

PICASSO, EL VALOR DEL VACÍO EN LAS ESCULTURAS ENSAMBLADAS CON CARTONES, TABLAS Y CHAPAS, EN PARÍS, EN 1912 A 1915

ANDRÉS LUQUE TERUEL

RESUMEN

El artículo plantea el estudio sistemático de la escultura cubista de Picasso, en París, en el período comprendido entre 1912 y 1915. Las innovaciones técnicas y formales elevaron los principios cubistas a una dimensión estética propia e inédita, en la que los materiales más diversos adquirieron un nuevo valor artístico, y las relaciones entre los planos, las equivalencias de vectores y los espacios vacíos, entendidos como tales o como volúmenes virtuales, determinaron los principios rectores de la escultura contemporánea.

PALABRAS CLAVES: Picasso, Escultura, Vanguardia, Cubismo, Ensamblajes.

ABSTRACT

This article establishes a systematic study of Picasso's Parisian cubist sculpture, in 1912 to 1915. The technique and formal innovations elevated the cubist basis to a personal and unpublished aesthetics dimension. The diverse materials obtained a new artistic nature and the relations between faceted, virtual elements and empty volumes, determined the contemporary sculpture basis.

KEYWORDS: Picasso, Sculpture, Avant-garde, Cubism, Assemblage.

Las esculturas ensambladas de Picasso, en materiales diversos, considerados innobles para la práctica del género hasta ese momento, 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.

Esas esculturas o ensamblajes no salieron al mercado artístico, quedaron en el ámbito del taller, singularidad no menos significativa, y, en éste, fueron ajenas a la evolución de las tendencias fundamentadas en los procedimientos tradicionales, incluidas las renovadoras, entre ellas, tal faceta de la escultura cubista, que el mismo Picasso había iniciado en 1909, seguida por Juan Gris, y después por Lipchitz, Archipenko y Zadkine, y las propuestas independientes, primitivas y pro abstractas, de André Derain, Duchamp-Villón y Constantin Brancusi; sin embargo, desde éste, proyectaron una influencia determinante en artistas de distintas procedencias, ocupaciones y tendencias, que, adoptando el procedimiento, consolidaron la nueva dimensión estética. En esa esfera, las esculturas ensambladas de Picasso constituyeron la tendencia cubista sintética, y se convirtieron en los modelos directos de Henri Laurens y Vladimir Tatlin, éste responsable de la variante constructivista que proyectó desde París hasta el Este de Europa.

La restricción fue, pues, relativa, el público no accedió a estas esculturas, mas sí lo hicieron los escritores y los artistas de la Banda de Picasso en Montmartre, que constituyeron un grupo de espectadores de élite, privilegiados como tales y por la capacidad que les correspondía como creadores. De ese modo, estas esculturas de Picasso, inéditas para los aficionados y los coleccionistas, establecieron los fundamentos de la nueva dimensión estética y motivaron el origen de estilos vanguardistas en el doble sentido de los procedimientos y la ejecución técnica correspondiente y las propuestas formales.

I ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las primeras consideraciones sobre las esculturas ensambladas de Picasso fueron inmediatas a su realización. Apollinaire¹ pensó que éste determinó la disposición de cada plano y lo dio a la contemplación con unas cualidades específicas, que condicionan y dirigen la percepción. En consecuencia, el espectador percibe cada escultura de un modo concreto, pensado por Picasso como creador y como tal. Éste no es pasivo, está obligado a la reconstrucción de los volúmenes virtuales; pero, tiene que hacerlo tal lo dispuso Picasso, no de otro modo, pues, en ese caso, lo supuestamente percibido sería otra cosa y no el concepto que el artista ofreció. Lo que Apollinaire no se preguntó fue, si Picasso no expuso esas obras, es decir, si no las mostró al público, ¿a quién o a qué las ofreció? ¿Cuál fue su verdadero propósito? ¿Cuáles fueron los fundamentos de tales y tan inéditos conceptos?

Maurice Raynal² intentó explicarlo desde el orden intelectual que le corresponde y afirmó:

Picasso no pinta como ve sino como piensa.

1 APOLLINAIRE, Guillaume: "Picasso"; en Montjoie, 14 de marzo de 1913, Pág. 290 y sigs.

2 RAYNAL, Maurice: "Qu'est-ce le cubisme?"; en Commoedia ilustré, París, 20 de diciembre de 1913. Reeditado por Fry, Roger: "Der Kubismus", Colonia, 1966, Págs. 138 a 140.

Según esto, Maurice Raynal dedujo que Picasso no tuvo inconvenientes para la inversión de cuantos valores creyó oportuno en el plano, siempre fingido del lienzo, en el que, como ejemplo extremo, representó transparente lo opaco, y ello, en escultura, es equivalente al volumen representado mediante el hueco que, se supone, le corresponde. Esas consideraciones sobre el origen de esta faceta de la escultura cubista de Picasso refieren a un proceso intelectual, iniciado con anterioridad a 1912, en el que no citó referencias concretas ni modelos ajenos.

Kahnweiler³ fijó un origen distinto para la definición de los planos superpuestos de la escultura de Picasso, éste de índole plástico, el bajorrelieve con yeso en la base de una pintura, *El piano*, en 1909. La variación apenas es perceptible; sin embargo, es suficiente para la consecución de distintos tonos con la acción de la luz sobre las modulaciones del volumen que, por su mínimo grosor, son las de la superficie. Éstas proyectan sombras reales que originan el claroscuro. Según Kahnweiler, en esa acción de la técnica escultórica en el procedimiento pictórico, como soporte del color, y, por supuesto, en la opuesta de un hipotético recorte de los planos fingidos en un lienzo para su posterior ensamblaje en función de presupuestos constructivos inéditos hasta ese momento, estuvo el punto de inflexión entre un medio y otro.

Sobre ello, Kahnweiler⁴ precisó:

Estas tentativas, que él consideraba como fallidas, condujeron a los planos superpuestos. Más tarde todo éste límite fronterizo entre la pintura y la escultura fue ampliamente explorado. Se ha hablado de esculto-pintura. Entre los que consiguieron éxitos hay que mencionar en primer lugar al mismo Picasso, así como a Braque, cuyas esculturas en papel, sin embargo, han desaparecido. Léger ha esculpido un Charlie Chaplin en bajorrelieve que debemos citar en este contexto. La escultura de Gris, aunque policromada, sigue siendo escultura en altorrelieve, verdadera escultura.

Esta época, entre 1910 y 1930, marcó, por otra parte, una predilección especial por las formas de expresión que participan de los medios de diversas artes.

Kahnweiler diferenció así la escultura cubista realizada con los medios tradicionales, modelada, tallada o esculpida, de la otra que, desarrollando los mismos criterios estéticos, se debió a las nuevas técnicas que implicaron la valoración de materiales antes considerados innobles y cualidades desapercibidas hasta ese momento. Precisemos que la diferencia está en la creatividad técnica, a la que compete la invención en el procedimiento, como tal, por cuanto ofrece en sí a la dimensión estética. Ello es previo a las formas y a los estilos, distinto de éstos. La creatividad de Picasso se manifestó en los dos términos, fue el pionero que abrió camino en ambos casos.

Convenido esto, Kahnweiler comparó los planos y los vacíos de las guitarras y los violines, en 1912 a 1914, con tales en la máscara Wobe propiedad del artista, en la que los cilindros desarrollados de los ojos y la boca indican los límites del volumen virtual

3 KAHNWEILER, Daniel- Henry: Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits; París, 1946. Pág. 147.

4 KAHNWEILER, Daniel- Henry: Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits; Op. Cit. Pág. 147 y 148.

y, con ello, el diámetro de la cabeza, cuya falta de masa es volumen en negativo. La referencia africana actuaría, por empatía, como un estímulo final en la aplicación del sistema que lo llevó a la definición de la escultura cubista sintética, cuyas cualidades intelectivas potenció. Brassai⁵ apoyó la opinión de Kahnweiler con el hecho de que Picasso colgó la máscara Wobe en su taller y situó debajo un *Bodegón*, cuyo título no precisó, ensamblado con ese criterio de compensación entre el volumen real y el virtual, lo lleno y lo vacío, lo transparente y lo opaco, lo sólido e impenetrable y el aire.

Las reflexiones de Maurice Raynal indicaron la naturaleza intelectual propia de Picasso, como tal, anterior a la posible influencia o reconocimiento de la identidad constructiva de las máscaras Wobe, admitida por Kahnweiler en el año indicado, en ningún caso antes. Esa fase previa rigió sobre la aplicación intuitiva que produjo el bajorrelieve de la pintura citada por Kahnweiler. Una posibilidad no anula a la otra. El carácter intelectual que rige la aplicación del sistema creativo propio no es incompatible con la elección de una referencia, sea ésta de la naturaleza que sea, ni con el hallazgo intuitivo en el medio plástico. Lo que sí es evidente es que la posible referencia o influencia de las máscaras africanas, o el paralelismo de éstas con las esculturas de Picasso, no se detecta hasta una fase avanzada del cubismo, que corresponde al período o categoría sintética pensada por Juan Gris.

Brassai⁶ comentó que Picasso le había dicho a Julio González, en 1908, que:

Cortando y ensamblando mis cuadros en planos se estaría ante una escultura.

La frase no tiene desperdicio, las relaciones establecidas entre las líneas y las curvas, los planos y los contraplanos, posibilitarían que, con la manipulación correspondiente y una interpretación acorde de los posibles volúmenes y los huecos que sustituirían a las sombras y a las luces de cada faceta, pudiese construir una escultura. Sería algo parecido a lo que hizo en los bronce de 1909, configurados mediante planos escalonados que fragmentan el volumen modelado; no obstante, el corte y el ensamblaje del lienzo de la afirmación expuesta, proceso que no se produjo, mas lo pensó, asumiría las mismas relaciones en un medio distinto. Picasso estaba habituado a ese medio desde la infancia. Los recortes y las figuras planas con las que había experimentado en Málaga y La Coruña, podían tener una nueva aplicación como sistema constructivo de los elementos tomados del lienzo. Esto excluye a la referencia africana del origen del cubismo y de la escultura cubista, y, si en algún momento hubiese sido cierta, la sitúa como segunda referencia en las aplicaciones tardías del sistema de las que proceden éstas.

Werner Spies⁷ pensó que Kahnweiler fundamentó sus opiniones en las conversaciones que tuvo con Picasso, aunque éste no lo especificó, y ello, para él, fue suficiente en cuanto al crédito de lo expuesto. En cualquier caso, las dos posibilidades iniciales de la escultura cubista sintética, señaladas por Kahnweiler y Brassai según testimonios de

5 BRASSAI: *Conversations avec Picasso*; París, 1964. Méjico D. F. y Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002, Pág. 245.

6 BRASSAI: *Conversations avec Picasso*; Op. Cit. Pág. 31.

7 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Barcelona Polígrafa, 1989, Págs. 55 a 58.

Picasso, proceden de la disposición intelectual percibida por Guillaume Apollinaire y Maurice Raynal, en 1913.

Spies comentó las guitarras y los violines de modo genérico, y estableció, además, una secuencia general con la siguiente cronología: proyectos, ensamblajes con cartones, con maderas y, por último, los metálicos. Admitió el paralelismo propuesto por Kahnweiler con la máscara Wobe; pero, dudó sobre la naturaleza del mismo y propuso otras dos referencias, el estudio de la guitarra, instrumento realizado con planos superpuestos y, por lo tanto, objeto real, con esas cualidades como propiedades físicas, visibles, no fingidas ni pensadas en la órbita artística; y los biplanos de los hermanos Wright, que reúnen las mismas características. Spies apoyó esta consideración en que los elementos esféricos y cilíndricos se dieron en Picasso⁸ desde 1910, dos años antes de la relación propuesta por Kahnweiler con la máscara Wobe, que, por este motivo, consideró un afortunado paralelismo, una feliz coincidencia de la que, a lo máximo, sacó partido potenciando los logros propios⁹.

En tal sentido, Spies explicó, con lucidez y acierto, la construcción de estas obras mediante planos superpuestos como la equivalencia de los contrastes entre las superficies reconocibles, o siluetas, y las manchas difusas de las sombras de sus pinturas sintéticas, en las que no hay facetas, sino que cada elemento o parte es un signo propio. La relación cóncavo-convexa, esto es, entre el volumen y el hueco, es análoga; pero, en vez de la unidad del facetado analítico, aquí, las esculturas son construcciones con piezas sueltas, independientes o autónomas, ensambladas. Esto distingue a la *Cabeza de Fernande Olivier*, en 1909, y a las demás esculturas analíticas, de estas sintéticas; en aquéllas, la unidad determina la multiplicidad visual, en éstas, la construcción es frontal y esto las condiciona a un punto de vista determinado. Por ello, Spies creyó concluyente la apreciación de Maurice Raynal sobre el carácter intelectual de estas obras; y, por los mismos motivos, tanto Kahnweiler como después Spies, las consideraron más cercanas al relieve que a la escultura de bulto.

La conclusión de Spies¹⁰ fue que:

En primera instancia, los relieves y las construcciones tienen que agradecer su existencia a la crítica de lo pictórico.

En esa crítica, el carácter de la reproducción fue negado a priori por las técnicas y los materiales que, según Spies, obligaron al artista a inventarse una nueva realidad. Spies creyó que el testimonio de Picasso a Julio González, referido por éste¹¹, sobre la equivalencia de los planos de sus pinturas, que, recortados, originarían una construcción plástica, se produjo en el año 1931. Debido a lo tardío de la cronología, descartó tal proceso y se decantó por la especulación formal, sobre la que Picasso, según le dijo¹², pretendió encontrar un equilibrio lógico entre el natural y la imaginación, máxima irrenunciable de su sistema creativo, por lo que, en su opinión, se interesó

8 ZERVOS (Z) II, 27.

9 SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág. 56.

10 SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág. 57.

11 GONZÁLEZ, Julio: "Picasso Sculpteur. Exposition de sculptures récentes"; en Cahiers de Art, París, 1936, Pág. 189.

12 SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág. 70.

más por la forma de los objetos que por la expresividad intrínseca de los materiales. Con ello, aunque no lo puntualizó, compartió con Kahnweiler la naturaleza formal de las esculturas de 1912, aunque, a diferencia de éste, no apreció el protagonismo que, adrede, concedió a las posibilidades expresivas de las técnicas y de cualquier material en el que se interesase como parte de la misma.

En este grupo de obras, 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. Le reconoció a Kahnweiler¹³ la ambigüedad formal y temática, en tanto que la guitarra asume las formas, el contorno, de la mujer joven y bien proporcionada. Spies¹⁴, de acuerdo con ello, vio el origen de la ambigüedad, del doble lenguaje, en un artículo de Nicolás María López, *Psicología de la guitarra*, publicado en *Arte Joven*, en Madrid, en 1901. 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.

Spies¹⁵ 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. Spies dilucidó con clarividencia la naturaleza de estas obras y la secuencia cronológica de las siguientes, que, por ello, asumiremos como máxima categórica con la intención de profundizar en su conocimiento, pensándolas y explicándolas en función del sistema creativo que las generó. La aplicación de ese sistema, cuyo funcionamiento ya conocemos, implica la asunción del origen exclusivo formal, en el doble orden técnico y material, avalado por el testimonio de Picasso a Spies, *no entiendo nada de música*.

II LA CONSTITUCIÓN DE LA NUEVA DIMENSIÓN ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA: LOS ENSAMBLAJES CON CARTONES Y LA VALORACIÓN DEL VACÍO COMO UNA POSIBILIDAD FORMAL, GUITARRA I, EN 1912

*Guitarra I*¹⁶, en París, en 1912, es la primera escultura del período sintético de Picasso. Spies creyó que Braque fue el primero que introdujo instrumentos musicales en sus cuadros, en 1908, pero ello no fue así, pues Picasso lo hizo en sus pinturas del período rosa; una, ilustrativa, es, *En el Lapin Agile (Arlequín con copa)*¹⁷, en París, en 1905, y las guitarras aparecen en varias obras cubistas de la cuarta fase analítica, tal *Mujer con mandolina*, en 1908. Douglas Cooper¹⁸ adjudicó a *Guitarra I* a *IV* un

13 KAHNWEILER, Daniel-Henry: "Gespräche mit Picasso"; en *Hommage á Picasso*, Berlín, 1973, Pág. 16.

14 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Págs. 59 y 66.

15 SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*; Op. Cit. Págs. 59 y 66 a 70.

16 Museo de Arte Moderno, Nueva York. París, 1912. Cartón recortado, solapado y pegado, y cuerdas, 66'3 x 33'7 x 19'3 cm. Werner Spies (WS) 27 A.

17 RANCHO MIRAGE, Colección Mr y Mrs Walter H. Annenberg. Óleo sobre lienzo, 99 x 105 cm. Z I, 175; DB XXII, 23; Palau (P) 1012.

18 COOPER, Douglas: *Picasso théâtre*; París, 1967, Págs. 31 y sigs.

carácter lúdico basado en el sentido de la interpretación que, apreciado por Spies¹⁹, no es exclusivo de estas obras, como, en buena medida, pensaron, sino forma parte de las vivencias sobre las que operó el sistema creativo propio y, en tal sentido, es un factor común en toda la obra de Picasso.

La referencia para la aplicación del sistema fue la guitarra española que Picasso tenía en su taller del *Bateau-Lavoir*, documentada por fotografías de la época. Tal advirtió Spies, Picasso reprodujo su fisonomía con cartones recortados y ensamblados y cuerdas anudadas. Como fue norma en su sistema, indagó en los caracteres intrínsecos de la forma original, cuyas cualidades se convirtieron en objeto de la representación.

La variante de *Guitarra I* consiste en que Picasso desdobló la tapa de la caja, con su forma ambigua característica, en dos partes, una, la superior, colocada en su sitio, pero reducida a la curva inferior y al perfil izquierdo, limitado en su alzado, como comprimido, y con un corte interior en ángulo recto que descubre por completo el hueco de la caja; la otra, desplazada debajo de la caja, configura el perfil derecho en un segundo nivel que sobresale por el lateral y alcanza la altura adecuada, y, en realidad, es el propio soporte que, en la base y por el otro lado adquiere perfiles rectos sobresalientes y, en la parte superior, plegada sobre la arista del lado izquierdo de la caja, desciende, una vez pasado el traste, y con un nuevo ángulo recto llega al perfil curvado comentado.

El distinto nivel y tamaño de las dos porciones de la tapa, dispuestas como soporte y como límite superior del volumen, producen un movimiento conceptual acentuado por el perfil recto y la sobre dimensión de la caja rectangular respecto de la superior, aunque ajustada a la de fondo y configurada por dos dobles verticales en los laterales, paralelos y de la misma dimensión. La caja está abierta por arriba y por abajo y ello provoca una fuga visual ilimitada en ambos sentidos. El vacío de la caja es ofrecido en primer plano y se convierte en el protagonista de la representación. Tanto que, para configurar el hueco del instrumento sobre el mismo vacío, se vio obligado a introducir un cilindro en su lugar, cuyo diámetro corresponde al original y, en el mismo nivel que la porción de tapa superior, indica la proyección virtual de la misma.

Ese cuerpo vertical y hueco, extraño al instrumento musical, proporciona un nuevo vacío, o, si se piensa de otro modo, divide el vacío de la caja en dos, el visible en origen, que acota, y el que debería permanecer oculto, cerrado por la tapa, que no tiene límites y es transido por la luz y la mirada. El mástil parte de una base cóncava que apoya en las solapas de la unión del cilindro que supone el hueco central, y está trabajado, como éste, con una pieza oblonga y vertical con dos solapas laterales en la misma disposición, que permiten representarlo en hueco. El traste está determinado por una cruceta de la que salen las cuerdas que anudan en el aro exterior del cilindro, y está rematado por un triángulo invertido pegado sobre el fondo, que corta el empuje ascensional y proporciona un atractivo contraste lumínico.

Todas las piezas de *Guitarra I* están recortadas en cartón, excepto las cuerdas, que son tales pero no musicales. Picasso ofreció el vacío de la caja del instrumento como forma en sí, no como volumen virtual, tal supusieron Kahnweiler y Spies, que es el caso del mástil y el traste, cuerpos sólidos representados en hueco, en negativo, mediante

19 SPIES, Werner: "Picasso dramaturgie"; en *Bühne and bildende Kunst in XX. Jahrhundert*, Velber, 1968, Págs. 53 y sigs.

su ausencia. Esa forma, vacía²⁰, se manifestó como presencia, como posibilidad formal del hueco real, que recoge y matiza y devuelve el sonido de las cuerdas, concebido intelectivamente. Cada pieza es una plantilla que puede ser reproducida en otros materiales y alcanza su significado una vez solapada y pegada, en el lugar que le corresponde en la construcción de la escultura.

Picasso renovó así la tradición figurativa de la escultura europea. 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.

Spies²¹ publicó una fotografía y habló de otra con las que quiso mostrar a *Guitarra I* como un modelo de taller con el que compuso dos grupos de siete y nueve obras, todas en técnica mixta y de la segunda fase del período sintético, en 1912 a 1914; mas considerando el sistema, tenemos que fue una variante formal de la aplicación sobre el instrumento convertida en referencia de nuevas series de variaciones. Lo indican las transformaciones de las técnicas mixtas de las dos fotografías. Con ello sustituyó al original. La indagación intuitiva, ya objetivada, adquirió una nueva condición que, no obstante, no le impidió ser y significar por sí misma en la dimensión estética. Esta pretensión prístina está avalada por *Guitarra II*.

III NUEVA VALORACIÓN DE LOS MATERIALES Y CONSIDERACIÓN DE TÉCNICAS ACORDES, *GUITARRA II*, EN 1912

Esta escultura, *Guitarra II*²², es una interpretación en chapa y alambre de la anterior, materiales definitivos elegidos ex profeso por sus cualidades. Picasso los trabajó con la misma técnica que *Guitarra I*. Esto indica la voluntad de una materialización definitiva, duradera, y la progresión consciente de la técnica y los valores formales. El cartón era el material idóneo para las indagaciones experimentales y, una vez que éstas dieron resultado, para la configuración de plantillas que asegurasen la transcripción correcta a otros duraderos. Recordemos que Pablo Gargallo, amigo personal de Picasso y uno de los escultores más importantes establecidos en París, se había especializado ya en el trabajo de los metales en frío.

La interpretación conserva los perfiles trabajados a pulso que le confieren un cierto aire de descuido, que contrasta con el sentido de la monumentalidad de la composición, éste un logro común de la producción de Picasso. Entre ellas hay cuatro diferencias que las singularizan, una es el mayor tamaño de ésta; la segunda, la distinta textura y color de los materiales, importante debido a la incidencia de la luz en los huecos y los planos tales e invertidos; la tercera, la ligera desviación hacia la izquierda del mástil y del lado derecho del traste, que se desplaza sobre el fondo triangular; y la cuarta, la inclusión de un plano inferior, bajo la base, que alude a un posible soporte y, por ello, a una composición de bodegón, que no es lo mismo que un instrumento musical, de uso auditivo, ofrecido como objeto, sin sus cualidades sonoras y en cuanto tiene de visual.

²⁰ La consideración material del vacío procede del pensamiento del siglo XVII, que estableció la naturaleza del aire como *res extensa* o materia en movimiento.

²¹ SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág. 59.

²² Museo de Arte Moderno, Nueva York. París, 1912 ó 1913. Chapa recortada, plegada, solapada y pintada a semejanza del cartón, y alambres, 77'5 x 35 x 19'3 cm. Z II, 773; Daix, Pierre; y Rosselet, Jean (DR) 471; WS 27.

Las novedades formales de *Guitarra I* y *Guitarra II* tienen unos fundamentos conceptuales que forman parte de la indagación en la que significan. La representación del hueco como tal es uno complejo; otros, como el triángulo del traste, cuerpo geométrico que, en la posterior opinión de Kandinsky²³, propicia la sensación de movimiento, son más prácticos, además de posiblemente simbólicos. Ese remate del traste es un buen ejemplo, pues, invertido, tal aparece en las guitarras de Picasso, alude, aunque sea de modo inconsciente, a la caída agresiva, que las mentalidades de aquella época identificaron con la inestabilidad femenina, que, recuérdese, es el doble tema o tema oculto que Nicolás María López adjudicó a la ambigüedad de la forma de la guitarra.

IV VARIANTES DEL SISTEMA, *GUITARRA III*, EN 1912

La aplicación del sistema de Picasso dejó una amplia serie de variaciones que, tal sucedió en las etapas anteriores, asumieron las posibilidades expresivas de los distintos medios. Entre ellas hay esculturas y proyectos escultóricos definidos que se han de valorar en un mismo sentido.

*Guitarra III*²⁴, en París, en 1912, es otro original realizado con cartón y papeles recortados, solapados y pegados, y telas pegadas y cuerdas anudadas. En ésta, la tapa de la caja queda reducida a dos siluetas laterales de distinto perfil, desplazadas como puertas abiertas, no abatibles, sino correderas, y a un plano central rectangular y rehundido con una diagonal decreciente en el hueco natural de la misma, que lo rebasa en altura y, pese a tal incidencia, acapara el protagonismo. La diagonal de ese elemento central produce un fuerte claroscuro en la zona inferior, liberada, en el óculo propio y en el sector superior en cuyo interior confluye. La caja, el hueco que le corresponde, asume el protagonismo como representación en sí mismo. Dos bandas azules verticales de tela pegada, una a cada lado, lo destacan.

La relación exterior-interior en un mismo nivel visual la convierte en un ejemplo significativo de la segunda fase del período sintético. El mástil, muy reducido, achatado, desaparece en el tramo inferior que corresponde a la caja, con lo que las cuerdas, que parten de un traste bidentado y desplazado a la derecha, pintado de negro, que no llega al límite superior, transitan el aire y, sobre el hueco de la caja, confluyen en un solo punto del plano en diagonal, determinando un triángulo invertido desmaterializado, que alude al carácter de la mujer. La factura es descuidada y los cortes, las solapas y los nudos, irregulares, circunstancias que, manipuladas con acierto, aumentan su atractivo.

Guitarra III tiene un correlato pictórico en *Guitarra (o Violín) colgada en la pared*, obra que reproduce todos los motivos citados con la incidencia de las texturas de arena en contraste con los planos tales tablas de madera de la parte inferior.

23 KANDINSKY, Wasily: Cours du Bauhaus; Bauhaus, 1929. Madrid, Alianza Forma, 1991, Págs. 83 y 90.

24 Museo Picasso, París. Cartón y papel, 33 x 18 x 9'5 cm. Z II, 770; DR 555; WS 30; MPP 244.

V UNA SERIE PROCEDENTE DE OTRA REFERENCIA ANÁLOGA, VIOLÍN I Y VIOLÍN III, EN 1912 A 1913

*Violín I*²⁵, en París, en 1912 a 1913, repite la composición y los materiales de *Guitarra III*, incluida la valoración del hueco en tanto que tal, aunque varía en las formas alargadas propias de este instrumento y en la inclusión de una tabla real en la parte inferior, como en las pinturas de la primera fase sintética pero atravesando la representación del hueco. Es un estado previo a la pintura *Violín en el café (Violín, copa, botella)*²⁶.

Picasso simplificó el modelo en *Violín III*²⁷, en París, en 1913. En esta escultura, más simple y con ciertas pretensiones decorativas de carácter pictórico, abrió el instrumento sobre un fondo de papel pintado en disposición de bajorrelieve, tal hizo en las pinturas *Violín y clarinete*²⁸ y *Violín y copa sobre mesa*²⁹.

VI VALORACIÓN DEL VACÍO COMO REPRESENTACIÓN VIRTUAL, GUITARRA IV A IX Y VIOLÍN II, EN 1912 Y 1913

La representación del hueco como un elemento definido, configurado como tal y con sus propiedades innatas, desapareció en *Guitarra IV*³⁰, en París, en 1912. Esta escultura culminó la indagación formal y la primera aplicación del sistema con propósitos sintéticos.

La tapa está reducida a dos siluetas laterales de distinto perfil y dimensiones, desplazadas al fondo, la izquierda como parte del soporte, de perfil recto en el lado inferior, tal *Guitarra I* pero a la inversa; la derecha, pegada sobre éste, a varios centímetros de altura y sobresaliente por el lateral que le corresponde y doblada en su interior por un perfil dibujado y, como la otra, sombreada con la intención de asociarlas a un mismo plano neutro como límite. Desaparecida la caja como hueco representado en sí, mantiene el plano diagonal de *Guitarra III*; pero, en vez de rectangular, en forma de trapecio solapado en la base y decreciente. Un traste muy desarrollado y con cuatro dientes decrecientes cubre casi todo el mástil, representado en hueco por dos solapas laterales muy abiertas y suprimido en la zona inferior, que ocupan las cuerdas pintadas, y sobresale por la superior con la solidez del plano opaco.

*Violín II*³¹, en París, en 1913, supone la simplificación radical de este planteamiento, por lo que el bajorrelieve, reducido a los planos de papel de periódico y de papel imitando a la madera sobre un fondo blanco velado, y a la cuerda que traspasa a otro rectangular y blanco superpuesto con dos adiciones de color canela con las cuerdas dibujadas, llega a la pro abstracción de la segunda fase del período sintético.

25 Colección Particular. Cartón y cuerdas cruzadas pintadas y dibujadas y en su color, 58'5 x 21 x 7'5 cm. DR 629 b; WS 35.

26 Galería Rosengart. Óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm. Z II, 438; DR 571.

27 Colección Particular. Cartón recortado y solapado sobre papel pintado industrial, 58'5 x 21 x 7'5 cm. Z II, 576; DR 629 A; WS 34.

28 Museo del Ermitage, San Petersburgo. Óleo sobre lienzo, 55 x 33 cm. Z II, 437; DR 575.

29 Museo del Ermitage, San Petersburgo. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Z II, 370; DR 575.

30 Museo Picasso, París. Cartón, papel, tela y cuerdas, 22 x 14'5 x 7 cm. Z II, 779; DR 556; WS 29; MPP 245.

31 Museo Picasso, París. Cartón y papeles recortados, pegados, dibujados y pintados, 51'5 x 30 x 4 cm. Z II, 784; WS 32; MPP 248.

La indagación formal y las novedades de las variaciones sobre el tema de la guitarra, le proporcionaron a Picasso recursos inéditos y nuevas claves que pudo utilizar con un sentido estético que tiene implicaciones estilísticas que no son propias de la aplicación del sistema. Lo había hecho antes, en el período analítico y desde la segunda fase del mismo. Hallado el lenguaje conceptual de un arte propio de origen formal, éste permitió múltiples combinaciones de signo estético, que le permitieron desarrollar los estilos consecuentes y agotar las variaciones formales en función de los mismos. Esto se aprecia en *Guitarra VII*³², un proyecto derivado de *Guitarra IV*; y en *Guitarra V*³³, *Guitarra VI*³⁴, *Guitarra VIII*³⁵ y *Guitarra IX*³⁶, proyectos con planos simplificados y abiertos que casi llegan a la abstracción, sobre todo, la primera.

VII LOS PROYECTOS ESCULTÓRICOS Y LAS ASOCIACIONES FORMALES, *CABEZA I*, EN 1912

*Cabeza I*³⁷, en París, en 1912, es un proyecto de escultura que responde a lo expuesto.

Los planos están interpretados y superpuestos con claridad. Uno cilíndrico abierto, es decir, medio cilindro desviado del eje hacia la izquierda, forma el cuello, reforzado por el triángulo en escuadra que apoya en su interior y sostiene los dos planos superpuestos que forman la cara, recogidos por un aro superior al que supera un plano rectangular curvado que indica el límite de la cabeza.

La inversión de ese plano rectangular aporta una arista cortante en la que, superado el segundo tercio, cruza un segmento con dos círculos que corresponden a los ojos. La nariz, piramidal y alargada, queda en el primero de los planos rectangulares, por detrás de los ojos; y la boca, formada por dos segmentos curvos y desplazada de ambos ejes, en el segundo, en el que se inscribe aquél. Los dos planos y el curvado de fondo quedan reforzados por otros dos planos rectangulares en disposición romboidal e invertidos o tirantes en ángulo y recogidos por un círculo tensor a cada lado.

Spies³⁸ vio en ese planteamiento una gran originalidad, por cuanto pensó que Picasso anticipó con ello la desmaterialización de las esculturas en alambre de finales de los años veinte. La pérdida de masa y el sentido abierto, etéreo, son ciertos; sin embargo, Picasso no proyectó una escultura de alambre, sino de chapa metálica, y el efecto de los dos materiales es distinto, no tienen analogías ni similitudes, tal se aprecia en *Guitarra II*. En esta escultura, las líneas corresponden a las aristas de los planos invertidos, son, pues, los límites de cuerpos sólidos que significan en positivo y en negativo, no líneas distribuidas en el espacio. El planteamiento de *Cabeza I* es análogo, la ambigüedad la delata y es concluyente, su aspecto recuerda al del traste en negativo de la guitarra comentada. Por estos motivos, no inició la tendencia apuntada por Spies, forma parte de la escultura cubista sintética, y, por su prefiguración en tres dimensiones, de la cuarta fase de este período.

32 Museo Picasso, París. Tinta y lápiz sobre papel. Z XXVIII, 282; MPP 683.

33 Museo Picasso, París. Tinta y lápiz sobre papel. Z XXVIII, 282; MPP 683.

34 Museo Picasso, París. Tinta y lápiz sobre papel. Z XXVIII, 282; MPP 683.

35 Museo Picasso, París. Tinta y lápiz sobre papel. Z XXVIII, 282; MPP 683.

36 Museo Picasso, París. Tinta y lápiz sobre papel. Z XXVIII, 282; MPP 683.

37 Museo Picasso, París. Tinta sobre papel, 13'5 x 9 cm. Z II, 745; MPP 1864, 35.

38 SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág. 57.

VIII PRIMER CONTACTO CON LA ESCULTURA WOBÉ, *CABEZA II*, EN 1912

*Cabeza II*³⁹, en París, en 1912, es otro proyecto de escultura fundamentado en la inversión de la representación del hueco de las guitarras.

El mástil se convierte así en el cuello que, formado por un plano rectangular pegado sobre la caja con la misma disposición que determina el hueco, marca el límite del volumen virtual. El hueco ya no es tal, como en las primeras guitarras, sino representación por alusión en ausencia. El plano del cuello entra en su interior y sostiene una base rectangular suspendida, sobre la que se superponen dos planos plegados e invertidos, el inferior traspasado por dos cilindros que aluden a los ojos en su tramo superior.

Delante y sobre la base de ése plano plegado inferior, se sitúa un bigote, elemento real propio de la primera fase sintética. El plano plegado superior alude al pelo que, en ese caso, queda dentro de la gran caja cuya función es la de señalar la dimensión en la que se ha de interpretar todo ello. Los dos cilindros que forman los ojos determinan el límite del volumen virtual concebido en hueco, recurso en el que Kahnweiler interpretó la procedencia de la máscara Wobé propiedad de Picasso, circunstancia que concuerda con su opinión sobre la influencia de los modelos africanos en 1912, no antes.

IX VARIANTES DEL SISTEMA, *CABEZA III Y IV*, EN 1912 A 1913

*Cabeza III*⁴⁰ y *Cabeza IV*⁴¹, en París, en 1912 a 1913, son dos proyectos relacionados con los anteriores, es posible que en una secuencia intermedia.

En *Cabeza III*, la construcción se inscribe en dos triángulos en ángulo recto, el primero como base en la que apoyan dos estrechos planos rectangulares paralelos, unidos por un plano circular vertical, al que se sobreponen otros tres rectangulares que lo superan en altura, más ancho el central, éste con otro finísimo que lo supera en altura y equivale a la nariz y dos puntos tal los ojos; los laterales con las siluetas que configuran las orejas. Todo ello queda inscrito en tres conos invertidos de tamaño y volumen ascendente. Éstos tendrían que ser, por fuerza, de cuerdas o alambres, pues si no sería imposible la inscripción.

El proyecto, al que Picasso dio categoría de documento, lleva indicaciones manuscritas, reproducidas por Spies⁴². Esas anotaciones son relativas a las características de los brazos, que serían los planos inferiores, y del bigote; así como a la pintura rosada y blanca de las piezas, excepto éste, en su color.

En *Cabeza IV*, la asociación con la forma de la guitarra es evidente. Un gran prisma con remate esférico o circular sirve de soporte a una guitarra invertida que forma la cara. Ésta responde al esquema de *Guitarra III*, mas sustituyendo el hueco por un plano pintado de negro, que lo supone, en el que pegó una pieza prismática vertical, que es la nariz, con dos pequeños huecos circulares, en alusión a los ojos. Las siluetas laterales de la tapa de la caja, pegadas en vertical, forman las desarrolladas orejas.

39 Museo Picasso, París. Tinta y lápiz sobre papel, 13'5 x 9cm. Z II, 741; MPP 1864, 5.

40 Museo Picasso, París. Tinta china y lápiz sobre papel, 14 x 9cm. Z XVIII, 244; MPP 1865, 71.

41 Museo Picasso, París. Lápiz sobre papel, 14 x 9cm. Z XVII, 280; MPP 1865, 34.

42 SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág. 68.

X LA GUITARRA COMO PROPÓSITO DE LAS ESCENIFICACIONES, GUITARRISTA CON PARTITURA I Y II, EN 1912

Ello pudo originar composiciones más complejas, como *Guitarrista con partitura I*⁴³, en París, en 1912. Es otro proyecto basado en los hallazgos formales de las guitarras, que, por su complejidad, pudo tener la ayuda de una escenificación de taller como las documentadas por la fotografía publicada por Spies.

En el mismo documento hay cuatro estudios, tres parciales y uno completo. Éste integra al guitarrista, desmaterializado por dos planos rectangulares, uno vertical con un remate cilíndrico y esférico sobre cruceta, que forma la cabeza, y otro en diagonal y unido a la guitarra y a la partitura, elementos reales que descansan en el plano del tablero tales objetos de bodegón, con éstos y con la mesa que sirve de soporte a todo ello. De la guitarra a la cruceta que sostiene la esfera de la cabeza parte una serie de cuerdas o alambres tensados, que Spies⁴⁴ consideró derivada de los mástiles de los barcos, y que, siéndolo o no, en realidad sustituyen a las aristas de los planos invertidos, proyectados en un mismo nivel, como demuestran el estudio fragmentado del lado inferior derecho y la adaptación del otro superior, resuelta definitivamente en el de cuerpo completo. El tercer fragmento o estudio parcial de este proyecto aporta una composición alternativa de la mesa con la partitura, ésta plegada tal los planos de *Cabeza II*.

*Guitarrista con partitura II*⁴⁵, en París, en 1912 a 1913, es un relieve en papel recortado, plegado, solapado y pegado, resuelto según el planteamiento del proyecto anterior y simplificado según el criterio desarrollado en los planos interiores de *Cabeza III*. El mismo género, el relieve, y el reducido tamaño, lo exigen.

La mesa ha sido sustituida por un plano, la partitura mantiene el carácter, y la guitarra, superpuesta, está representada por la media silueta en horizontal. El cuerpo y la cabeza son dos planos rectangulares en vertical, aquél cortado por un plano ondulado que, descolgado, alude a los hombros. Bajo éste, dos bandas tintadas de negro que entran en la silueta de la guitarra representan los brazos. El cuello es la parte del plano sobre la silueta de los hombros, cuyo desarrollo es mayor que el de la cabeza. En ésta, un plano forma la nariz y sendos puntos los ojos. Todo está adosado a un plano rectangular de fondo, con el ángulo izquierdo en negativo, a modo de hueco silueta, al que supera por abajo. Picasso dispuso un volumen virtual determinado por el despegue de los hombros, en contraste con los demás elementos, que son planos y asumen tal carácter.

Las escenificaciones del taller fueron importantes por dos motivos, como modelo de composiciones pictóricas y escultóricas complejas y porque de ellas procede la guitarra, instrumento musical al que Picasso aplicó su sistema y cuyas características, asumidas, determinaron el sentido de la indagación formal y el desarrollo de la escultura cubista sintética.

43 Museo Picasso, París. Tinta sobre papel, 21 x 13 cm. Z XVIII, 130.

44 SPIES, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág. 57.

45 Colección Particular. Antigua Colección de Gertrude Stein. Papel recortado, solapado, pegado y tintado, medidas desconocidas. DR 582; WS 31.

XI LA ESCENIFICACIÓN COMO INSTALACIÓN ESCULTÓRICA EFÍMERA, *GUIARRISTA I A IV*, EN 1912 A 1913

*Guitarrista I*⁴⁶ es una de estas escenificaciones de taller, toda una escultura efímera, como tal desaparecida, pero conocida por fotografías.

El guitarrista estaba configurado por los planos dibujados sobre el lienzo, a los que Picasso sobrepuso los brazos y las manos, elementos constituidos por planos recortados en papeles de periódicos, con los que emuló la actitud característica de un hombre tocando la guitarra. El montaje no procede del cubismo ni de las costumbres de los talleres parisinos, así los hacía José Ruiz, en Málaga, antes de 1895. En uno, de menores dimensiones, pegó las patas de una paloma muerta en el lienzo, con lo que superpuso dos volúmenes reales, tratados como tales pero dispuestos tal sendos planos, para que Picasso, entonces un niño, se ejercitase pintándolas.

El procedimiento es el mismo, la ubicación del elemento objeto de la representación en el lugar que le corresponde en el plano. Lo distingue que, en la composición cubista de Picasso, dos de los elementos, los brazos, fueron realizados por el propio Picasso. Esto y la intervención que determinó la acción del hombre tocando la guitarra la convirtió en una instalación escultórica, que inauguró, en la intimidad del taller, de la que participaron numerosos e importantes artistas inmersos después en distintas vanguardias, lo que fue después todo un género, en la segunda mitad de siglo.

Picasso retocó la fotografía e introdujo planos opacos en la exposición, y esta variante formal en una nueva aplicación del sistema sobre la instalación, le proporcionó los planos y las aristas de *Guitarrista II*⁴⁷, en París, en 1912 a 1913. Es un proyecto casi abstracto, en el que sólo es reconocible la silueta empequeñecida de la guitarra ante una serie de cinco planos rectangulares y dos trapezoidales, motivo que lo vincula a la segunda fase del período sintético.

Ello se repite en *Guitarrista III*⁴⁸ más complicado por el sombreado y las aristas determinadas por la inversión de algunos planos con pretensiones tridimensionales. *Guitarrista IV*⁴⁹, *Guitarrista V*⁵⁰ y *Guitarrista VI*⁵¹, en París, en 1912 a 1913, son proyectos del mismo grupo de documentos que el primero, del que proceden. Picasso amplió el número de planos e introdujo otros curvos que, con las continuas superposiciones, articuladas según principios constructivos, y la asociación de los perfiles de la guitarra como elemento humano que aplica la reciprocidad de su constitución antropomorfa, determina la reconstrucción de la figura propia de la cuarta fase sintética.

46 Destruído. Papeles de periódicos recortados y guitarra sobre lienzo dibujado. DR 578; WS 28.

47 Tinta china y lápiz, 13'5 x 8'5 cm. Z XXVIII, 254.

48 Museo Picasso, París. Tinta y lápiz sobre papel, 64 x 49 cm. Z XXVIII, 67; MPP 680.

49 Museo Picasso, París. Tinta y lápiz sobre papel, 14 x 9 cm. Z XVIII, 253; MPP 1865, 42.

50 Museo Picasso, París. Lápiz sobre papel, 14 x 9 cm. MPP 1865, 24.

51 Museo Picasso, París. Lápiz sobre papel, 14 x 9 cm. MPP 1865, 24.

XII LOS PRIMEROS GRUPOS ESCULTÓRICOS CON TÉCNICAS MIXTAS, LAS NATURALEZAS MUERTAS CON GUITARRAS: *GUITARRA Y BOTELLA*, *GUITARRA Y BOTELLA DE BASS*, *BOTELLA Y GUITARRA*, Y *GUITARRA Y BOTELLA DE ARMAGNAC*, EN 1913 Y 1914

Picasso realizó sus primeros bodegones cubistas en el medio plástico en 1913.

*Guitarra y botella*⁵² pudiera ser el primero de todos, pues la guitarra es una réplica de *Guitarra I*, a la que dotó de una base mediante un plano vertical plegado y otro superior a modo de tarima, y flanqueó con la silueta de una botella cubierta con una rejilla sobre un plano de papel a la izquierda y un doble plano rectangular y oscuro que se sale de la base a la derecha.

*Guitarra y botella de Bass*⁵³ sigue la disposición abierta de *Violín III*, enriquecida con la inclusión de la pequeña silueta de la botella, tal corresponde a la primera fase sintética, según se ve en una fotografía anterior a la modificación del autor, que la sintetizó conforme a las fases segunda y tercera del mismo período.

*Botella y guitarra*⁵⁴ es una obra importante, en la que Picasso otorgó el protagonismo a la representación del hueco del instrumento, como en *Guitarra I a III*, a las que superó en lo que refiere al espacio ilimitado que alberga a la botella, a la ventana circular de la tapa representada en negativo, que en este caso es el volumen, y a un mástil reducido a la mínima expresión de un listón. El ensamblaje en madera, la adición de un objeto torneado, industrial, como negativo de la ventana, y la representación del hueco en tanto que tal, la convierten en una obra vanguardista de primera magnitud, que, por su grado de abstracción, elevado, forma parte de la tercera fase del período sintético.

El proyecto *Guitarra y botella de Armagnac*⁵⁵, en 1914, casi lo reproduce y sólo varía en la sustitución de la botella de cacao por otra del contenido que enuncia. Tales principios se dieron proyectados en el plano, en *Cabeza de muchacha joven I*⁵⁶ y *II*⁵⁷, en París o en Céret.

XIII UN ENSAMBLAJE CON TABLAS VISTAS Y PINTADAS DEFINITIVO, *MANDOLINA Y CLARINETE*, EN 1913

*Mandolina y clarinete*⁵⁸, en París, en 1913, es un ensamblaje relacionado con *Botella y guitarra*, y, como éste, una de las esculturas cubistas más importantes e influyentes en su época y desde entonces.

Los planos de madera invierten las relaciones y establecen diagonales en el interior del hueco de la mandolina, representado como tal, pero abierto e ilimitado. Como en *Guitarra I a III*, no es un volumen virtual, sino objeto en sí de representación configurado

52 Colección particular. Cartón, papeles y cuerda, 102 x 80 cm. KB 10; DR 633; WS 48.

53 Museo Picasso, París. Madera de abeto papeles pegados y clavos, 89'5 x 80 x 14 cm. Z II, 575; DR 630; Geiser (G) 40; WS 33 A y B.

54 Paradero desconocido. KB 11; DR 631; WS 56.

55 Museo Picasso, París. Lápiz sobre papel, 25'5 x 15'5 cm. Z XIX, 56.

56 Colección Particular. Tinta y lápiz sobre papel, 63'5 x 48 cm. Z II, 427; DR 589.

57 Museo Nacional de Arte Moderno, París. Centro Georges Pompidou. Óleo sobre lienzo, 55 x 38 cm. Z II, 426; DR 590.

58 Museo Picasso, París. Madera ensamblada, dibujada y pintada, 58 x 36 x 23 cm. Z II, 853; DR 632; MPP, 247.

por los planos y los contraplanos, las curvas y las contra curvas, las siluetas y los hueco siluetas que, a la vez, lo transitan y lo ocupan.

Los dos instrumentos se funden así en una serie de ritmos abstractos en los que el movimiento es tan conceptual como la propia concepción de la obra, tal sucede en la pintura citada *Violín y clarinete*.

Pese a los puntos en común con las primeras guitarras, el grupo es mucho más complejo y, como sucedió en la segunda categoría sintética, está próximo a la abstracción de la tercera fase de ésta. La transformación es clara. Picasso renunció al orden figurativo de aquellas esculturas y, en vez de éste, fundamentó la composición en la relación de cada plano, silueta y hueco, con los demás. Eso convirtió a cada elemento, carente en sí de sentido, tanto simbólico como visual, en un signo artístico o clave estética, que significa por las cualidades que Picasso le otorgó en la composición, por cuánto aporta al ensamblaje y no por ninguna otra cualidad o por la posible correspondencia en la escala humana.

El sorprendente concepto escultórico se manifestó mediante un procedimiento acorde, el ensamblaje de tablas, completado con escuetos dibujos sobre algunos planos y fragmentos pintados en otros. La importancia de la utilización de las tablas de madera, material con grandes posibilidades expresivas, cuyas cualidades potenció, fue determinante.

La adición de planos ensamblados, las relaciones espaciales establecidas entre éstos y los huecos consecuentes, y las aportaciones del dibujo y la pintura, muestran un criterio constructivo, inédito en escultura, que, libre de las imposiciones de estilo, superó los límites del cubismo y generó nuevos modos expresivos fundamentados en las claves estéticas determinadas por tales materiales y recursos.

La creatividad técnica rigió el procedimiento. Fue la auténtica protagonista en la materialización del nuevo concepto escultórico. Jóvenes escultores del contexto parisino, como Vladomir Tatlin, discípulo indirecto de Picasso, supieron apreciarlo y generaron estilos distintos, como el constructivismo, que diversificaron las posibilidades estilísticas en tal dimensión estética.

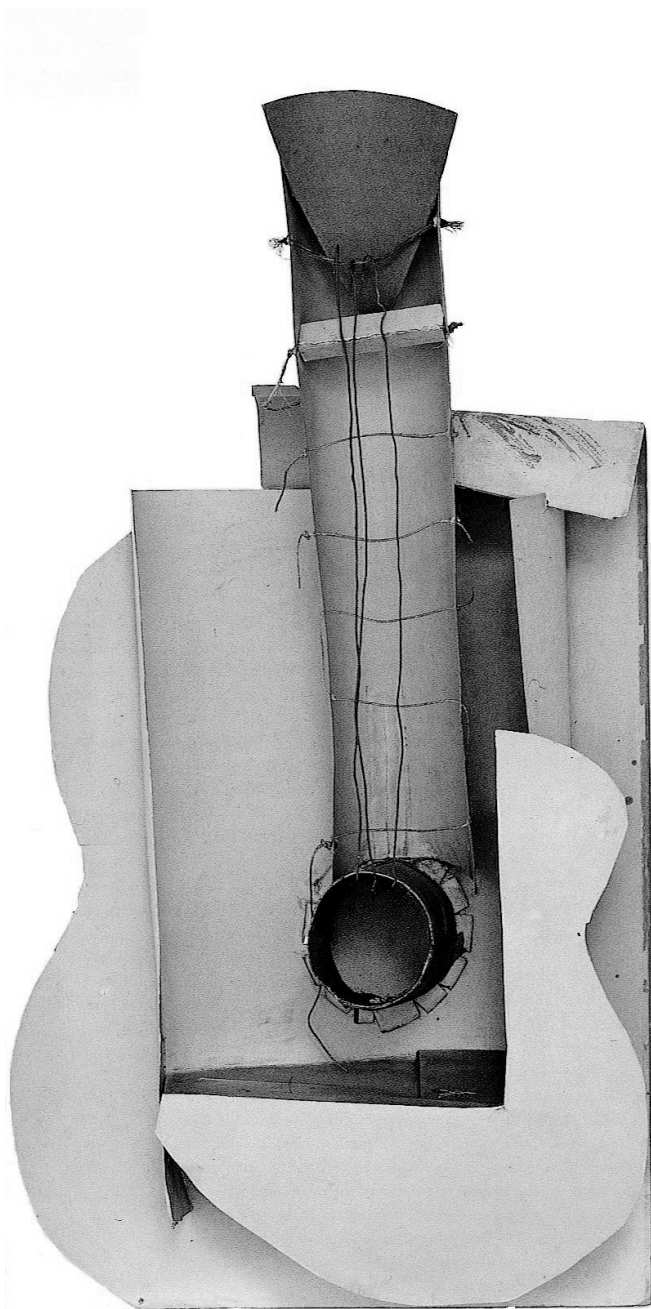
XIV RELACIONES CON LA PINTURA Y ANTICIPACIÓN DE NUEVAS APLICACIONES Y PROCEDIMIENTOS, *VIOLÍN IV* Y *VIOLÍN Y BOTELLA SOBRE UNA MESA*, EN 1915

*Violín IV*⁵⁹, en París, en 1915, forma parte de este grupo de obras; pero, en este caso, la construcción en chapa de hojalata recortada, solapada y pintada, presenta la complejidad de planos simultáneos, no facetados, como tales y en hueco, y los complementos pictóricos de una de las opciones de la cuarta y última fase del período sintético.

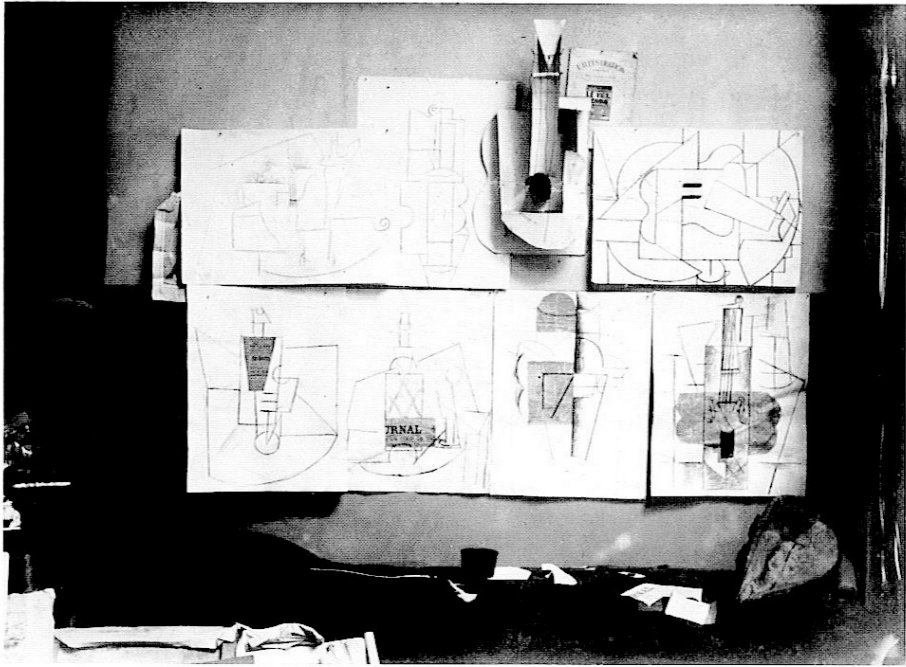
La otra opción la representa el ensamblaje de planos y piezas de abeto unidas con clavos y cuerdas de *Violín y botella sobre una mesa*⁶⁰, que, participando de los caracteres aquí expuestos, como el desarrollo de los elementos en el espacio del hueco del instrumento admitido como tal, se aproxima con la inclusión de elementos industriales a la nueva figuración que caracterizó a la pintura postcubista a partir de 1917.

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

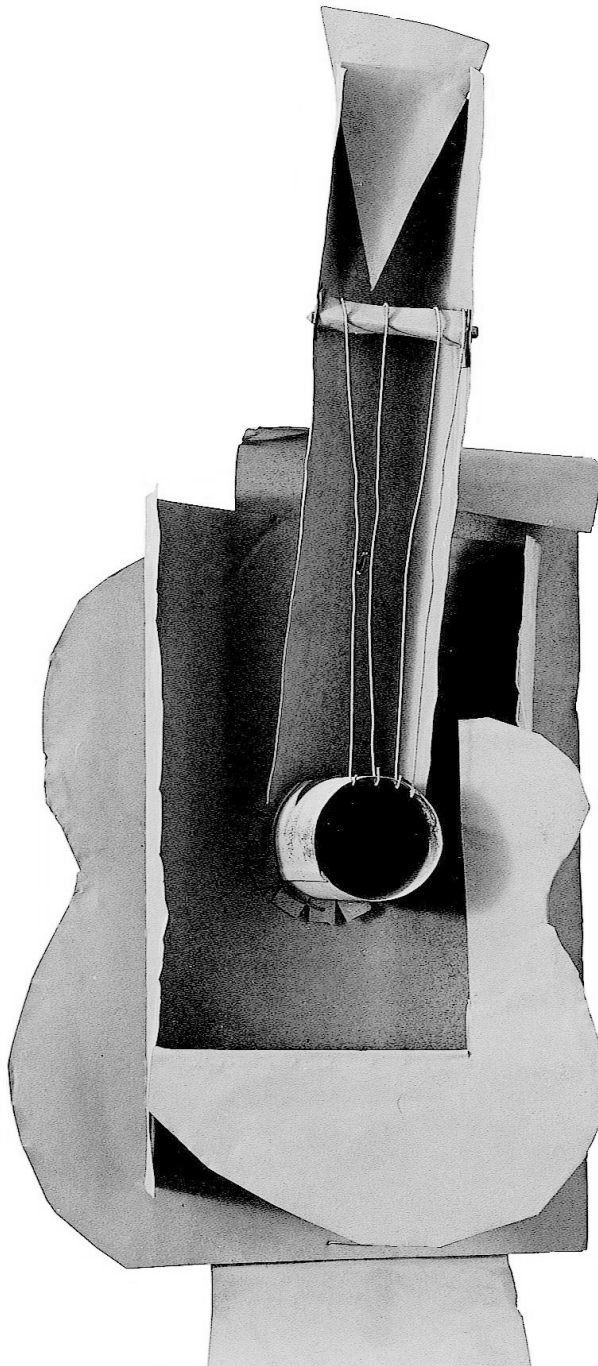
60 Museo Picasso, París. Ensamblaje con piezas de madera de abeto, 45 x 41 x 23 cm. Z II, 926; DR 833; MPP 253; WS 57.



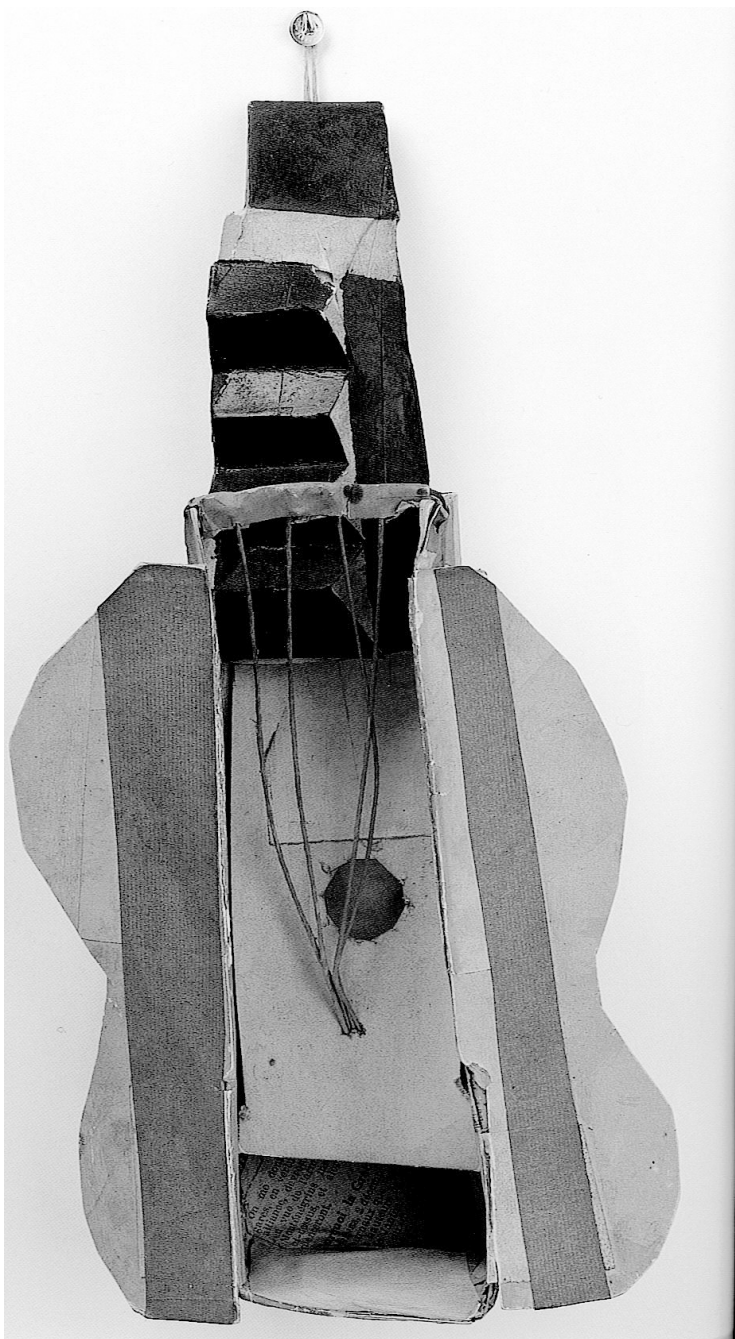
Lám. 1- Picasso, *Guitarra I*. París, 1912. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Picasso definió una dimensión estética inédita con esculturas en las que la creatividad técnica en la utilización de materiales hasta entonces impensables fue pareja a sorprendentes valoraciones formales, sobre todo en lo que concierne al complejo contraste entre la superposición de planos y el vacío considerado como tal.



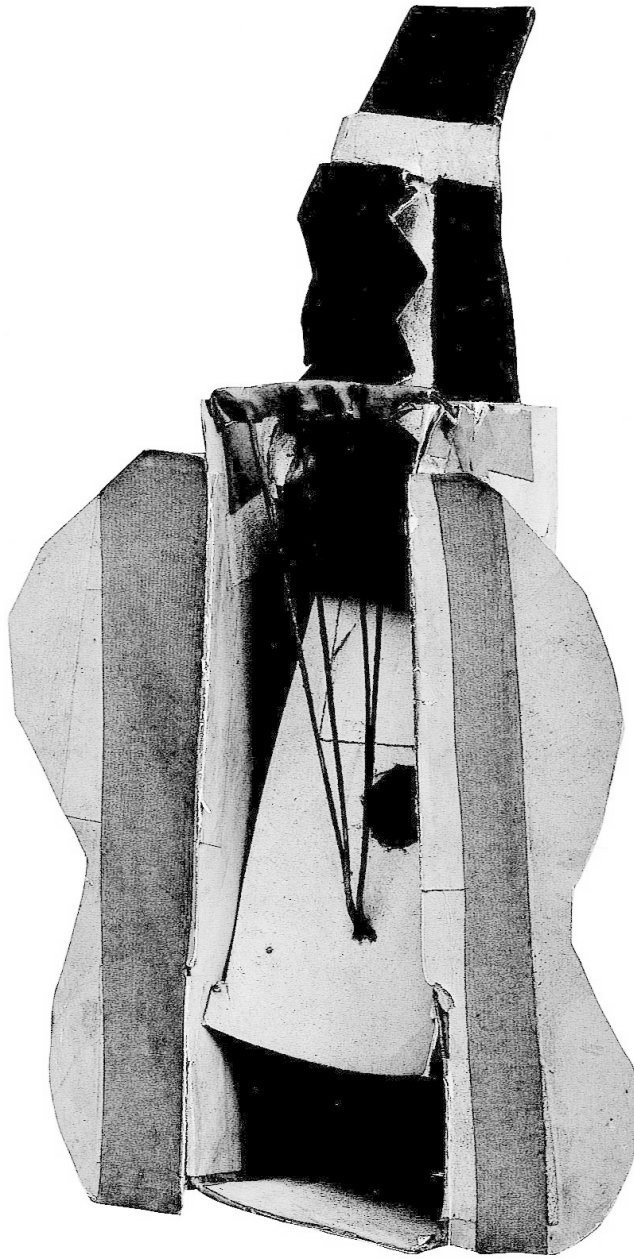
Lám. 2- La fotografía, tomada en el taller de Picasso, en 1912, aclara dos cuestiones, el objetivo original de las guitarras ensambladas y la importancia que tuvieron en la aplicación del sistema creativo propio. *Guitarra I* fue la referencia en la aplicación de la que proceden las siete variantes pictóricas que la rodean, éstas aún en la fase inicial que corresponde al planteamiento de la composición en la superficie del lienzo.



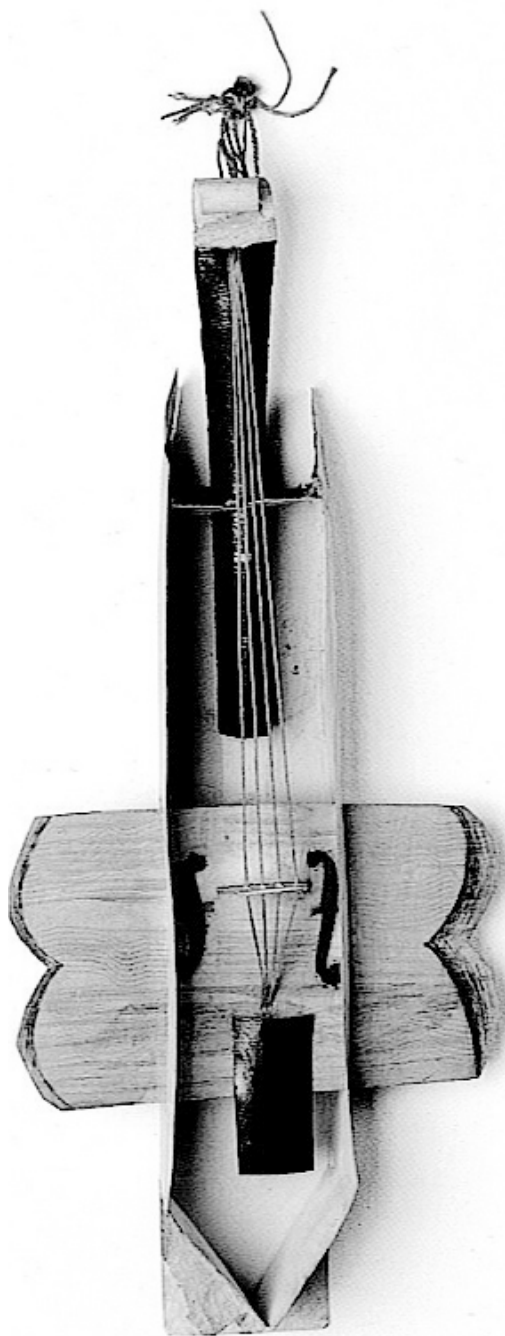
Lám. 3- Picasso, *Guitarra II*. París, 1912 ó 1913. Museo de Arte Moderno, Nueva York.



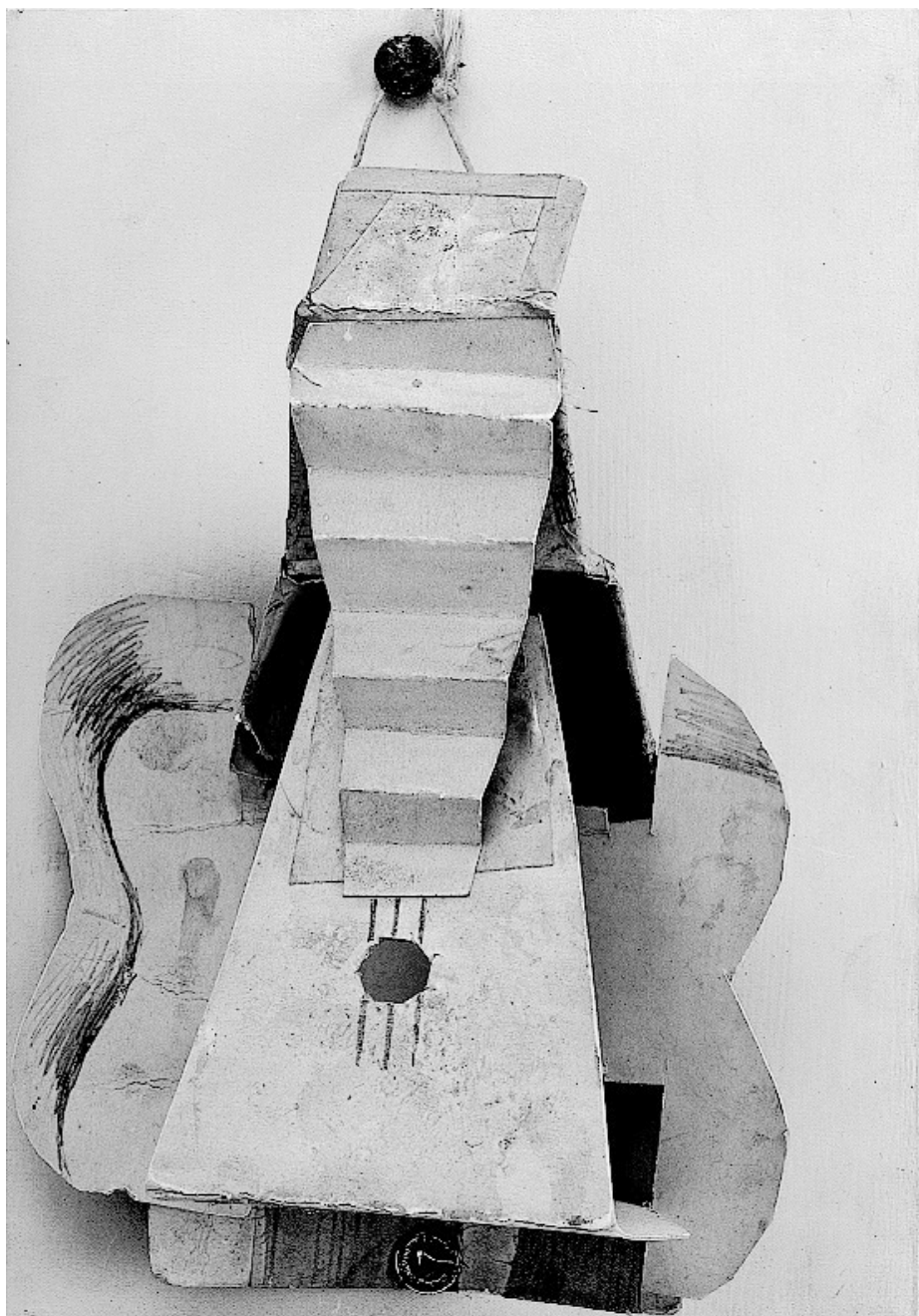
Lám. 4- Picasso, *Guitarra III*. París, 1912. Museo Picasso, París.



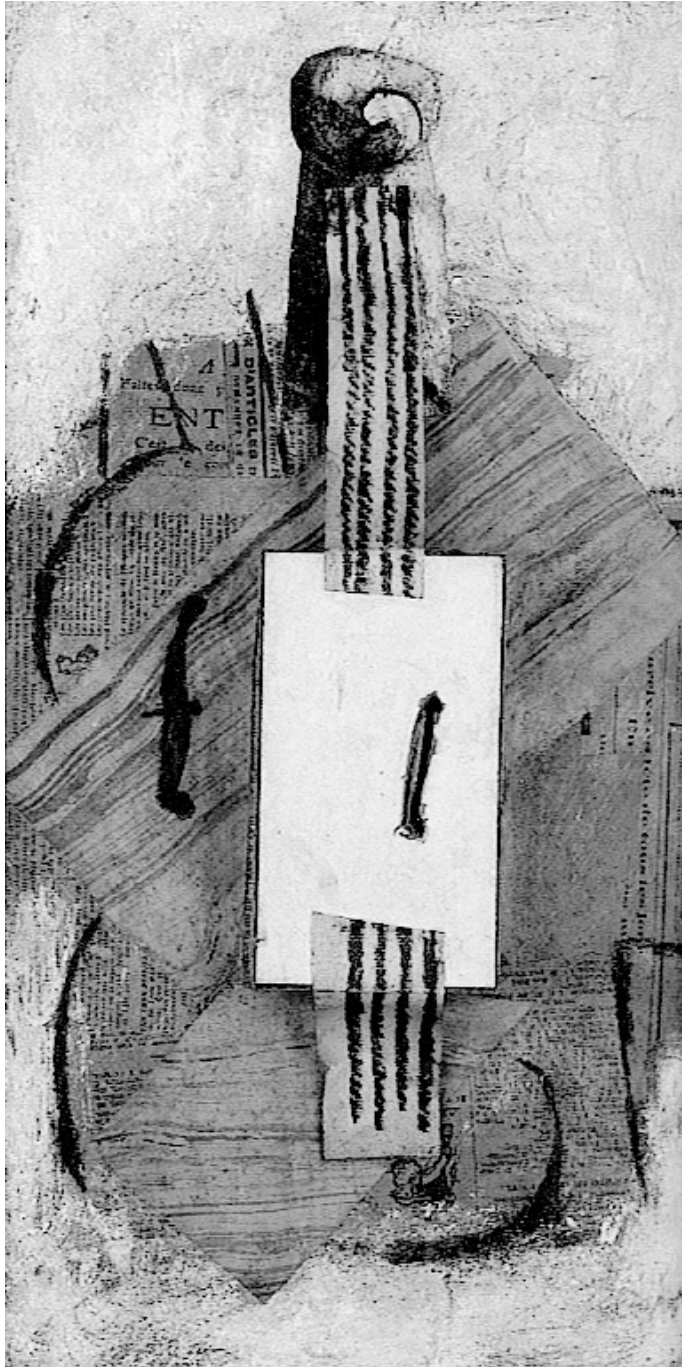
Lám. 5- Picasso, *Guitarra III*. París, 1912. Museo Picasso, París.



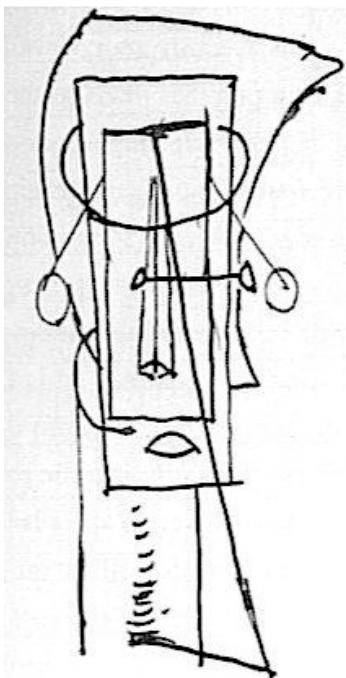
Lám. 6- Picasso, *Violín I*. París, 1912 ó 1913. Colección Particular. Las relaciones entre los planos, los volúmenes determinados y el vacío, es análoga a la de *Guitarra I a III*.



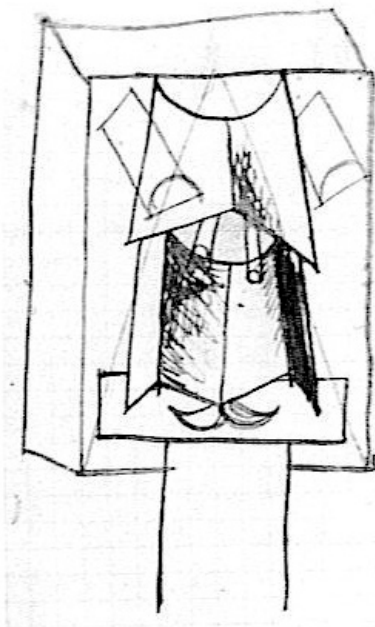
Lám. 7- Picasso, *Guitarra IV*. París, 1912. Museo Picasso, París. Esta escultura difiere de las anteriores en la valoración del vacío, que tiene tal capacidad y la inversa relativa a la alusión de un volumen virtual.

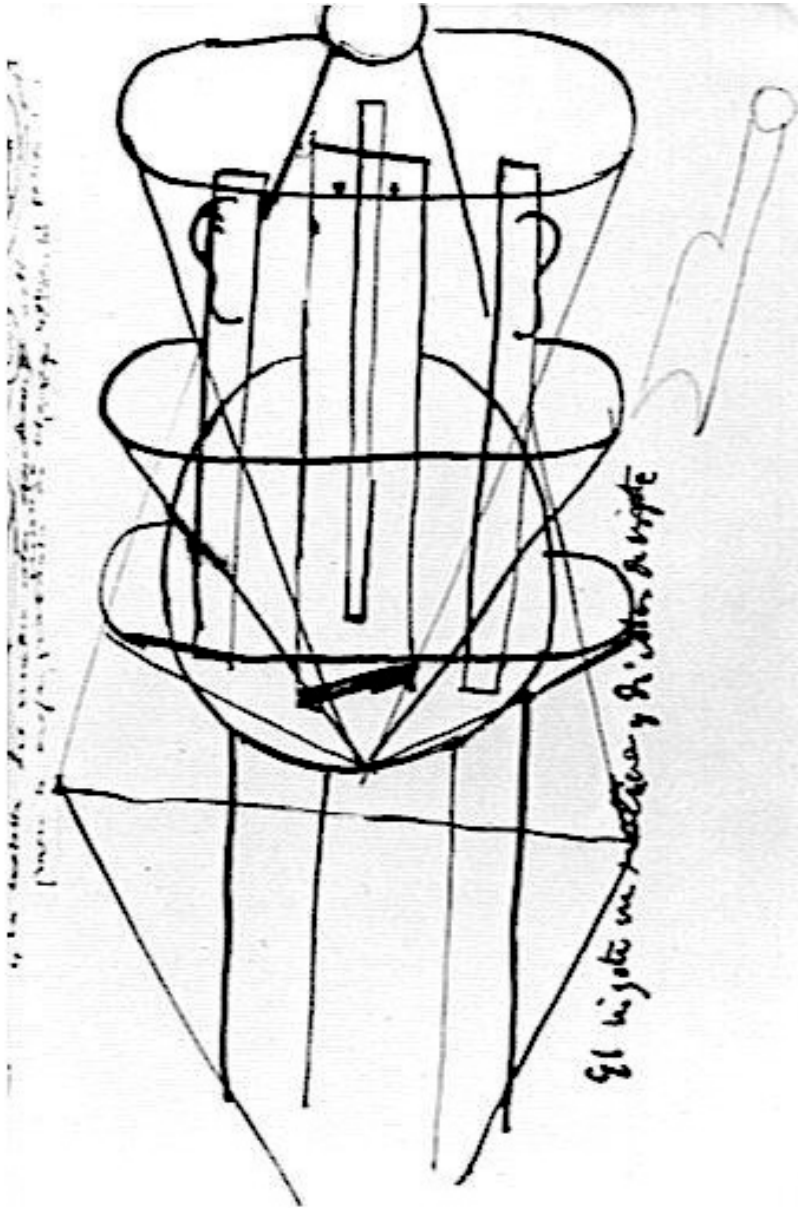


Lám. 8- Picasso, *Violín II*. París, 1913. Museo Picasso, París.

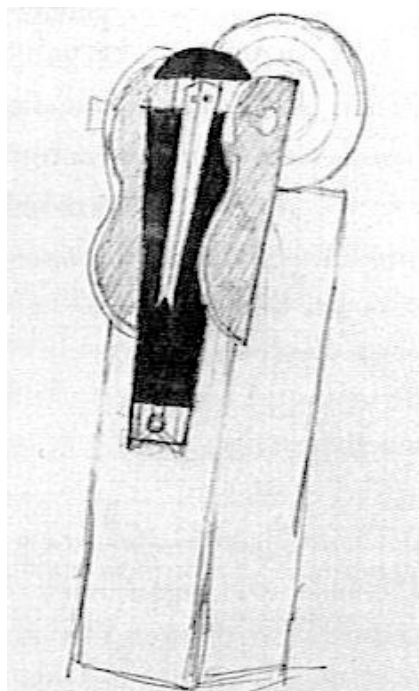


Lám. 9- Picasso, *Cabeza I*. París, 1912. Picasso, *Cabeza II*. París, 1912. Museo Picasso, París. En estos proyectos de escultura, Picasso trató la cabeza humana en función de la correspondencia entre la forma de ésta y la del traste de la guitarra, cuyas cualidades técnicas y expresivas hizo extensibles.

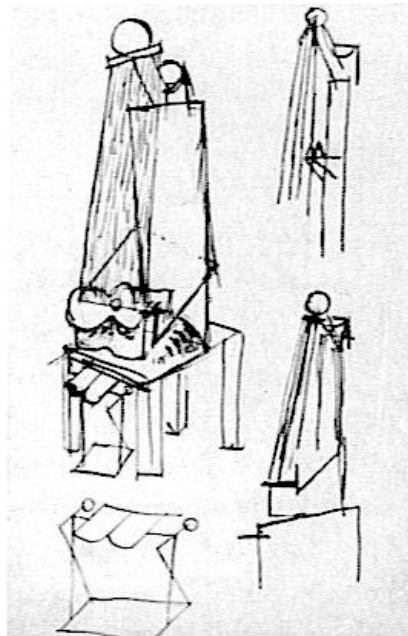




Lám. 10- Picasso, *Cabeza III*. París 1912 ó 1913. Museo Picasso, París.



Lám. 11- Picasso, *Cabeza, IV*. París, 1912 ó 1913. Museo Picasso, París. Este proyecto de escultura responde al criterio de las transformaciones formales iniciadas con las guitarras en 1912. Picasso, *Guitarrista con partitura I*. París, 1912. Museo Picasso, París. La complejidad de este proyecto de escultura se acentúa con la nueva valoración de materiales, como las cuerdas o alambres del primer plano.

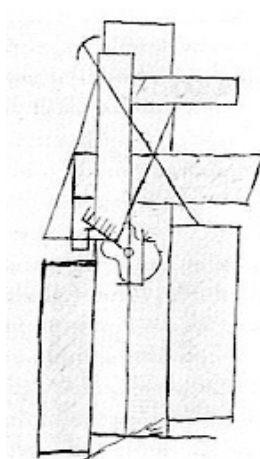
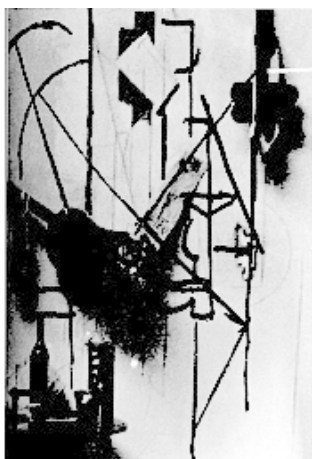


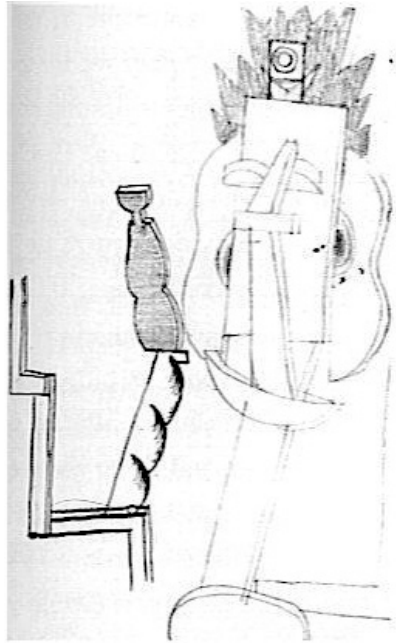


Lám. 12- Picasso, *Guitarrista I*. Escenificación de taller, 1912.

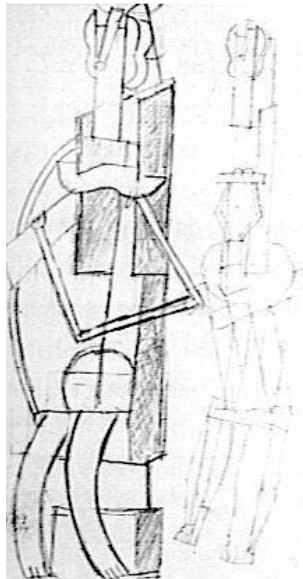


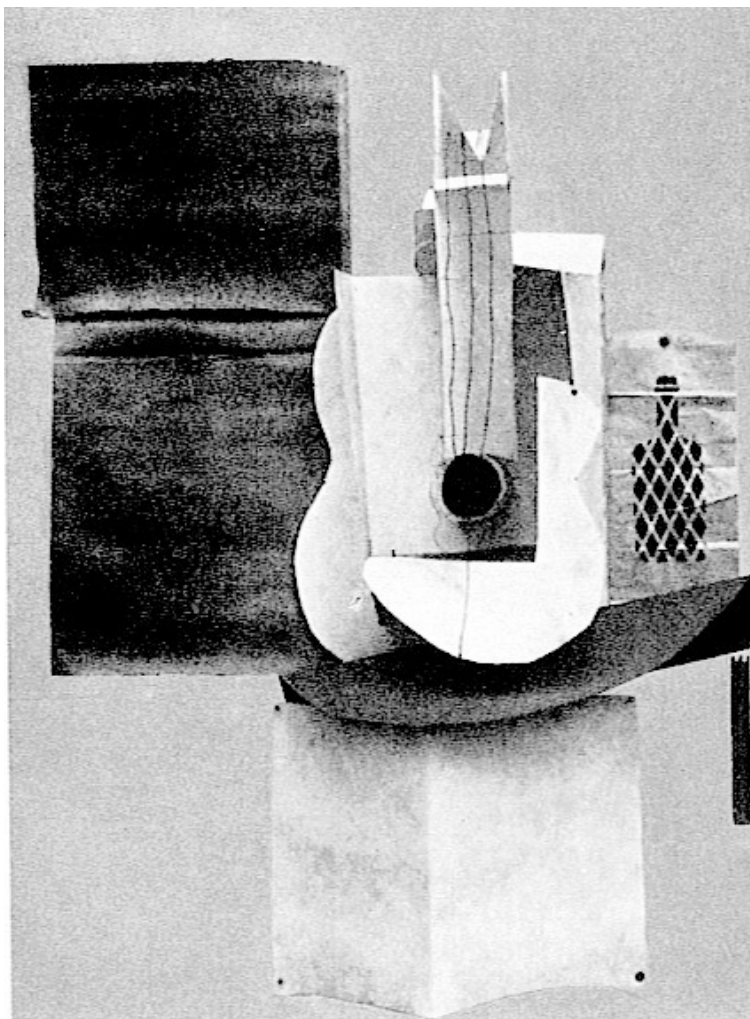
Lám. 13- Picasso, Variación por exposición sobre el negativo de la instalación escultórica, *Guitarrista I*, en 1912 ó 1913. Picasso, variación por superposición de un dibujo sobre la fotografía de la instalación escultórica, *Guitarrista I*. Picasso, *Guitarrista II*. París, 1912 ó 1913. Este proyecto de escultura procede de las variantes obtenidas a partir de la referencia que supuso la instalación *Guitarrista I*.



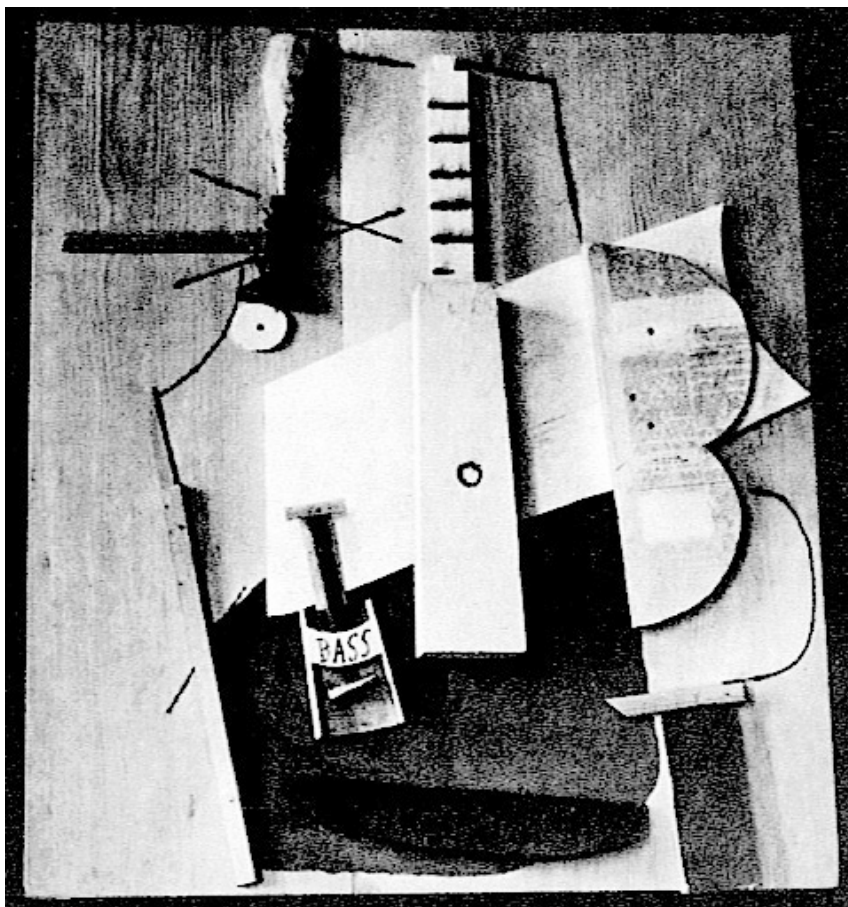


Lám. 14- Picasso, *Guitarrista IV*. París, 1912 a 1913.
Picasso, *Guitarrista V* y *VI*. París, 1912 a 1913. Museo Picasso, París.
Son proyectos escultóricos concebidos mediante adiciones constructivistas que asumen el valor de los planos y la equivalencia antropomorfa de la guitarra.

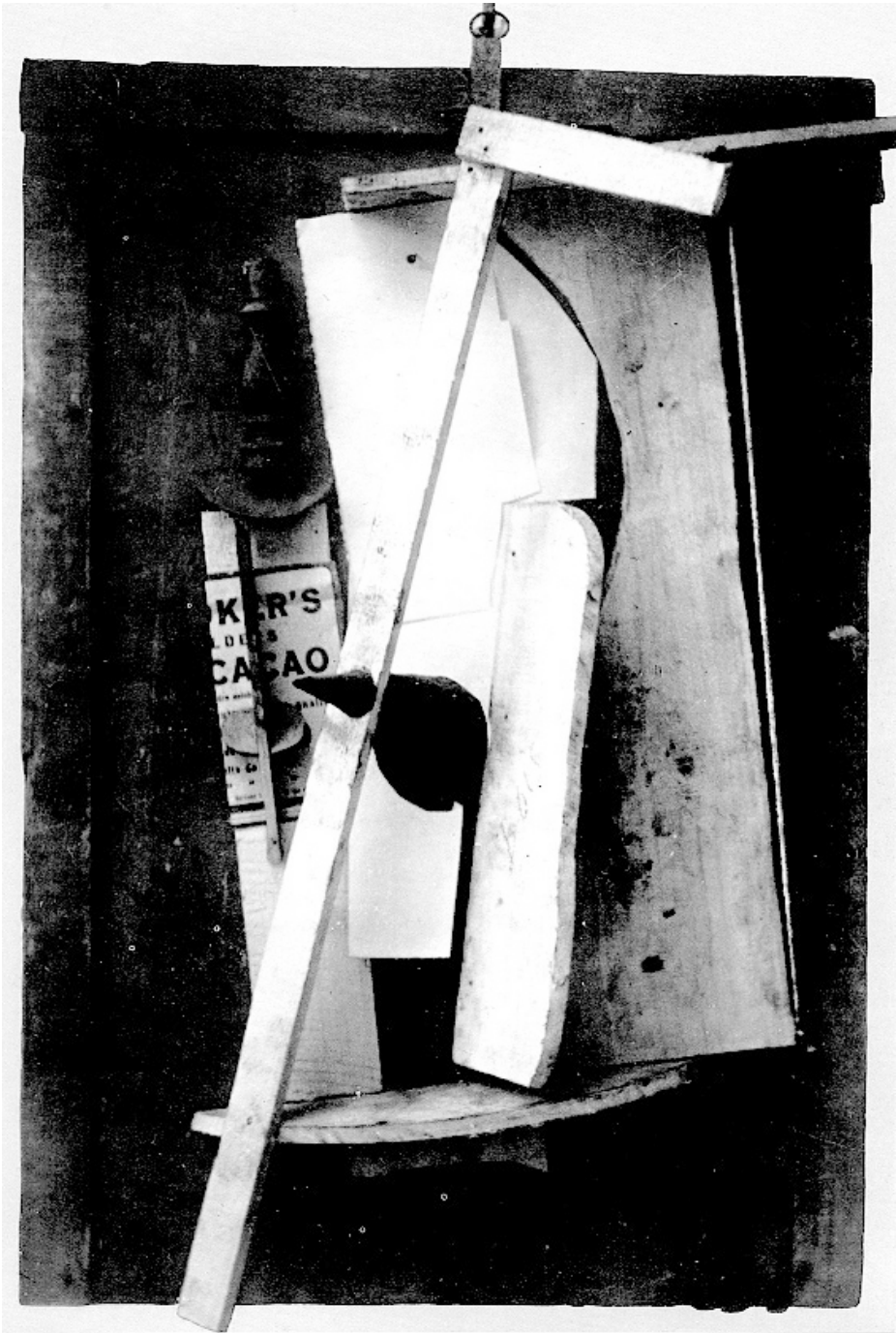




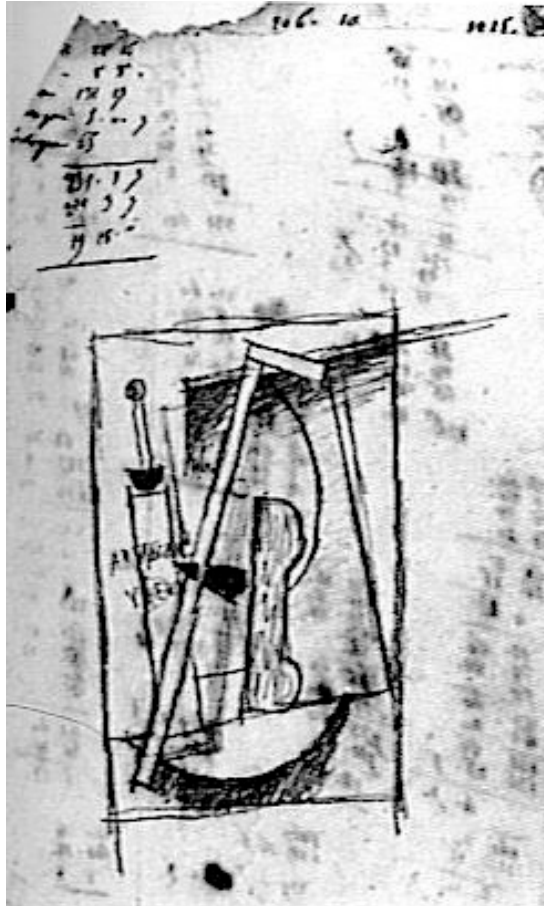
Lám. 15- Picasso, *Guitarra y botella*. París, 1913. Picasso realizó composiciones en las que la guitarra fue un objeto en desuso al modo de los antiguos bodegones. En ésta optó por la interpretación a mayor tamaño de *Guitarra I*, a la que dotó de nuevas relaciones espaciales como centro del grupo escultórico.



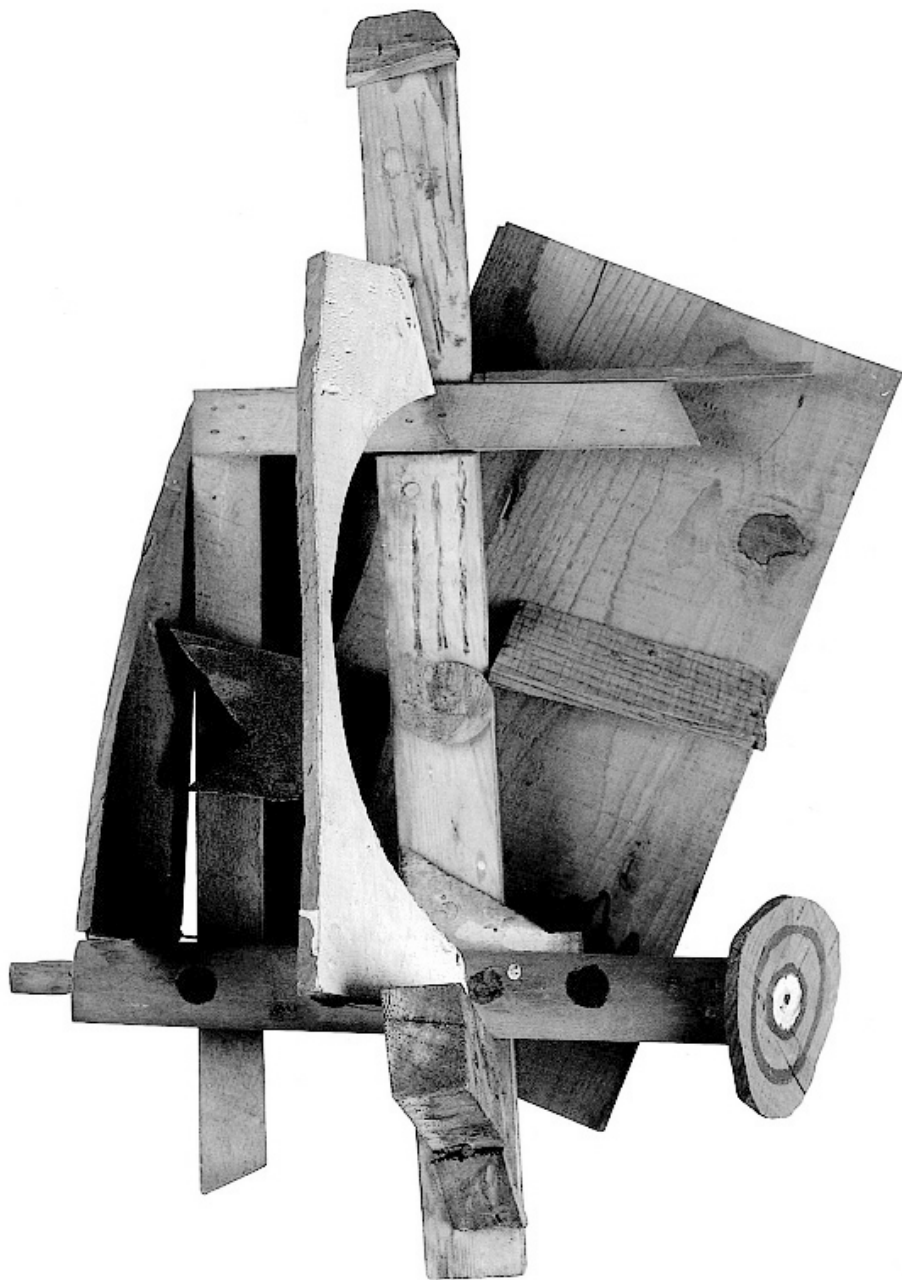
Lám. 16- Picasso, *Guitarra y botella de Bass*. París, 1913.



Lám 17. Picasso, *Botella y Guitarra*. París, 1913. Paradero desconocido.



Lám 18- Picasso, *Guitarra y botella de Armagnac*. París, 1914.
Este proyecto de escultura es análogo a *Botella y guitarra*, del año anterior.



Lám. 19- Picasso, *Mandolina y clarinete*. París, 1913. Museo Picasso, París.
