puente y las cuerdas. De hecho, durante este período creativo es más común encontrar el instrumento solo, sin ejecutante, al contrario que en el resto de etapas. En *Mujer con guitarra* (Imagen XXIV), se comprueba la austeridad de la figura femenina y la reducción conceptual del instrumento a un rectángulo, si bien las vetas de la madera son totalmente realistas, como es habitual en el período sintético.



Imagen XXIII. Hombre con violín, primavera 1912. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 370.



Imagen XXIV. Mujer con guitarra, 1913/14. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 390.

Será en esta época cuando comiencen los ensamblajes y las diferentes técnicas escultóricas, muy bien analizadas por Luque en las que, una vez más, sobre todo la guitarra, y también el violín, tendrán un papel excepcional: «Picasso convirtió un instrumento musical, sea casualidad o no, casi siempre de cuerda, en objeto único de la representación, en tema exclusivo de sus esculturas». Luque señala, en este sentido, una posible interpretación de la elección del instrumento:

(Picasso) Le reconoció a Kahnweiler la ambigüedad formal y temática, en tanto que la guitarra asume las formas, el contorno, de la mujer joven y bien

proporcionada. Spies, de acuerdo con ello, vio el origen de la ambigüedad, del doble lenguaje, en un artículo (...), publicado en *Arte Joven* (...) La identidad formal con el cuerpo humano, posible por la visión elemental de los objetos, reducidos a planos en el cubismo sintético, llevó a Spies a considerarlos instrumentos musicales antropomorfos.

(...)

Spies se preguntó por la función de las primeras interpretaciones escultóricas de instrumentos musicales, que justificó como modelos de taller cuyas propiedades proceden de los reales incluidos en escenificaciones más complejas con el mismo objetivo y otras pretensiones, lo cual implica, en concordancia con el origen formal que defendió, que Picasso llegó a la escultura cubista del período sintético, esto es, a *Guitarra I* y *Guitarra II*, a través de la realidad del taller. Su opinión es acertada.

En base a esto, Luque concluye que el origen es «exclusivo formal, en el doble orden técnico y material, avalado por el testimonio de Picasso a Spies, *no entiendo nada de música*». Así, pueden observarse sucesivas versiones de la guitarra, en las que se incorporan y se mezclan materiales, formas, colores, volúmenes y representaciones. Spies estableció para las guitarras y los violines una secuencia general: proyectos, ensamblajes con cartones, con maderas y, por último, los metálicos. Luque indica que fueron «obras singulares por tres motivos principales, la nueva valoración de la materia; el desarrollo de criterios técnicos adecuados e inéditos en la producción plástica; y el novedoso planteamiento formal, punto de partida del concepto escultórico de vanguardia y de los estilos consecuentes más radicales». Spies publicó una fotografía en la que mostró *Guitarra I* (Imagen XXV) como un modelo de taller a partir del cual compuso dos grupos de obras; Luque indica que «el orden constructivo mediante planos de cartón a distintos niveles es el precepto u objetivo final impuesto en la aplicación del sistema, el modo de resolver las variaciones formales que la vincula a la segunda fase del período sintético». A partir de esa obra, en cartón y cuerda, realizará variantes, como *Guitarra II* (en chapa y alambre), hasta IX. Otros ejemplos son los violines, o los guitarristas, composición más compleja, así como la célebre *Mandolina y clarinete*, dice Luque, «una de las esculturas cubistas más importantes e influyentes en su época y desde entonces» (Imagen XXVI).

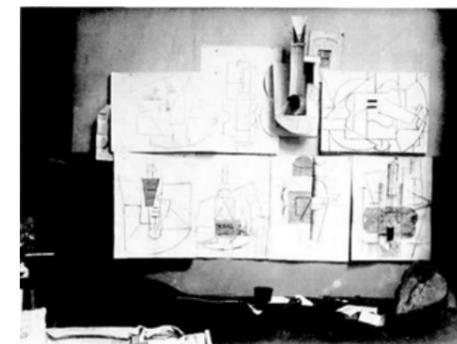


Imagen XXV. Fotografía, tomada en el taller de Picasso, en 1912., Extraída de LUQUE, Picasso, el valor..., p. 230.

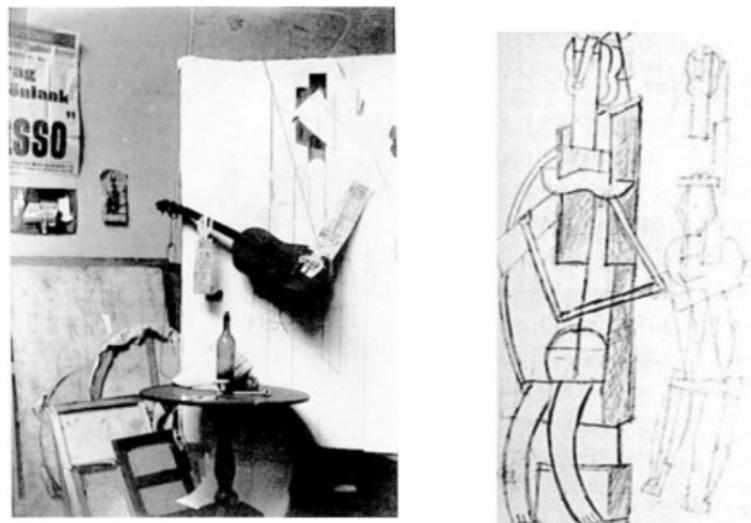


Imagen XXVI. Guitarra I, Guitarra II, Violín, Mandolina y clarinete, Guitarristas. Extraídas de LUQUE, Picasso, el valor..., pp. 229-247.

3.5 Los Ballets

Para Chinchilla, la plástica creada en torno a la escenificación de los *ballets* constituye un episodio ilustrador de la revolución pictórica que se produce dentro del mundo del espectáculo, convirtiendo la plástica teatral en un campo de experimentación para los ideales estéticos de vanguardia, además de un elemento esencial en el desarrollo de la representación: «la pintura, unida a la música y coreografía, se propone ofrecer al público un arte superior, basado en la fusión de las diferentes artes como portadores de una misma idea estética». La obra de arte total, que decía Wagner.

En un París catalizador de artistas que buscaban una nueva óptica, para la autora no resulta casual que Diaghilev, el director de moda, reuniese en su espectáculo a los artistas, dice «más inconformistas y famosos de la época»:

A través de la nómina de pintores encargados de la escenografía de las sesiones

musicales dirigidas por Diaghilev, descubrimos la presencia de los principales artistas que protagonizaron algunos de los movimientos de vanguardia durante las dos primeras décadas de nuestro siglo. El fauvismo estará representado por Matisse en la creación de los decorados y vestuarios de *Le Chant de Rossignol* de Stravinski y por Roualt, escenógrafo, en la representación de *Le fils prodige* de Prokofiev. El cubismo se proyecta en las numerosas intervenciones escénicas picassianas, entre ellas, *El sombrero de tres picos* o las de Braque para la representación de *Lefacheux* de Auvic. La presencia de Larionov, coreógrafo y decorador de obras como *Renard* de Stravinski, nos acerca al movimiento rayonista, junto con Gonkcharova, escenógrafo en el estreno de *Suadebka* de Stravinski. También el surrealismo tiene cabida en espectáculos como *Romero y Julieta* de cuyos decorados se encargaron Max Ernst y Miró.

A continuación se tratarán las incursiones de Picasso en el *ballet*, marcadas por la experimentación y por eclecticismo, indican los diversos expertos. Sopena señala que el impulso que lanzó a Picasso no ya al teatro, sino al *ballet*, se debió a que «desde su niñez hasta la víspera de morir tuvo la máscara, el disfrazarse, como un juego muy querido», citando también el interés por el cuerpo como movimiento, el protagonismo del circo y, en el fondo, la voluntad de humanizar el cubismo. Picasso servirá de modelo para multitud de artistas desde su primera incursión en esta disciplina.

1.1.1 Parade

Ya se ha mencionado a Satie anteriormente por ser el pianista de *Le Chat Noir* y de *L'Auberge du clou*, conociendo así a Utrillo, Casas, Rusiñol y Zuloaga, pintando todos ellos su retrato. Picasso se encuentra con él en 1916, como indica Kahnweiler:

(...) el querido Erik Satie, nuestro buen maestro como le llamábamos, que era mayor y cuyo encuentro no perjudicó en absoluto a Picasso, al contrario. Era un hombre admirable. También en él se despertó un cierto clasicismo por entonces. (...) Satie era otro mundo (...) Nuestros mundos no tenían nada que ver. Y el encuentro con él se produjo realmente gracias a *Parade*.

Picasso se encuentra con la posibilidad de trabajar para Sergéi Diaghilev gracias a Eugenia Errázuriz, mecenas chilena, dice Kochno citado por Murga, aunque indica que «no hay que olvidar los lazos que por entonces se estrechaban entre los círculos

integrados por Cocteau, Misia, Satie, Matisse, Guillaume Apollinaire y otros tantos» . Picasso se incorporará a la compañía en 1916 para realizar el proyecto de *Parade*. Su estancia en Italia gracias a esta oportunidad ha sido vista como el comienzo de la etapa neoclásica del pintor, en la línea del retorno al orden.

Parade fue una de las piezas más rompedoras de la compañía, estrenada en 1917 en el Théâtre du Châtelet, con libreto de Cocteau, partitura de Satie y coreografía de Massine. Indica Murga que el montaje coreográfico perdió importancia en comparación con la escenografía y la parte plástica del espectáculo, como constataron las crónicas del estreno y las reposiciones, ya que se vio muy condicionada por el diseño de los figurines de Picasso, destacando sus *managers* (Imagen XXVII), sus esculturas efímeras, tratadas por Luque, y que suponen la materialización tridimensional de las experiencias pictóricas cubistas. Destaca, además, el telón, que representaba una escena circense en línea con la época rosa, pero con un anticipado estilo neoclásico. De hecho, añade los personajes recurrentes por entonces, como los saltimbanquis, el torero, el marinero o la bailarina (Imagen XXVIII). El telón de fondo seguía las líneas cubistas, con facetas y perspectivas múltiples. Este primer *ballet* picassiano no se volvió a representar hasta tres años más tarde, cuando formó parte de una *Soirée Picasso*, en la que se homenajeó la labor escenográfica del artista español.



Imagen XXVII. Managers o esculturas efímeras para Parade. Extraída de Pinterest.com.



Imagen XXVIII. Telón de Parade. Extraída de arte.laguia2000.com

1.1.2 El sombrero de tres picos

El siguiente *ballet* que Picasso realizó para Diaghilev fue *El sombrero de tres picos*, estrenado en el Alhambra Theatre de Londres el 22 de julio de 1919, con partitura de Manuel de Falla y coreografía, otra vez, de Massine. Su realización vino impulsada por las visitas de la compañía rusa a distintas ciudades de España, de modo que sus creadores se inspiraron en los paisajes, las tradiciones, las músicas, las historias y la cultura del país. Se conservan más de un centenar de bocetos de Picasso para la escenografía y las figuras (Imagen XXIX). Massine, en sus memorias, dice:

Nuestra estancia en Barcelona fue iluminada por la llegada de Falla con la partitura completa de *El sombrero de tres picos*. Picasso, que iba a diseñar el decorado del *ballet*, ya se había unido a nosotros, y los tres —Diaghilev, Picasso y yo— escuchamos mientras Falla tocaba su composición para nosotros. (...) Picasso, inspirado por el estilo musical del siglo XVIII, inmediatamente comenzó sus bocetos para los trajes y el decorado dieciochescos.



Imagen XXIX. Bocetos para El sombrero de tres picos. Extraída de Pinterest.com

El trabajo de Picasso rescataba la tradición española que fascinaba en el extranjero combinado con la tradición vanguardista, si bien la representación no resultó tan rupturista como *Parade*. Si esta había presentado elementos herederos del cubismo, el lenguaje de *El sombrero de tres picos*, dice Murga:

(...) sería más homogéneo en la línea neoclásica y deslumbraría por su imaginación, su color, su repertorio decorativo, y su capacidad de aunar tradición y formas nuevas con total armonía. Ello convertiría a este *ballet* en un clásico

moderno, conservándolo en el repertorio, representándolo cientos de veces y difundiendo las aportaciones de Picasso por múltiples países y públicos diferentes.

En este caso, el telón representaba una estampa estereotípica española, con majas con mantilla y abanico, un caballero con capa y sombrero, un niño vendedor de naranjas, una botella de vino, y toros y picadores en la arena de la plaza, de forma que resumía los acontecimientos que sucedían en la representación (Imagen XXX). El telón de fondo, realizado en colores más apagados y opacos para potenciar el vestuario, presentaba un pueblo andaluz esquemático, de casas encaladas. Polunin, encargado del taller de la escenografía de la compañía, indica:

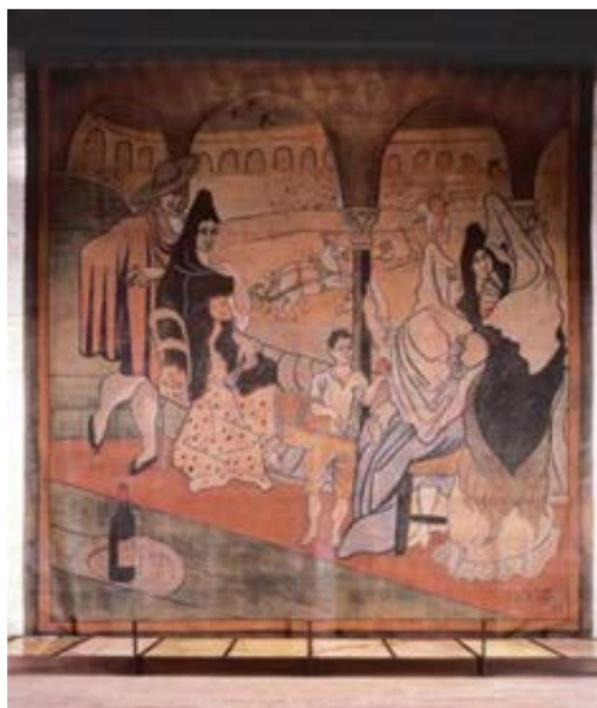


Imagen XXX. Telón de El sombrero de tres picos. Extraída de Pinterest.com

Después de haberme ocupado durante tanto tiempo de la escenografía complicada y ostentosa de Bakst, la austera simplicidad de los dibujos de Picasso, con su total ausencia de detalles innecesarios, la composición y unidad de los tonos- en definitiva, el carácter sintético del conjunto - era asombrosa. Era como si uno hubiese pasado mucho tiempo en una habitación calurosa y saliese al aire fresco.

Los bocetos realizados por Picasso para el decorado, maquillaje y vestuario de *El sombrero de tres picos* continúan siendo considerados y admirados como auténticas obras de arte con entidad propia.

1.1.3 *Pulcinella*

El compositor ruso Igor Stravinsky llega a París en 1911, estrenando ese mismo año *Petrushka* y el 29 de mayo de 1913, *La Consagración de la primavera*, descrito el acontecimiento por todos como un verdadero escándalo en la ciudad y como uno de los momentos cumbre en la Historia de la Música. A este estreno asistió Gertrude Stein, por lo que puede imaginarse que llegó perfectamente a oídos de Picasso. La ausencia de tonalidad, la ruptura métrica y constantes síncopas, las disonancias, la asimetría y la violencia de la pieza hicieron que la versión como *ballet* no gustara en absoluto, no así la posterior adaptación a concierto. García Marco indica que estas características de *La Consagración* pueden encontrarse también en la

pintura del cubismo sintético:

(...) como en la *Consagración* (...) en la que se mezclan elementos violentos para el público creando asimetría sin perder la estructura, encontramos también en la pintura del cubismo sintético, que cada uno de los planos pintados del violín son una entidad disociada y definida con claridad, por su color y textura. Era posible tratar el color como un elemento independiente de la composición pictórica, separando la forma del color, con el mismo planteamiento concurren los elementos dispares y frenéticos de la música de Stravinsky.

Sopeña, indica:

El conjunto agresivo de la *Consagración* está, de alguna manera, predeterminado por seis años de cubismo no menos agresivo. Son distintos mundos, pero ese imperio de la inspiración rítmica, ese radical antisentimentalismo, ese predominio de la vitalidad sobre la belleza y ese descuajaringar el campo normal de los instrumentos y esa barrera contra la evanescencia y la evasión son revoluciones que el cubismo había planteado antes.

Cocteau, ante el rechazo, se preguntaba: «¿Cómo puede ser que los violentos detractores de *La Consagración* no sean los adversarios del cubismo y viceversa? ¿Ya que en ambos casos se trata de un solo y mismo desafío: el de la modernidad?».

Sin incidir más en estas disertaciones, la relación de Picasso con Stravinsky llegará tras el rotundo éxito de *El sombrero de tres picos*, encargándosele *Pulcinella*, estrenado el 15 de mayo de 1920 en el Théâtre National de l'Opéra de París. La pieza utilizaba una partitura de Stravinsky escrita a partir de temas de Pergolesi, con coreografía del ya habitual Massine. El montaje se inspiraba en la *comedia dell'arte* italiana que tanto gustaba a Picasso y cuyo conocimiento había ampliado en Nápoles, mientras se ultimaba el estreno de *Parade*. El primer trabajo propuesto por Picasso no satisfizo las ideas de Diaghilev, que buscaba una puesta



Imagen XXXI. Bocetos para Pulcinella. Extraída de Pinteres.com.

en escena que bebiese de la vida ambulante de las compañías de teatro en el sur de Italia del XVIII. El malagueño había diseñado escenas que acontecían en el interior de un teatro, EL PÁJARO DE BENÍN 6 (2020), págs. 152-187. ISSN 2530-9536

jugando con el concepto de representación dentro de la representación. Descartó estas ideas (reaprovechándolas luego en *Cuadro Flamenco*) y mostró una localización nocturna en una calle de Nápoles. Los figurines serán más sueltos que en *El sombrero* y menos transgresores, con formas y colores inspirados en los espectáculos teatrales napolitanos. Los bocetos de los telones empleaban la combinación de colores limitados al blanco, gris, marrón y azul (Imagen XXXI).

1.1.4 *Cuadro Flamenco*

Poco después de *Pulcinella*, Picasso llevará a cabo el encargo de *Cuadro Flamenco*, un nuevo *ballet* de tema español, estrenado en el Théâtre de la Gaîteté-Lyrique el 17 de mayo de 1921, para el que se contó con estrellas locales del flamenco que improvisaron sobre el escenario. La historia de *Cuadro flamenco* surge de un viaje de Diaghilev a Madrid, donde disfrutó dicha danza; también contempló la Semana Santa sevillana, y se decidió a montar un espectáculo basado en ello. Inicialmente pensó en Juan Gris como escenógrafo, pidiéndole opinión a Picasso, siendo ésta afirmativa. La historia cuenta que antes de poder avisar a Gris, Picasso ya tenía elaborados todos los bocetos para la obra, y es que, como se ha indicado, rescataba la propuesta picassiana para *Pulcinella*, basada en el juego ficción-realidad. Otra versión es que el malagueño disuadió al ruso, alegando la falta de tiempo de Gris para acometer el encargo. Al parecer, la intervención de Manuel de Falla fue fundamental a la hora de seleccionar los cantos y bailes.

Picasso se afanó en el proyecto, como prueban los numerosos bocetos y preliminares que realizó (Imagen XXXII). Se conservan algunos figurines cuya profusión de detalles en la labor de reinterpretación de la indumentaria folclórica española enlaza directamente con *El sombrero de tres picos*.



Imagen XXXII. Preliminares para Cuadro Flamenco. Extraída de Pinterest.com.

1.1.5 *Mercure*

En 1922 Picasso diseñó una nueva versión del telón de fondo para *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy al perderse el original de 1912, de Bakst, aunque pasó desapercibido por su sencillez. El último espectáculo que realizará será *Mercure*, en 1924, que no formó parte del repertorio de los *ballets* rusos de Diaghilev pero pertenece a la misma etapa. El encargo fue de Étienne de Beaumont, con partitura de Satie y coreografía de Massine. Los tres habían trabajado juntos en *Parade* y volvieron a buscar una obra vanguardista. El tema era clásico, satirizado, protagonizado por figuras de la mitología griega sin argumento concreto ni narrativa conductora. El telón de boca presentaba un pierrot y un arlequín tocando música, en estilo diferente a los anteriores, dice Murga:

El uso de grandes manchas de color sobre las que delineó un trazo ágil, caligráfico, como el que juega con un hilo de alambre, conecta con la experimentación que en esos años compartía, por una parte, con la escultura de Julio González y Pablo Gargallo, y, por otra, con la escritura automática surrealista, presente en los cadáveres exquisitos del grupo de André Breton o en las láminas de aquellos años de José Moreno Villa.

El mayor hallazgo del malagueño en este espectáculo es el hecho de completar el decorado con elementos de tres dimensiones, algo que ya hizo en *Parade* con sus esculturas efímeras, pero esta vez de otro modo: colocó esculturas de madera y alambre dispersas por el espacio, que se iban modificando conforme avanzaba la representación (Imagen XXXIII). Ésta fue un escándalo ya que no se comprendieron las innovaciones realizadas.

Picasso colaboró una última vez con Diaghilev en 1924, cuando éste le pidió utilizar

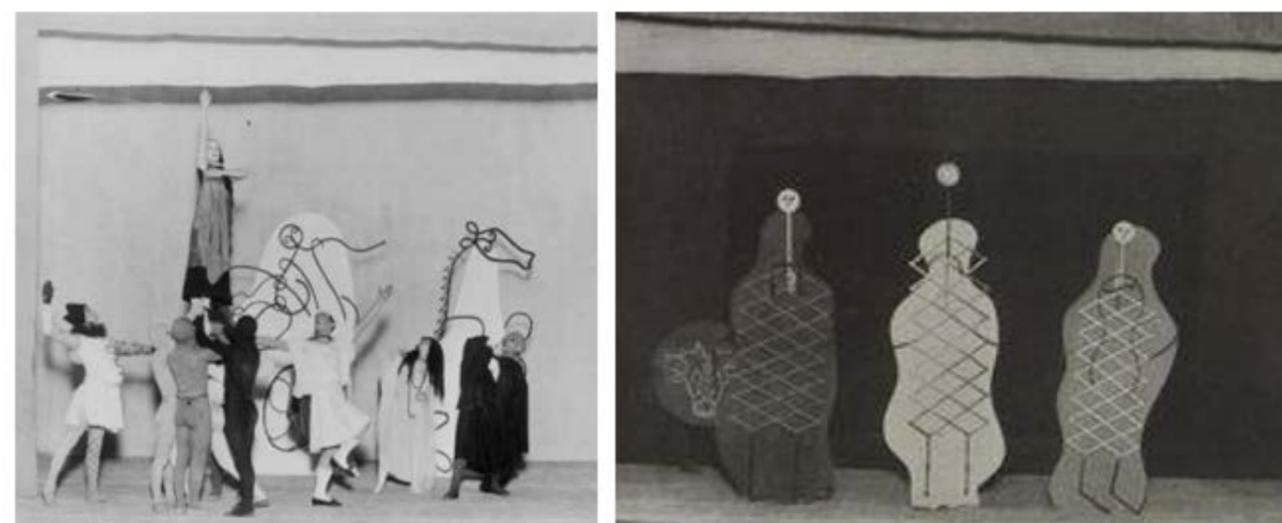


Imagen XXXIII. Esculturas para Mercure. Extraídas de Pinterest.com.

Dos mujeres corriendo por la playa para su ballet *Le train bleu*. No volverá a tener una implicación tal con el género, aunque deben citarse otras colaboraciones aportando ideas o

prestando obras como en *Gernica*, de Roland Petit, ya en 1945, *Le rendez-vous*, del mismo, e *Icar*, de Lifare, en 1962.

Para cerrar este apartado, resulta interesante la afirmación de Murga, citando a Steegmuller:

Las novedades artísticas de Picasso llegaron al público de forma más amplia, a través de esta faceta como escenógrafo y figurinista y fueron apreciadas mucho antes que las que realizó para exposiciones y coleccionistas (...) no cabe duda de que Picasso aprendió nuevos recursos de plástica y expresión gracias al medio teatral, lo que le aportaría una sabiduría multifacética que volcaría más tarde en cuadros o esculturas de gran frescura y espontaneidad. En mayor o menor medida, en sus obras siempre apareció como creador y generador de la idea de forma contundente y clara, lo que en alguna ocasión le llevó a tener enfrentamientos con los miembros de la compañía y sus colaboradores.

1.5 Vuelta al realismo y otras obras

Picasso realizará sus primeros dibujos realistas en 1914, aunque nunca abandonará realmente el cubismo, ni los instrumentos musicales e instrumentistas, como es el caso de las dos versiones de *Los tres Músicos* (Imagen XXXIV) donde representa un arlequín violinista, un pierrot con clarinete y un monje con un acordeón (en la otra versión, con partitura), *La danza* (Imagen XXXV), *Personaje con guitarra*, *El violoncellista*...

Otras referencias musicales menos estudiadas por los expertos son las que aparecen en obras como *Bañistas* o *Siete bailarinas* (Imagen XXXVI), donde se observan posturas de *ballet*, así como las numerosas representaciones de faunos flautistas (Imagen XXXVII), o *Joven del espejo, desnudo, tocador de flauta de pan, y niño*, sin olvidar su *El piano* (Imagen XXXVIII), de 1957.



Imagen XXXVI. Siete bailarinas, 1919.
Extraída de whaoart.com



Imagen XXXVII. Faunos, 1948. Extraída de elmundo.es

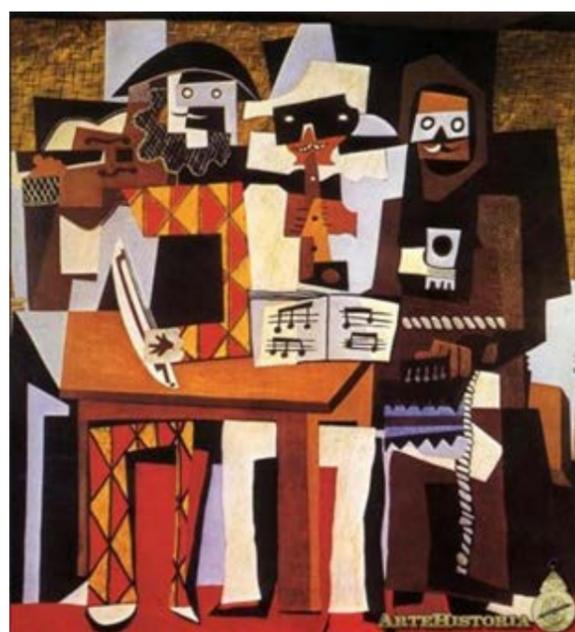


Imagen XXXIV. Los tres músicos.. Extraída de Arthistoria.com

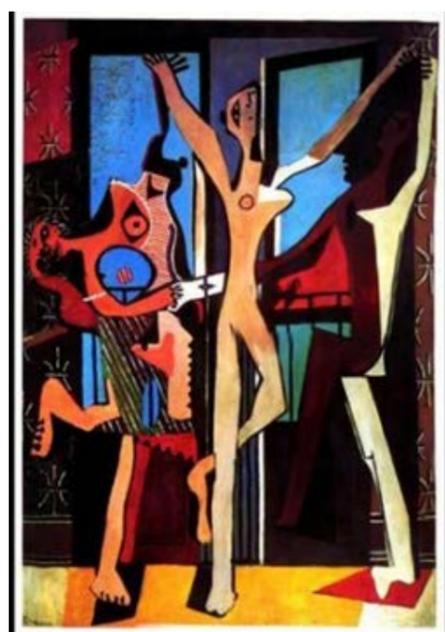


Imagen XXXV. La danza, 1925.
Extraída de Pinterest.com



Imagen XXXVIII. El piano, 1957. Extraída de Pinterest.com

4. Y VICEVERSA

Se ha considerado interesante incluir un breve apartado que de la vuelta a la cuestión: la influencia de Picasso trascendió el arte plástico, y también las fronteras del tiempo, sirviendo a músicos muy diversos para sus creaciones. Comenzando por Enrique Morente, con *Pablo de Málaga*, un disco completo dedicado a Picasso en 2008 y que dejaba ver la desconocida faceta literaria del artista. Morente protagonizó el documental *El barbero de Picasso* y llegó a cantar para él delante del *Guernica* en el Museo Reina Sofía. Otro flamenco, Diego el Cigala, publica en 2005 *Picasso en mis ojos*, colaborando con artistas de la talla de Paco de Lucía o Tomatito.

Cambiando de género, los Modern Lovers grabarán en 1972 la canción *Pablo Picasso*, aunque será Bowie quien la popularice en su álbum *Reality* de 1993. En ella se alaba con envidia el éxito de Picasso con las mujeres. *Picasso's Last Words (Drink to Me)* pertenece al disco *Band on the Run*, de Paul McCartney & Wings, de 1973 y hace referencia, como indica su título, a las últimas palabras del artista. La canción tiene historia: McCartney estaba de vacaciones en Jamaica, coincidiendo con Dustin Hoffman, que se encontraba rodando *Papillon*. Cenando con el actor y su mujer, Hoffman retó al Beatle a que compusiera una canción a partir de una noticia en el periódico, siendo el gran titular el fallecimiento de Picasso, cuyas últimas palabras a sus amigos fueron: «beban por mí, beban por mi salud; saben que yo ya no puedo hacerlo». He aquí el germen del tema.

Otros ejemplos son *Train*, con *Bulletproof Picasso*, en la que el cantante afirma que, cuando uno es artista, lo es a prueba de balas; el trío sueco *Peter, Bjorn and John*, fascinado por el período azul, compondrá *Blue Period Picasso* en 2009; Neil Diamond con *The last Picasso*; o *The Stone Roses*, que se inspiró en el *Guernica*. *Counting Crows* canta en *Mr Jones* «*If I knew Picasso I would buy myself a gray guitar and play*»; Kenny West y Jay-Z también han cantado al artista malagueño en clave de hip-hop.

5. CONCLUSIONES

En la *Introducción* se esbozaron ya algunas consideraciones y dificultades relativas al artículo que acaba de desarrollarse. Se considera ahora que, efectivamente, se ha cumplido el propósito de realizar un recorrido objetivo sobre relación de Picasso con la música a lo largo de su vida siguiendo los presupuestos de diversos investigadores, aunque, como ya se aventuró, no se ha podido discernir con seguridad hasta qué punto la melodía supuso un estímulo creativo o *estuvo* sin más. Sí se podría estimar que los instrumentos musicales constituyeron un medio para alcanzar sus objetivos artísticos, por ejemplo, en cuanto al cubismo. Hay presencia musical obvia en sus obras, no solo de la famosa guitarra sino de clarinetes, violines, acordeones, pentagramas, partituras... Es evidente que a Picasso le gustaba la música popular, los músicos callejeros y ambulantes, el flamenco, el espectáculo. Gracias a sus conocidos y amigos tales como Derain, Jacob, Vlaminck, Kahnwailer, Braque o Gertrude Stein, entre otros, se vio imbuido en ambientes musicales, sin olvidar sus fecundas colaboraciones con Diaghilev, Satie, Stravinsky y Falla, y las pinturas que les dedicó. Pero es arriesgado ir más allá, aún cuando él mismo decía: «el artista es como un receptáculo de sentimientos y sensaciones que vienen de todas partes: del cielo, de la tierra, de un pedazo de papel, de una figura transeúnte o de una telaraña»²⁰⁵; ¿también de la música?

205 LUQUE. «Picasso: sistema creativo propio», op. cit., p. 120.

En el análisis de la bibliografía se han encontrado disertaciones y suposiciones con mayor o menor credibilidad: que Picasso rechazó la música porque era utópica, desconectada de la realidad, asociada a lo abstracto y a él no le gustaba el arte entendido de ese modo; que no se le daba bien y esta lacra, asociada a su fuerte personalidad, haría que la negara... además de reiteradas y bucólicas sinestesias y frecuentes intentos de los autores por ver lo que quieren ver donde quieren verlo, y esto resta rigor a cualquier afirmación. Es por ello que se ha decidido fundamentar el desarrollo en hechos neutrales, citas, anécdotas y acontecimientos, dejando siempre clara la opinión del propio Picasso al respecto, y el juicio abierto al lector. Quizá en otras épocas, en otros artistas, hubiera sido más fácil. Ciertamente, se confiaba en deducir algo más.

En cualquier caso, resulta interesante observar la unión y el conocimiento recíproco que tenían entre sí los diferentes artistas, aún siendo de especialidades diversas, los contactos que establecieron y los magníficos resultados que se lograron: ese nexos, como catalizador de experiencias y flujo creativo, es un hecho que debería mantenerse perenne en el devenir histórico. Por último y lo que se considera más importante, el gran ejercicio crítico que ha supuesto la elaboración para la autora, precisamente, para no ver lo que quería donde quería, cerciorándose de la dificultad que implican ese tipo de análisis: quizá sea esa, precisamente, la causa de la escasez de fuentes al respecto. El acercamiento a la obra de Picasso realizado desde una perspectiva alternativa ha resultado muy fructífero y, seguro, podría tener posibilidades si se aborda desde la óptica oportuna, más objetiva, más científica, más aséptica, sin dejarse llevar por sentimentalismos líricos y poesías, algo que resulta encantador y terriblemente seductor cuando se tratan temas de índole artística. La solución, tal vez, la tenga Luque²⁰⁶.

La aprehensión del sistema, es, pues, una condición imprescindible para su comprensión. Ésta no tiene nada que ver con la otra realidad que supone conocer a Picasso, saber mucho de él y de su obra. Conocer y comprender son dos verbos distintos, para conocer a Picasso o a cualquier artista sólo hay que acumular documentos o leer sobre él; para comprenderlo es necesario mucho más, hay que realizar una actividad superior, intelectual, abstracta, reflexiva, ello de modo teórico y práctico, teniendo en cuenta la información acumulada, pero, sobre todo, enfrentándose a la realidad expresiva de la obra. Ello sucede en la dimensión estética, ámbito imprescindible para completar el conocimiento del sistema de Picasso, o, lo que es lo mismo, de la totalidad de su obra.

206 Ib., p.128.

6. BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor. *Sobre la música*. TAFALLA, Marta y VILAR, Gerard (traducción). Barcelona, Paidós. 2000,

ALZATE CUERVO, Gastón. «La abstracción pictórica y la música» en *Universitas Humanística*, Vol. 38, nº 38, 1993, pp. 72-77.

CADENA SER MÁLAGA, «Picasso, musa del rock y el pop», en *Cadena Ser* [en línea], octubre de 2015, < https://cadenaser.com/emisora/2015/10/21/ser_malaga/1445436617_942796.html> [Última consulta: noviembre 2019].

CHINCHILLA MARÍN, Isabel. «La música de Manuel de Falla en conexión con la plástica teatral de vanguardia» en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº17, 1985-86, pp.67-76.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 2006.

GARCÍA MARCO, Cecilia. *El impulso creativo de la música: análisis de la presencia musical en la pintura de Georges Braque y Pablo Picasso hasta 1914* (tesis doctoral). SENABRE LLABATA, Carmen (directora). Universitat de València, 2012.

LUQUE TERUEL, Andrés. «Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924» en *Norba: Revista de arte*, nº25, 2005, pp.199-217.

LUQUE TERUEL, Andrés. «Picasso, el valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapa, en París, en 1912 a 1915» en *Trocadero; Revista de historia moderna y contemporánea*, nº23, 2011, pp.213-248.

LUQUE TERUEL, Andrés. «Picasso: sistema creativo propio» en *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, nº21, 2007, pp.109-136.

MARCO, Tomás. *Historia General de la Música: El siglo XX*. Madrid, Istmo, 1985.

MURGA CASTRO, Idoia. *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid, CSIC, Instituto de Historia, 2012.

PASTOR PRADA, Raquel. *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar* (tesis doctoral). LÓPEZ FERNANDEZ CAO, Marian (directora). Universidad Complutense de Madrid, 2012.

PITA, P.M. «Algunas canciones inspiradas en Pablo Picasso», en *ABC Cultura* [en línea], p`abril de 2016, <https://www.abc.es/cultura/musica/abci-algunas-canciones-inspiradas-pablo-picasso-201604081946_noticia.html> [Última consulta: noviembre 2019].

SOPEÑA, Federico. *Picasso y la Música*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

VALDEBENITO, Lorena y CARRASCO, Edison. «Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno» en *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, Año 4, Vol.1, 2011, pp.44-57.

VOLTA, Ornella et al. *Picasso y el teatro: Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*. Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona. Museu Picasso / Àmbit Serveis Editorials, 1996.



El pájaro
de Benín

Número 6 | Sevilla | 2020

ISSN: 2530-9536

Grupo Vanguardias y Últimas tendencias artísticas

©2020