

NUEVA INTERPRETACIÓN DEL VOLUMEN FACETADO DE LAS ESCULTURAS MODELADAS POR PICASSO EN HORTA DE EBRO Y PARÍS, EN 1909

NEW INTERPRETATION OF THE FACETED VOLUME OF THE MODELLED SCULPTURES BY PICASSO IN HORTA DE EBRO AND PARIS, IN 1909

Andrés LUQUE TERUEL*

RESUMEN

El artículo plantea la revisión y nuevo estudio de las esculturas cubistas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París, en 1909, y con ello los vínculos con la concepción original, las interpretaciones de su época como parte imprescindible para la correcta comprensión y el contraste de éstas con las posteriores que han aportado las distintas lecturas históricas. Esto permite establecer conclusiones aproximadas a la realidad de un momento creativo trascendental para la evolución del Arte Contemporáneo.

Palabras clave: Picasso, Vanguardias, Arte Cubista, Escultura Contemporánea, Abstracción.

ABSTRACT

This article establishes the revision and the new study of Picasso's cubist sculptures model in Horta de Ebro and Paris in 1909, and so the original conception connect with his period. That is essential for the correct understanding and the logical different historic interpretation. Is very important for the definitive conclusions in a creative moment in Contemporary Art.

Keywords: Picasso, Avant Garde, Cubist Art, Contemporary Sculpture, Abstraction.

* Profesor Titular, Universidad de Sevilla.

Recibido: 9 de enero de 2015. Aceptado: Aceptado: 26 de febrero de 2015.

Las primeras esculturas cubistas de Picasso, modeladas en barro y fundidas en bronce, fueron consecuencia directa de los avances de los principios primitivos de las tallas de los años previos y, sobre todo, del desarrollo analítico con el que creó la pintura cubista en 1906-07, a partir de una serie de variaciones plásticas sobre originales naturales, prehistóricos europeos, iberos, egipcios, romanos, románicos y, en menor y relativa medida, de diversas etnias primitivas (Luque Teruel, 2008, Págs. 283-350).

Hasta ahora, las referencias a esas esculturas se habían quedado en la obriedad de tal afirmación, decantándose los diversos autores por unos u otros matices en cuanto al origen del cubismo, sin que ninguno profundizase en las particularidades que les corresponden desde su propia génesis en relación con las interpretaciones originales del nuevo y revolucionario concepto artístico.

I LAS PRIMERAS INTERPRETACIONES INTELECTIVAS DEL FACETADO ANALÍTICO, APOLLINAIRE Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Apollinaire fue el primer autor que identificó en la obra de Picasso ritmos propios e independientes de las cualidades tangibles de los cuerpos y los objetos reales. Lo hizo en las pinturas rosas, en las que percibió reglas autónomas, regidas por conceptos, como tales, mentales, y, por lo tanto, abstractos, libres de los condicionantes del estilo clásico que trascendían.

Ese convencimiento lo situó en una posición idónea para la comprensión del inminente arte cubista, sobre el que ofreció un texto con intención sistemática, el primero con tal pretensión (Apollinaire, 1912 y 1913), por este motivo, más profundo que el de Gleizes y Metzinger (Gleizes y Metzinger, 1912). Respecto del alcance del facetado analítico, Apollinaire afirmó que con las obras de Picasso en 1909 y 1910 *la anatomía dejó de existir realmente en el arte* (Apollinaire, 1913, Pág. 290).

Juan Ramón Jiménez poeta sensible a las transformaciones estéticas¹, lo vio así (Juan Ramón Jiménez, 1942; 1990, Págs 265 y 266):

Se destacó en mi, en un sueño. No sé qué me pasaba con él que, saboreando infinitamente su esquisita y áljida pintura-dibujo, sentimiento, color y humor-, fue necesario que un libre determinismo del espíritu suelto en el cuerpo caído, lo elevara al puesto primero.

¹ Los retratos literarios de Juan Ramón están fechados, la mayoría entre 1915 y 1931; sin embargo, el de Picasso no lo está.

Al alba, Picasso se había quedado en mí, en la cima de mi cabeza, por decirlo así, y en el vórtice -¿antípodas?- de mi corazón -hacia el otro cielo, con un prestigio juvenil -actual y futuro-, como el que de antiguo y sobre el de todos los pintores que han sido y sean -y no le veo fin al y serán -tiene El Greco.

La calidad es la misma. En nadie, después de El Greco y antes de él -ni en Cézanne ni en Van Gogh, ni en Gauguin, ni en ningún otro de los agudos y altos -llega a esta espiritualidad afilada y aguilena de ellos dos. Creo que todo el cubismo -El Greco fue el primer cubista- reside en una especie de cuadratura del círculo- desviando ciegamente la idea hacia el arte-; en un matar lo redondo, en un alterar el oleaje curvo ondulante, con sobresaltos, mezcla de interjecciones de los sentidos niños, con antiguas interrogaciones plenas; en una armonía rítmica de rectas y curvas, articulando la vida en nuevas correspondencias secretas, más hondas e inesperadas que las anteriores.

¿Podría decirse que el cubismo ha pintado anatómicamente el alma? La redondez de la capa corporal se queda perfecta en el amaneramiento llamado lo clásico-Grecia, el Renacimiento-, y surge lo descarnado, una sensualidad de curvas aguadas que solicitan nuestra alma nueva, despertada también con ello, en un secreto- ¡alegría del cubismo, derroche suyo dinámico y fresco, garantía de exaltaciones sin fin, joya de nuestra época, hija del impresionismo francés, joya de la suya! -, en un secreto que se encuentra a gusto y se levanta feliz bajo la aurora”.

Juan Ramón Jiménez señaló a El Greco como el primer cubista, es una figura literaria que no corresponde a la realidad pero que indica la intemporalidad de los conceptos. Nada de lo expuesto es arte cubista ni lo anticipa ni lo asemeja, son aplicaciones distintas de conceptos que Picasso asumió y utilizó para determinar las relaciones plásticas con las que, por otros caminos, ya dilucidados, llegó al cubismo. La cuadratura del círculo, aludida por Juan Ramón, supone la inversión de valores que proyectó a todos los elementos plásticos en un mismo plano, el fingido del lienzo; mas los elementos están regidos por unas relaciones, por un lenguaje específico artístico que alcanzó su plenitud en las esculturas que, más que las pinturas de la misma tercera fase analítica, a la que pertenecen, son las que lo posibilitaron (Luque Teruel, 2007, Págs. 309 a 366).

La inversión de valores que Juan Ramón Jiménez dedujo de la pintura de Picasso no fue un fenómeno plástico, sino un concepto estético frecuente en la literatura desde finales del siglo XIX. Uno de los más bellos ejemplos es el del escritor irlandés Óscar Wilde, asentado en Francia, en 1897 a 1900, autor de *El fantasma de Canterville*, texto que Picasso pudo conocer a través de la escritora norteamericana Gertrude Stein, en 1905 a 1910. Wilde escribió lo siguiente (Óscar Wilde, ed. 1998, Págs. 10 y 11):

...Justo enfrente vio, a la luz de la luna, un anciano de aspecto terrible. Los ojos parecían brasas ardiendo y una larga melena gris de mechones revueltos le caía sobre los hombros. La ropa que llevaba, de un estilo antiguo, estaba manchada y hecha jirones, y de las muñecas y de los pies colgaban pesados grilletes y cadenas oxidadas.

-Apreciado señor –dijo Otis– espero que lubrique esas cadenas. Le he traído una botellita de lubricante Tammany. Se dice que es absolutamente eficaz con una sola aplicación y la etiqueta lleva varios testimonios de algunos de los más eminentes teólogos de mi país que lo confirman. Se lo dejo aquí, al lado de los candelabros del dormitorio y será para mí un placer proporcionarle más si lo necesita –concluyó el ministro de Estados Unidos, posando la botella en la mesa de mármol. Acto seguido cerró la puerta y se retiró a descansar.

El fantasma de Canterville se quedó paralizado por la indignación; entonces, arrojando la botella violentamente contra el suelo, se alejó por el pasillo, mascullando gemidos y despidiendo una pavorosa luz verde. Pero cuando llegó a lo alto de la escalera de roble, se abrió una puerta de golpe, apareciendo dos figuras vestidas de blanco y una gran almohada pasó zumbando cerca de su cabeza! No cabía duda de que no había tiempo que perder, así que, adoptando la cuarta dimensión del espacio, como medio de huida, desapareció por el revestimiento de madera de la pared. La casa se quedó en silencio de nuevo”.

La ruptura de las dimensiones, en el caso de Picasso en los límites del plano de los papeles y lienzos, fue equivalente para Juan Ramón Jiménez. La agudeza mental del intelectual, excepcional, accedió a la dimensión superior en la que ello fue posible. La ascensión por parte del artista de los principios de la visión simultánea, tan hispanos desde época ibera, aportó el elemento definitivo para la transgresión de todos los límites en el medio físico que corresponde a la escultura.

II UN HITO DE LA ESCULTURA CUBISTA, CABEZA DE FERNANDE OLIVIER

Werner Spies pensó que la renuncia a la construcción anatómica anunciada por Apollinaire se refirió a la escultura en bronce, *Cabeza de Fernande Olivier*², modelada por Picasso, en Horta de Ebro, en octubre de 1909 (Spies, 1989, Págs. 47 y 51); mas, eso es sólo una suposición, pues Apollinaire no mencionó la escultura y ésta fue una característica propia de todas las pinturas de la tercera fase del período analítico, sobre las que procedieron las radicalizaciones en el plano de la quinta y la abstracción en la cuarta dimensión de la sexta.

² Museo Picasso, París. Barro/Bronce, 40'5 x 23 x 26 cm. Zervos (Z) II, 573; Kahnweiler y Brassai (KB) 8; Werner Spies (WS) 24; Museo Picasso, París (MPP) 243.

La *Cabeza de Fernande Olivier* es una escultura anterior a la formación del movimiento cubista en el que intervinieron los numerosos e importantes artistas de vanguardia activos en París. Picasso la modeló en el taller de Manolo Hugué, en Horta de Ebro, lejos de la capital francesa y de los ambientes vanguardistas, circunstancia frecuente en sus grandes hallazgos primitivos y precubistas, en 1905 y 1906, previos a *Las señoritas de Aviñón*. La actividad en Gósol, ese último año, es un buen ejemplo. Esto relativiza la colaboración con Braque, que, con independencia de la duda sobre su aportación conjunta, sospechosa, entre otras cosas, porque lo supuestamente compartido no tiene la justificación oportuna de los bocetos y los documentos que prueben una creatividad pareja, no protagonizó ninguna iniciativa plástica como ésta. Picasso llegó solo a la cumbre de la escultura cubista con la *Cabeza de Fernande Olivier*.

Kahnweiler dijo que las pinturas relacionadas con el bronce parecen imitaciones o reproducciones de éste en el plano del lienzo (Kahnweiler, 1946, Pág. 234). En consecuencia, pensó que el modelado de la cabeza estuvo animado por tal propósito. Kahnweiler pensó que Picasso *accidentó las superficies y las abolló con relieves* para dirigir la luz, incidencia ésta que le permitió acentuar los ritmos plásticos y, con la transcripción de éstos a los lienzos, hacerlos casi ilegibles, motivo por el que los denominó herméticos. Ello le otorgaría un protagonismo fundamental en la evolución del cubismo de Picasso.

Werner Spies la pensó como culminación de un planteamiento estético en vez de como referencia del mismo tal expuso Kahnweiler (Spies, 1989, Págs. 51 y 54). Por ello, planteó la ascendencia de los dibujos y las pinturas en las que compuso las figuras con elementos ya redondeados ya angulosos, unidas, por la concordancia del método, con los fondos. El efecto le recordó el de complicadas construcciones abovedadas que no determinó, quizá por la unión de los distintos elementos entre sí. Citó la pintura, *Mujer con peinado*³, como el inicio de la serie. Según él, la distribución de módulos y la geometrización del cabello de ésta pintura, de un dibujo con el mismo título⁴ y de otra posterior, *Cabeza de mujer*⁵, determinaron una cierta simetría, que marcó las pautas de la escultura.

Según Werner Spies (Spies, 1989, Pág. 53), la *Cabeza de Fernande Olivier* culminó el planteamiento propio indicado e inauguró importantes tendencias internacionales, pues propuso como derivadas de ella las siguientes

³ Z I, 351.

⁴ Z XXII, 30.

⁵ Z XXVI, 417.

esculturas: *Cabeza*, de Otto Freundlich, en 1910; *Antigrazioso y Abstracción convexa y cóncava de una cabeza*, de Boccioni, en 1911 y 1912; y *Cabeza*, de Naum Gabo, en 1916. Con ello, la consideró en el origen del futurismo italiano y del constructivismo ruso.

La *Cabeza de Fernande Olivier*, de tamaño algo mayor que el natural, parte de un cuello ancho y elevado, facetado con planos amplios que se modulan con sutilidad generando huecos cóncavos, sobre los que gira con decisión y hasta con violencia. La nariz, la boca y los ojos, mantienen los principios figurativos clásicos; mas la desviación de todos ellos del eje y la distinta dimensión de los arcos oculares y de las cejas los integran con los planos, unas veces superpuestos, otras yuxtapuestos, ora en volumen, como en la mejilla izquierda, ora en vacío, tal la derecha. El pelo, con peinado recogido en la parte superior mas ya inidentificable, presenta una superposición de volúmenes independientes, tal las facetas de la representación en el plano, pero masivos, y con un sentido ascensional acusado que refuerza el movimiento obtenido desde la base. La expresión concentrada y grave le otorga carácter y evita la dispersión de la mirada en los pares de valores del desarrollo plástico. Forma y expresión constituyen, pues, un todo unitario y, en función de éste, se complementan y significan y explotan cualidades válidas y expresivas en sí y, por ello, más aún en la relación.

Las relaciones propuestas por Werner Spies son acertadas, de ahí parten tales variantes y, antes que ellas, la serie del propio Picasso, en la que ya se detectan algunos de los conceptos que caracterizan individualmente a cada una de éstas. El protagonismo de *Cabeza de Fernande Olivier* es indiscutible tanto en el catálogo de Picasso como en la evolución de la escultura contemporánea. El nuevo lenguaje de signos artísticos de Picasso, liberado de la referencia humana, consiguió así el estado propicio para la inminente y completa deshumanización del cubismo y para el replanteamiento del concepto de escultura que se fundamentó en la relación de los planos y los huecos como la inversión de valores que corresponde a la cuarta dimensión del espacio.

La propuesta de Werner Spies es coherente en ambos sentidos. No explicó, sin embargo, si tal es la secuencia que explica a la *Cabeza de Fernande Olivier* en la producción propia, en definitiva, su procedencia, ni por qué afirmó también que el perfil dentado, que comparó con la cresta de un gallo, procede de los bocetos⁶ del año 1907, en los que estimó el estudio de una máscara pectoral Nimba.

⁶ Galería Jean Krugier-Colección Marina Picasso (GJR-CMP), 52.

En cuanto al planteamiento formal de la escultura, Werner Spies destacó la desintegración formal y la distribución sistematizada de la luz según ritmos establecidos de espacios iluminados y oscurecidos sucesivamente. En ello admitió que las masas convexas están representadas invocando a su ausencia mediante el negativo que supone el equivalente cóncavo. Explicó la inversión de valores con un documento que le permitió fundamentar la ambivalencia iconográfica del procedimiento⁷.

Werner Spies valoró el equilibrio entre los elementos realistas, la nariz, los ojos y la boca, y la multiplicación de planos ambiguos que, con la relación propuesta entre el volumen y el vacío, configuran la cabeza en sí, la cara y el pelo. También que las formas cóncavas sólo han sido reproducidas como convexas en las carnes; y, sobre todo ello, el movimiento conseguido por las formas alargadas dispuestas en abanico con la oposición de otros ritmos autónomos. Este planteamiento, según Werner Spies, le proporcionó a la escultura una libertad que jamás pudieron conseguir las descomposiciones formales de Rodín ni la elitista aplicación de los signos figurativos de Maillol (Spies, 1989, Pág. 54). Para él, que siempre la tituló, *Cabeza de mujer*, fue:

Síntesis plástica de todas las reflexiones de Picasso en torno al análisis de la forma, una obra única. Es el exponente de un momento estilístico en el que se equilibran las tendencias integradoras y desintegradoras de la forma.

El análisis de Kahnweiler es tal y una fuente directa cuya información no se puede obviar. Werner Spies lo hizo; no obstante, su planteamiento es acertado en cuanto a la ascendencia propuesta y al estudio formal y lo que ello significó en la escultura universal. Lo único rechazable es la influencia de las máscaras Nimba, pues, como indican los distintos estados sobre una referencia natural, José Fontdevila, en Gósol, en 1906, la geometrización primitiva de las formas procede del método de Pestalozzi, desarrollado por Friedrich Fröebel, que su padre, José Ruiz, le inculcó en Málaga. Es más, la geometrización a la que aludió Werner Spies no procede en la escultura, cuya organización obedece a la descomposición del volumen en planos de la tercera fase analítica, derivada de la segunda o de *Las señoritas de Aviñón*. Esto se aprecia en los dibujos, en las pinturas y también en las esculturas de Picasso, así la identidad de cada plano y la superposición esquemática procede de *Cabeza de mujer*, en París, en 1907, y la relación del volumen con la negación del mismo mediante un plano cóncavo ya se dio en *Mujer sentada*, en la misma ciudad y año.

⁷ Z VI, 962.

La *Cabeza de Fernande Olivier* no es la escultura que culmina y pone fin a un proceso. Que lo culmina, tal propuso Werner Spies, es cierto; mas como fue habitual en Picasso, forma parte de una serie debida a la aplicación de su sistema. La referencia para la aplicación del sistema pudo ser una de las que él propuso, la más probable es la que tituló *Mujer con peinado*, también conocida como *Cabeza de mujer inclinada*⁸, que procede de otra aplicación anterior cuyos estados inmediatos son, *La costurera*⁹, en Gósol, en 1906, y *Costurera*¹⁰. La grandeza formal del alto peinado de *Cabeza de mujer inclinada*, un tanto abstracto, es la referencia formal de la nueva aplicación. La serie, consecuente, de la que forma parte la escultura, generó pinturas como *Cabeza de Fernande Olivier ante un fondo de montañas*¹¹, *Fernande Olivier con peras*¹² y *Busto de Fernande Olivier con ramo de flores*¹³, las tres en Horta de Ebro, en 1909, y representativas de la tercera fase analítica.

La relación propuesta, que Werner Spies no tuvo en cuenta, concuerda con el testimonio de Kahnweiler. Éste dijo que algunas pinturas reprodujeron el volumen facetado de la escultura, éstas lo hacen y además repiten el modelo iconográfico, por lo que habría que considerar la secuencia en ese sentido. Siendo así, la escultura *Cabeza de Fernande Olivier* fue un logro en sí y un modelo real para las pinturas citadas.

III EL FACETADO ANALÍTICO DE CABEZA (ESTUDIO PARA UNA ESCULTURA), CABEZA Y MANZANA

Lo expuesto relaciona la *Cabeza de Fernande Olivier* con tres obras cubistas concebidas por Picasso en distintos medios, *Cabeza (Estudio para una escultura)*¹⁴, *Cabeza*¹⁵ y *Manzana*¹⁶, en París, en 1909. El primero es un proyecto para una escultura, concebido y firmado como tal, del que no hay constancia de que lo llegara a modelar. Las otras dos son esculturas modeladas en yeso, que no llegó a fundir.

⁸ Staatsgalerie, Stuttgart. Óleo sobre lienzo, 51 x 39'5 cm. Z I, 351; DB XVI, 4; P 1342.

⁹ GJK-CMP. Dibujo, carboncillo sobre papel, 60'5 x 47'5 cm. Z XXII, 329; DB V, 21; P 1343.

¹⁰ Colección Particular. Dibujo.

¹¹ Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Francfort del Meno. Óleo sobre lienzo, 65 x 54'5 cm. Z II, 169; DR 294.

¹² Colección Particular, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Z II, 170; DR 290.

¹³ Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf. Óleo sobre lienzo, 61'8 x 42'8 cm. ZXXVI, 419; DR 288.

¹⁴ Estudio para una escultura. Lápiz sobre papel, 63 x 48 cm. Z XXVI, 417.

¹⁵ Barro, 14'5 x 11 cm. Z II, 717; WS 25.

¹⁶ Yeso, 11'5 x 10 x 7'5 cm. Z II, 718; WS 26.

Werner Spies¹⁷, que conocía el proyecto pero no lo catalogó, al no tenerlo en cuenta como la escultura en potencia que es, y sí catalogó las dos esculturas, dijo, empero, que éstas no son tales y, debido a que Picasso no las fundió, sólo son bocetos plásticos concebidos como modelos de su pintura. El estudio de *Cabeza de Fernande Olivier*, es concluyente para la consideración del boceto y de las dos esculturas parisinas, que, como aquélla, son estados materializados en la tercera dimensión debidos a la aplicación de su sistema. El proyecto, en sí, demuestra que Picasso concibió las esculturas como tales y, si éstas después sirvieron como modelos para pinturas, ello fue con independencia del género y como pudieron serlo los demás estados de la aplicación. El mismo material de *Manzana*, yeso, indica que es un modelo intermedio entre el original en barro y la fundición postrera. El original no se conserva, como tampoco otros de esculturas fundidas, y el bronce es posible que no se fundiera, pero existiendo ese estado, también es posible que sí y que algún día podamos identificarlo.

Las tres obras, el proyecto, *Cabeza (Estudio para una escultura)*, y las dos esculturas, *Cabeza* y *Manzana* presentan el volumen facetado de *Cabeza de Fernande Olivier*.

Los ritmos formados por la oposición de los planos y por las distintas características de los que se proyectan con el volumen real y los que lo hacen mediante la suposición del hueco aprovechan la incidencia de la luz de un modo hasta entonces impensable en la escultura. Las pautas que los rigen no corresponden a la realidad visual, a la escala humana, son debidas a las necesidades plásticas deducidas por Picasso de las cualidades innatas de cada referencia. Los efectos de la luz están calculados en función de los contrastes, carácter éste arraigado en la pintura barroca andaluza y frecuente en todas las fases de los dos períodos cubistas de Picasso.

La descomposición del volumen corresponde a la tercera fase del período analítico; mas a diferencia de la *Cabeza de Fernande Olivier* y de las pinturas de la misma, Picasso renunció a las referencias naturales y a los rasgos de carácter implícitos. Las tres son obras abstractas que anticipan los criterios de la sexta fase del período analítico, en la que tales ritmos, establecidos con elementos plásticos sin correspondencia con la realidad, se proyectan en la cuarta dimensión asumida por el plano. Ninguno de los conceptos, el facetado del volumen y la cuarta dimensión, eran nuevos en el arte europeo. Inéditas fueron la interpretación y la aplicación de Picasso.

¹⁷ Spies no tuvo en cuenta esta relación.

El facetado del volumen implica la asunción de dos o más puntos de vista simultáneos. Ello ocupó a Masaccio en la pintura mural de *La Trinidad*, en la Iglesia de Santa María Novella, en Florencia, en 1426 a 1428, y fue una preocupación latente en todo el Renacimiento italiano. Diversos puntos de vista tienen los objetos de bodegón de Francisco Pacheco en su *Cristo servido por los ángeles*¹⁸, en 1616. No fue el único pintor activo en Andalucía que lo hizo. Ello fue habitual en Francisco Zurbarán, en cuya obra hay alternancias y yuxtaposiciones de puntos de vista tan significativas como las del subpedanium y los pies del *Cristo Crucificado*¹⁹, en 1627; y la pilastra cuyo perfil se vuelve hacia el espectador conforme asciende el alzado en *La visita de San Bruno a Urbano II*²⁰, que se fecha cerca de 1635.

La ascendencia sobre Picasso de los pintores barrocos españoles, y, en particular, de los sevillanos, está reconocida por la mayor parte de la historiografía internacional. Siendo así, es incomprensible que los mismos expertos hayan obviado sistemáticamente que tal planteamiento también fue habitual en la escultura andaluza del siglo XVII. En este género fue un recurso para corregir la perspectiva de las orejas y otros elementos poco visibles, recuérdese a Juan de Mesa en los nazarenos del *Gran Poder*, en Sevilla, en 1620, y de *Las Ramblas*, en la provincia de Córdoba, en 1622; y, como discípulo del escultor cordobés, a Luis Ortiz de Vargas, en los relieves de la sillería del coro de la *Catedral de Málaga*.

La alternancia de puntos de vista, el efecto simultáneo de varios rayos centrales de visión, fue un concepto que los artistas barrocos andaluces aplicaron, según los géneros, a la interpretación del espacio simbólico y la realidad.

El planteamiento es distinto al de El Greco en el casco que sostiene el niño en el primer plano del *El Martirio de San Mauricio*²¹, en 1580 a 1582. El Greco no utilizó puntos de vista alternativos para la configuración de ese casco, que presentó como un objeto metálico, en el que reflejó, de modo arbitrario, en función de su peculiar concepción de la aplicación del color, de la sustancia pictórica, densa, pastosa, distintos planos luminosos que, aunque no descomponen el volumen, perfilado y sólido, lo insinúan.

La imagen alternativa debida a los distintos rayos centrales de visión de las composiciones andaluzas y el efecto de los planos luminosos en la

¹⁸ En el castillo de Coursson, en las cercanías de París. Procedente del convento de San Clemente de Sevilla.

¹⁹ Instituto de Bellas Artes, Chicago. Procede del Convento de San Pablo de Sevilla.

²⁰ Museo de Bellas Artes, Sevilla. Procede del Monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla.

²¹ Real Monasterio de El Escorial. Óleo sobre lienzo, 448 x 301 cm.

configuración del objeto sólido de El Greco, fueron referencias conceptuales que Picasso incorporó a la aplicación de su sistema plástico.

Que *Cabeza (Estudio para una escultura)*, *Cabeza y Manzana* sean obras abstractas en cuanto a que sus fisonomías no contienen elementos de la realidad, con lo que, como escultor, Picasso se adelantó incluso a Kandinsky, las convierte en la referencia idónea para la proyección de los signos plásticos que la forman en la cuarta dimensión del espacio, que en pintura es la superficie del lienzo, es decir, éste en su plenitud. Obsérvese que Oscar Wilde habló de una pavorosa luz verde y que éste es el color dominante en los cuadros de Picasso de la cuarta fase analítica y los de una de las opciones de la cuarta sintética.

Picasso fue el primer escultor cubista, y si *Cabeza de Fernande Olivier* es la escultura más importante de este período y una de las obras maestras de las Vanguardias Históricas, estas otras obras, en las que renunció a los signos de identidad personal y a la expresión íntima que les corresponderían, son las primeras abstracciones íntegras de la escultura del siglo XX; y no sólo eso, se convirtieron en referencias para el lenguaje de signos artísticos con el que el propio Picasso definió las fases quinta y sexta del período analítico. Con una de estas dos opciones se puede relacionar *Niño*, escultura no identificada pero documentada por una fuente directa, Brassai²², en el *Hotel des Ventes*, en París.

BIBLIOGRAFÍA

Apollinaire, Guillaume: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*; París, Figuière, 1913. Parcialmente publicado en París, *Les soirées de Paris*, 1912.

Apollinaire, Guillaume: "Picasso"; en Montjoie, París, catorce de marzo de 1913. Reeditado en *Chroniques d'Art*, París, 1960.

Gleizes, Albert; y Metzinger, Jean: *Du Cubisme*; París, 1912. Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, Colección de Arquitectura nº 21, 1986.

Jiménez, Juan Ramón: "Pablo Picasso. Las curvas agudas"; en *Espanoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942. Selección de prosa lírica; Madrid, Espasa Calpe, 1990.

²² Brassai: *Conversations avec Picasso*; París, 1964. Méjico D. F. y Madrid, Fondo de Cultura Económica Turner, 2002, Pág. 291.

Andrés LUQUE TERUEL

Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París, en 1909

Kahnweiler, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*; París, 1946.

Luque Teruel, Andrés: "Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia"; Cáceres, Norba-Arte. 2005, Págs. 199-217.

Luque Teruel, Andrés: "Picasso: sistema creativo propio"; *Espacio y Tiempo*, Universidad de Sevilla, 2007, Págs. 109-136.

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 *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, 2007.

Luque Teruel, Andrés: "Picasso, revisión conceptual de las tallas en madera vista y otras esculturas de signo primitivo, de 1906 a 1908"; en *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, 2008.

Spies, Werner: *La escultura de Picasso*; Barcelona, Polígrafa, 1989.

Wilde, Oscar: *El fantasma de Canterville*; Madrid, Unidad Editorial, 1998.



Figura 1. Fotografía de Fernande Olivier. Picasso procedió en la *Cabeza de Fernande Olivier* sobre las cualidades formales de su modelo, apreciables en esta fotografía.

Andrés LUQUE TERUEL

Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París, en 1909



Figura 2. Picasso, *Retrato de Fernande Olivier*, París, 1905. El peinado de Fernande Olivier en este grabado fue la referencia sobre la que procedió Picasso para la simplificación volumétrica de la pintura, *Cabeza inclinada*, y el facetado analítico de la escultura en bronce, *Cabeza de Fernande Olivier*.



Figura 3. Picasso, *Cabeza inclinada*, París, 1906. La organización del pelo mediante grandes masas, simplificadas y convenientemente perfiladas, produce un efecto racionalizado que no llega a la alternancia de planos cubista debido al volumen propiciado por el dibujo de los perfiles, las diferencias tonales y los contrastes lumínicos.

Andrés LUQUE TERUEL

Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París, en 1909



Figura 4. Picasso, *Cabeza de Fernande Oliver*, Horta de Ebro, 1909. Es el primer hito de la escultura cubista. La materialización del estado en la tercera dimensión le permitió organizar los volúmenes mediante la acción de planos y huecos complementarios.



Figura 5. Picasso, *Fernande Olivier con peras*, Horta de Ebro, 1909. La escultura *Cabeza de Fernande Olivier* fue la referencia para la interpretación de una serie de pinturas, entre las que destaca ésta, que mantiene la poderosa presencia física y la fuerza expresiva del original.

Andrés LUQUE TERUEL

Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París, en 1909



Figura 6. Picasso, *Cabeza de Fernande Olivier ante un fondo de montañas*, Horta de Ebro, 1909. Es otra de las pinturas que proceden de la referencia aportada por la escultura que Picasso modeló el mismo año en París.



Figura 7. Picasso, *Busto de Fernande Olivier con ramos de flores*, Horta de Ebro, 1909. Picasso superó la referencia de la escultura *Cabeza de Fernande Olivier* con estados en los que mantuvo las claves estéticas.

Andrés LUQUE TERUEL

Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París, en 1909

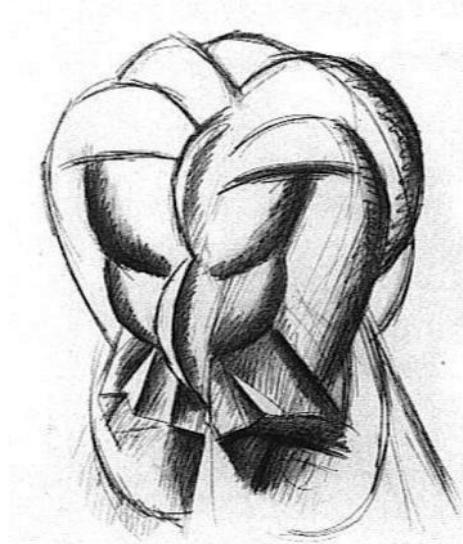


Figura 8. Picasso, *Cabeza, estudio para una escultura*, París, 1909. *Cabeza*, París, 1909.

El dibujo superior, más que un proyecto determinado, es un estado de la serie de la que procede el bronce *Cabeza de Fernand Olivier*. La escultura de la ilustración inferior remite al mismo origen, superado el original en un estado avanzado de la aplicación.



Figura 9. Picasso, *Manzana*, París, 1909. La proyección analítica de esta escultura corresponde a la tercera fase; mas los ritmos plásticos, sin correspondencia explícita con la realidad, anticipan la abstracción de la sexta.

