

SINCRONÍA ICONÓFAGA: PICASSO Y LAS IMÁGENES POMPEYANAS EN EL ORIGEN DEL BALLET PARADE (1917)

ICONOPHAGIC SYNCHRONY: PICASSO AND POMPEIAN IMAGES ON THE ORIGINS OF THE BALLET PARADE (1917)

Rafael Jackson-Martín¹

RESUMEN: A partir del viaje de Picasso a Italia y, en especial, de sus visitas a Pompeya y al Museo di Napoli –en la actualidad, Museo Archeologico Nazionale–, el propósito de este texto es el de revisar el diálogo entre Picasso y algunos ejemplos de arte romano que pudo ver en ambos lugares a partir de su explotación soterrada en la producción abiertamente moderna cristalizada en el ballet *Parade* y en la pintura *Arlequín y mujer con collar* (ambos de 1917). De esta manera, se explorarán las posibilidades nuevas que le ofrecieron tales obras artísticas desde su mirada moderna y su espíritu cubista, atendiendo a las necesidades y las ansiedades propias de su proyecto artístico.

Palabras clave: Picasso; Pompeya; cubismo; arte romano; anacronismo.

ABSTRACT: Having in mind Picasso's inspiring trip to Italy and, especially, his visit to Pompeii and the Museo Nazionale di Napoli –nowadays, Museo Archeologico Nazionale–, the purpose of this text is to review the dialogue between Picasso and some of the Roman artworks that he could see in both places, especially their exploitation in the openly cubist elements inherent to the ballet *Parade* and his painting *Harlequin and Woman with Necklace* (both from 1917). In this way, those artworks offered him new possibilities,

¹ Universidad de Puerto Rico–Recinto de Río Piedras, Facultad de Humanidades, Programa de Historia del Arte. ORCID: 0000-0003-4861-1196. Email: rafael.jacksonmartin@upr.edu

which would be explored from his modern point of view and his cubist spirit, attending to the needs and anxieties of his artistic project.

Keywords: Picasso; Pompeii; Cubism; Roman art; anachronism.

EL VIAJE A ITALIA

Diecisiete de febrero, 1917: Pablo Picasso y el poeta Jean Cocteau toman un tren en París con destino a Roma. A su llegada les esperan el empresario de los Ballets Rusos, Serguei Diáguilev, la compañía de bailarines y bailarinas –de la que formaba parte su futura esposa, Olga Jojlova– y su coreógrafo y principal bailarín, Leonid Massine. La travesía tenía como propósito finalizar el proyecto para *Parade*, primera colaboración de Picasso con el ballet a partir del libreto de Cocteau y de la música de Erik Satie, antes de su estreno en París en mayo de ese mismo año. La estancia en Italia sirvió además para esbozar otra futura producción de la compañía, *Pulcinella*, estrenada en 1920 con música de Igor Stravinsky, quien también se unió al grupo en Roma². Hasta su regreso a París a finales del mes de abril, Picasso estuvo trabajando arduamente en un estudio de la Via Margutta –próxima al Hôtel de Russie (Via del Babuino) en la que se alojaba con toda la compañía–, de modo que tuvo tiempo de concluir el diseño del vestuario de los distintos personajes, el telón de boca, el telón de fondo y el decorado. Además, contó con la ayuda de algunos artistas italianos, como el futurista Fortunato Depero, cuya aportación durante la génesis de los vestuarios más atrevidos del ballet –los *mánagers* francés y americano– debió resultar inestimable (Nigro, 2017).

No todo fue trabajo, sin embargo, durante aquella escapada italiana. Picasso contó con el tiempo suficiente para visitar los museos de Roma y para realizar dos breves excursiones a Nápoles en los meses de marzo y abril. En la primera de ellas recorrió el yacimiento de la antigua ciudad de Pompeya junto con Diáguilev, Cocteau y Massine. El poeta llevó su cámara y pudo captar varias instantáneas del grupo posando en las ruinas de la ciudad. En la segunda, sin Cocteau pero con Stravinsky, el grupo visitó el Museo de

2 Un resumen del viaje a Roma de Picasso en Salazar Jiménez (2023).

San Martino y el Museo Nazionale, que actualmente conforma el Museo Archeologico Nazionale di Napoli –MANN, a partir de ahora–. Mayor misterio encerraron sus visitas a los distintos museos romanos, sobre las cuales Picasso siempre fue impreciso. Sabemos gracias a otros testigos directos –como el director de orquesta Ernest Ansermet, Cocteau y Stravinsky– que los había acompañado a los Museos Vaticanos, la Capilla Sixtina y las *Stanze* de Rafael, pero no así al Foro Romano (Richardson, 2007). Como en otras ocasiones, el silencio de Picasso fue deliberado. Prefirió quedar vinculado para siempre a J.A.D. Ingres (Blunt, 1968), campeón del academicismo decimonónico y redimido más tarde por Picasso y la vanguardia francesa a principios de siglo (Daix & Boudalille, 1967), y no al *divino* Rafael, sancionado como el modelo de perfección en la tradición académica. Su estrategia queda traicionada, no obstante, al contemplar varias obras de la década de 1920, en las cuales queda patente la inspiración directa de las *Madonnas* rafaelescas³.

Teniendo presente el inspirador viaje de Picasso a Italia y, en especial, su visita a Pompeya y al MANN, el propósito de este texto no será realizar un examen pormenorizado de su influencia sobre la producción del artista a través de elementos formales e iconográficos, pues el arte grecorromano en general ha sido el objeto principal de toda una serie de artículos y monografías sobre el *periodo clásico* picassiano⁴. Por el contrario, en este artículo se reflexionará sobre el diálogo de Picasso y el arte grecorromano encontrado principalmente en Pompeya y Nápoles desde la perspectiva del artista como un autor circunscrito a las vanguardias. De esta manera, se explorarán las posibilidades nuevas que le ofrecieron tales obras artísticas desde su mirada moderna y su espíritu cubista, atendiendo a las necesidades y las ansiedades propias de su proyecto artístico en un momento de cambios artísticos y personales como fue el ballet *Parade*.

3 Dado que las obras de Picasso citadas en el artículo son conocidas y se encuentran fácilmente a través de los websites de los museos e instituciones que las conservan, en este artículo se ha decidido no incluir ninguna ilustración por cuestiones de copyright.

4 Un repaso sobre la historiografía del término en Gómez Suárez (2023). Tradicionalmente, se ha impuesto la idea de que el término fue empleado por primera vez en Barr, 1946. No obstante, se extiende en el ámbito académico a partir de los años sesenta, especialmente por Ferguson (1962); Pool (1967), y Blunt (1968). La tesis de Mayer (1980) supuso el primer intento exitoso de catalogar todas las influencias del Mediterráneo antiguo en la producción picassiana. La exposición titulada *Picasso: The Italian Journey (1917-1924)*, celebrada en el Palazzo Grassi de Venecia, sentó las bases para las interpretaciones que actualmente forman parte del canon bibliográfico picassiano (Clair et al. 1998). Entre las más recientes, cabe mencionar la exposición *Picasso e l'antico*, organizada en el MANN entre abril y octubre de 2023 (Marconi, 2023).

PRÓLOGO: PICASSO, APOLLINAIRE, PLINIO EL VIEJO

Antes de analizar la aparición de algunos elementos romanos/pompeyanos en la época de *Parade*, suelen pasarse por alto otras conexiones indirectas de signo literario, pero que nos ayudan a comprender la complejidad de las relaciones entre Picasso y la antigua Roma. En este caso, nos referimos a Plinio el Viejo, víctima ilustre de la erupción del Vesubio en el año 79 d.C. mientras residía en su villa pompeyana. No hay razón para dudar de que Picasso conociera de primera mano la obra literaria que dio inmortalidad a Plinio, la *Historia Natural*. El poeta y crítico de arte Guillaume Apollinaire, uno de sus mejores amigos, la había citado en varios de sus textos y puede que incluso le prestar un ejemplar al artista o le aconsejara tenerlo en su biblioteca personal. Picasso reconoció, en cualquier caso, que Apollinaire lo había iniciado en la lectura y le había ayudado a “descubrir libros raros” (Daix, 1977, p. 171).

El libro XXXV de la *Historia Natural* narra una famosa anécdota relacionada con el *agón* artístico entre pintores griegos como Zeuxis y Parrasio, Apeles y Protógenes. Justamente, parece como si Apollinaire (1913) estuviera refiriéndose a la calculada precisión en el trazo de la línea en Apeles con la pericia propia de una sociedad en la que comenzaban a imperar las metáforas científico-técnicas en su libro *Les peintres cubistes*: “Picasso estudia el objeto como un cirujano disecciona un cadáver” (p. 14)⁵. La fina línea trazada con el pincel se transforma en el sutil y milimétrico corte del escalpelo. En otro lugar, el catálogo de la exposición de Picasso y Henri Matisse en la galería de Paul Guillaume en París (enero-febrero de 1918), se refirió más explícitamente a Plinio el Viejo para definir la belleza de las obras picassianas más recientes, culminando así los últimos versos: “Estás pensando en una hermosa perla. / Cleopatra, ¡no la sumerjas en vinagre!” (Breunig, 1972, p. 458)⁶. Ambas se han visto cómo metáforas que ilustran la mezcla de rivalidad y admiración de Picasso con otros artistas coetáneos. En el caso de Cleopatra, se ha mencionado cómo Henri Rousseau lo comparaba con “los pintores egipcios”, mientras que, en el de Apeles y

5 “Picasso pinta un objeto como un cirujano disecciona un cadáver”. La anécdota y el texto relacionado con ella ya la había publicado Apollinaire previamente en una crítica de *Les Soirées de Paris* en febrero de 1912, reproducida en Breunig, (1981, p. 197-198).

6 Plinio el Viejo (*Historia Natural* IX, 58) se refiere a un banquete en el que Cleopatra, con Marco Antonio de invitado, decide colgarse unos pendientes con las dos perlas de mayor tamaño conocidas hasta entonces. Por capricho, disuelve una de ellas en vinagre y se bebe la mezcla más tarde.

Protógenes, quizás estaría haciendo alusión a la fructífera colaboración entre Picasso y Braque durante la época cubista (Read, 2010). Ahora bien, parece más adecuado que en el segundo caso Apollinaire se estuviese refiriendo al mutuo esfuerzo de competencia y superación entre Picasso y Matisse a lo largo de sus respectivas carreras, pues su texto había aparecido inicialmente en el catálogo de una exposición con obras de ambos artistas.

Hay más implicaciones en todo este asunto. Picasso también debió conocer uno de los episodios más importantes de la *Historia Natural* (XXXV, 43). Refirámonos a él brevemente. La hija del alfarero Butades traza sobre un muro la silueta de su amado antes de que se marche para siempre; a partir de esa línea continua, Butades modela en arcilla el primer retrato escultórico. Es indudable que esta historia no habría pasado desapercibida al artista, pues se había constituido en la antigüedad grecorromana como el relato fundacional del doble nacimiento de la pintura y de la escultura, entendido además como sendos actos de amor erótico y paterno-filial. El propio Picasso evocó esta metáfora tanto es sus obras cubistas como de estilo neoclásico. Entre estas últimas, cabe mencionar dos imágenes vinculadas con Olga Jojlova. La primera es un dibujo hecho en Roma (1917; colección particular) de la bailarina representada de perfil y que, por sus características, ha sido justamente vinculado a los camafeos helenísticos y romanos (FitzGerald 1996, 304): los ejemplos de glíptica que pudo haber visto tanto en los museos romanos como en el MANN justifican la adopción del formato⁷. La segunda es una pintura, *Olga en un sillón* (1917; Musée Picasso, París)⁸, en la que representa a su prometida a la manera ingresa sobre un fondo inacabado; del lado izquierdo, la mancha grisácea compuesta por pinceladas casuales parece trazar una silueta masculina de corte clásico (Scarborough, 1995). Más abajo me referiré a otras implicaciones de este tipo de siluetas en dos pinturas cubistas realizadas durante su viaje a Roma.

LO CLÁSICO EN LA ENCRUCIJADA DE LENGUAJES VISUALES

La adopción de elementos ingrescos y grecorromanos en la producción de Picasso coincidió con la denominada *vuelta al orden*, es decir, el aban-

7 Un formato similar aparece en el dibujo que representa la efigie de Max Jacob con una corona de laurel (1928; Musée d'Orléans).

8 Z.III.83.

dono de la experimentación plástica por parte de muchos artistas en países como Francia, Italia y Alemania a partir de la Primera Guerra Mundial y, sobre todo, durante el periodo de entreguerras. Tradicionalmente se han atribuido causas de naturaleza política para explicar este cambio a partir del conservadurismo y de la xenofobia inherentes al belicismo imperante: de este modo, el cubismo fue considerado, bajo los supuestos chovinistas franceses, como una vanguardia esencialmente germanófila (Silver, 1989). Otros estudios han incidido en el interés por agradar a la clientela compuesta por el *beau monde* parisiense, que no estaba especialmente inclinada –salvo excepciones, como Eugenia Errázuriz– en patrocinar el cubismo frente a una concepción de la modernidad en consonancia con su estilo más tibio y enraizada en el *savoir faire* del arte francés tradicional (FitzGerald, 1995). Aparentemente, Picasso se habría ajustado al signo de los tiempos, a juzgar por sus composiciones clasicistas o ingrescas y por sus colaboraciones con la compañía de Ballets Rusos. Su nuevo galerista, Paul Rosenberg, lo confirmaba en una carta enviada al artista en junio de 1919, donde le confirmaba que se había convertido en “un miembro más de lo *ultra chic*” (FitzGerald, 1995, p. 92).

Con independencia de ambas argumentaciones, Picasso siempre mantuvo su dualidad a lo largo del periodo. Como suele ocurrir en otras etapas de su producción, coexistieron distintos lenguajes tanto en los cuadernos de apuntes como en las obras definitivas. Una de las recientes exposiciones celebradas en el MoMA por el cincuentenario de su muerte, *Picasso in Fontainebleau*, ha ilustrado aquella dicotomía a partir de dos pinturas realizadas en el mismo verano de 1921 en el amplio garaje acondicionado como taller de pintura: la clasicista *Tres mujeres en la fuente* (1921; MoMA, Nueva York)⁹ y las dos versiones cubistas de *Los tres músicos* (1921; MoMA y Philadelphia Museum of Art)¹⁰. Incluso se ha reconstruido digitalmente el espacio del garaje-estudio para mostrar la reveladora colocación *en pendant* de ambos lienzos (Daffner, Ferrari & Duffy, 2023). En un intento por deconstruir esa variedad estilística como símbolo de genialidad artística y deslizarla hacia el terreno del pastiche, Rosalind Krauss (2002) la deslizó al terreno del pastiche

9 Z.IV.322. Como todas las obras picassianas, este óleo sobre lienzo ha levantado toda una serie de especulaciones sobre sus préstamos visuales. Recientemente, Bente Kiilerich (2023) ha señalado que una posible fuente directa pudo ser el fresco con tres mujeres conversando, encontrado en Herculano y actualmente en el MANN.

10 Z.IV.331 y Z.IV.332.

y la definió como su más ingeniosa imagen de marca. Las palabras del artista podrían haber servido para justificar tal interpretación: “No esperen que me repita a mí mismo. Mi pasado ha dejado de interesarme. Prefiero copiar a otros que repetirme. Al menos inyectaría algo nuevo sobre ellos. Me gusta mucho descubrir” (Georges-Michel, 1954, p. 100). De nuevo, nos enfrentamos a otra declaración formulada con el objeto de confundirnos: nunca dejó de interesarse por su propia obra, insertada en la tradición de lo moderno desde hacía varias décadas, así como tampoco copió literalmente a ningún autor del pasado para sus propias composiciones.

Concluir que las estrategias de representación visual picassianas se limitan al pastiche es, por tanto, una visión reduccionista de la producción realizada entre 1917 y 1923. Si deseamos arrojar luz sobre este asunto, necesitamos guiarnos mejor por las palabras de Guillaume Apollinaire. En una carta (Caizergues & Seckel, 2000) remitida a Picasso pocos meses antes de su muerte –derivada de la llamada “gripe española” en noviembre de 1918–, el poeta lo animaba a seguir profundizando desde una óptica moderna en el nuevo espíritu clasicista que ambos habían iniciado en la víspera de la Primera Guerra Mundial. Además, establecía un vínculo entre la pintura de Picasso y su propio devenir poético, por el cual deseaba alejarse del conservadurismo imperante y de la tentación de componer pastiches. Esta observación debió servirle a Picasso como estímulo para profundizar en los distintos sentidos de sus lenguajes formales y en su personal visión de esa “vuelta al orden” imperante en el París de entreguerras, debido a su estrecha amistad y a su sentimiento de culpa tras el episodio conocido como *l'affaire des statuettes*¹¹. Ahora bien, esto se diferencia del hecho de que Picasso se rebelara a lo largo de su carrera contra la idea de un estilo que definiese su producción. Es significa-

11 Con ese nombre suele conocerse el episodio del robo de unas cabezas de arte ibero de la colección del Museo del Louvre por parte de Gery Piéret, secretario de Apollinaire, que las ofreció al poeta y al pintor a cambio de unos cuantos francos en 1907. Todas estuvieron en sus respectivos apartamentos sin levantar sospechas, hasta que en 1911 Piéret envió una carta a la prensa responsabilizándose de la sustracción. Apollinaire fue detenido e interrogado, mientras que Picasso fue llamado a declarar ante la policía y, delante de su amigo, confesó que no lo conocía. De este modo, Apollinaire perdió la oportunidad de poseer la nacionalidad francesa – había nacido en Roma en 1880, fruto de una relación de una noble polaca y de un italo-suizo que no lo reconoció y sólo pudo obtenerla al alistarse en el inicio de la Primera Guerra Mundial. Salió malparado de ella, ya que la esquirra de un obús se alojó en su cráneo y deterioró su estado de salud hasta su muerte, como consecuencia de la mal llamada “gripe española”, en noviembre de 1918. Más detalles sobre *l'affaire des statuettes* en Richardson 1997.

tiva la anécdota recogida por otro de sus amigos, el poeta Max Jacob, durante los tiempos bohemios en el Bateau-Lavoir (1904-1909), pues define exactamente el sentido que quería conferir a su obra a lo largo de siete décadas: “En Montmartre, Picasso se apareció una noche a las dos de la madrugada y gritó desde el otro lado de mi puerta: ‘¿Qué estás haciendo, Max?!’. ‘Depurando mi estilo’, le respondí. Picasso replicó: ‘No hay estilo’. Acto seguido, se marchó” (Seckel, 1994, p. 225).

¿Cómo podemos definir, entonces, la combinación de lenguajes modernos con la gramática visual tradicional a lo largo de su dilatada carrera artística? Cuando el director de orquesta Ernest Ansermet le preguntó por la rapidez con que le había visto dibujar un toro naturalista y después otro cubista, Picasso simplemente le respondió: “¿Pero no ve que el resultado es el mismo? Es el mismo toro, pero visto de distinta manera” (Cooper 1967, p. 31). El intento de Picasso por reconciliar los lenguajes cubista y clásico fue objeto de críticas favorables en el marco de cierta crítica artística parisiense vinculada con las vanguardias, en especial en el ámbito de la galería de Léonce Rosenberg, L’Effort moderne (Atencia Conde-Pumpido, 2017). En el círculo alrededor de la revista *L’Esprit Nouveau* también se observa esa inclinación favorable. Así, el crítico e historiador del arte Waldemar (1921) destacó la maestría del dibujo de Picasso por su capacidad para “poner su cultura tradicional al servicio del espíritu más moderno y del don de invención más personal” (p. 1275). Por su parte, el crítico de arte Maurice Raynal, que escribió varios textos sobre el cubismo y sobre Picasso desde la década de 1910, calificó la variedad formal de su obra en la primera exposición retrospectiva importante celebrada en la Galerie Paul Rosenberg en 1921 a partir de una “unidad muy pura” (Raynal, 1921, p. 1021). Sea como fuere, las palabras de Picasso son reveladoras porque él mismo diferenciaba la multiplicidad de estilos que jalonaron su producción de acuerdo con operaciones formales y conceptuales articuladas por su mirada.

Eminentes especialistas como Elizabeth Cowling y Francisco Calvo Serraller, han ido un paso más lejos y han comparado su apropiación de elementos del pasado con los términos “*cannibalistic*” (2003, p. 317) e “*iconófago*” (2006, p. 33) —es decir, devorador de imágenes—¹². Calvo Serraller abundó en

12 La exposición “Picasso: lo sagrado y lo profano” (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2023), comisariada por Paloma Alarcó, ha incidido en ese carácter iconófago de la producción del artista malagueño.

esa metáfora de signo digestivo al explicar su proceso de asimilación icónica. En su opinión, ante cualquier cosa que le llama la atención “Picasso, consciente o inconscientemente, necesita ‘relativizarlo’, o, lo que es lo mismo, ‘digerirlo’ hasta que sus elementos se confundan por completo en el proceso de digestión y así, ya transformados en otra cosa, alimenten su obra”. Si la mirada especializada no es consciente de ese proceso transformador, concluye Calvo Serraller, puede caer en una reducción “grotesca” o perderse en “imaginarias huellas de todo en todo” (2006, p. 33).

Porque Picasso es ante todo un artista moderno. Resulta, por tanto, necesario separarse de una lectura conservadora acerca de sus préstamos visuales, según la cual estaría más próximo a artistas tradicionales que a cualquier integrante de las vanguardias. La obsesión interesada por mostrar a Picasso como el reverso de Marcel Duchamp ha terminado por jugar en perjuicio del primero. Lo ha anclado en una *tradición de la modernidad*, en la cual el primer término ha acabado por apoderarse del segundo. La mentalidad picasiana sobre el pasado y sobre su propia producción está muy lejos de ese paradigma: se aleja por completo de la idea de evolución y progreso sancionadas por el pensamiento científico y por la sociedad burguesa de principios del siglo XX. Consideraba así sus obras de distintos periodos como un *corpus* sincrónico y unívoco: esta visión artística se ilustra con claridad en su decisión de colgar yuxtapuestas sus pinturas de distintos periodos para su exposición retrospectiva en la Galerie Georges Petit en 1932, estableciendo así un diálogo fructífero entre ellas (Robles Tardío, en *Anales de Historia del Arte*, 2023).

La abrumadora fusión de motivos tomados del arte del pasado en *Las señoritas de Aviñón* (1907; MoMA, Nueva York)¹³ revela esa tendencia *iconófaga*: Picasso combinó influencias tan variopintas como la pintura de Ingres, Manet, Gauguin y Cézanne, así como el arte ibero y el africano, las estampas populares y las fotografías¹⁴. Con ello estaba impulsando un insólito cambio de dirección hacia la forma de interactuar con el arte del pasado. Y aquí, el antecedente de Gauguin —cuya obra había descubierto en la antológica de 1903— resultó fundamental. Sabemos que este último solía coleccionar fotografías y postales de aquellas obras artísticas que le interesaban, llevándoselas a la isla de Tahití

13 Z.II'.18.

14 Sobre todo ello, *Les Demoiselles d'Avignon*. Nueva York y Barcelona: MoMA/Museu Picasso, 1988. El catálogo sigue siendo una fuente fundamental sobre los bocetos, las etapas y los elementos en los que se inspiró el artista durante la génesis del cuadro.

cuando se embarcó en 1891. La inseguridad en la representación de algunas posturas y su deseo de emplear aquellas que más le gustaban le llevó a copiar partes de tales obras, en las que se combinaban de forma caótica y caprichosa el arte indio, el arte académico del siglo XIX y el arte egipcio. También hubo lugar para el arte griego clásico, que despertó su fascinación tras la visita a los mármoles del Partenón en el British Museum en 1884: copió explícitamente uno de los caballos del friso jónico del Partenón para *El caballo blanco*, y volvió al mismo referente en *Los jinetes en la playa* (Kane, 1966). En ambos casos, los préstamos visuales se combinan con el objeto de resolver problemas concretos y son empleados sin ningún tipo de jerarquía visual.

MÁSCARAS, RITMO Y VIOLENCIA

Para comprender mejor esta unidad en la variedad, y cómo el influjo pompeyano está presente en su lenguaje cubista, se analizará en primer lugar una obra en la cual albergó mucha ilusión durante su factura, si bien quedó después eclipsada por otras obras coetáneas. Se trata del óleo sobre lienzo *Arlequín y mujer con collar* (1917; Musée d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, París)¹⁵.

Aunque es comprensible creer que esta elección resulta insólita, veremos que la influencia pompeyana es más patente de lo que podría parecer. Las dimensiones de *Arlequín y mujer con collar* –200 cm x 200 cm– y su complejidad compositiva sugieren que nos hallamos frente a una de las obras más relevantes de 1917, tanto como para que Picasso se fotografiara junto a Stravinsky y el futuro Lord Barnes con el lienzo de fondo. Asimismo, es muy posible que formara parte de la exposición *Matisse et Picasso* organizada en la galería parisiense de su marchante, Paul Guillaume, en 1918 (Fitzgerald 1995). Se trata, además, de una de las dos composiciones cubistas realizadas en Roma que mencionó a Gertrude Stein en una carta escrita desde el Hôtel Russie de Roma a primeros de abril¹⁶. La otra era, sin duda, la más célebre *La italiana* (1917; Emil Behrle Stiftung, Zúrich)¹⁷. Con todo, la bibliografía y

¹⁵ Z.III.23.

¹⁶ Carta conservada en la Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University), Gertrude Stein and Alice B. Toklas Papers, YCAL MSS 76, Series II: Gertrude Stein General Correspondence, Pablo Picasso.

¹⁷ Z.III.18.

la propia estima de Picasso concedieron preeminencia a *La italiana* sobre *Arlequín y mujer con collar*. De la segunda de ellas se destacó el regreso al puntillismo de la época de la Primera Guerra Mundial y a la técnica desarrollada por Seurat, cuya exposición antológica pudo haber visto en París un año antes. Pero para la mayor parte de la crítica no ha pasado de ser un ejemplo “endeble” que desmerece las innovaciones de la primera de ellas. Un detalle relevante, que también incluye Richardson (2007) en su biografía, menciona que Picasso desplegó el lienzo y se lo mostró a su amigo, el pintor futurista Gino Severini, como un ejemplo de que se había inspirado en la pureza de forma y los contornos de Ingres.

Los préstamos del arte pretérito, sin embargo, no se limitan al pintor clasicista, ya que Picasso plasma a uno de sus personajes más queridos desde la época rosa, el Arlequín. La génesis del ballet *Pulcinella* durante su viaje a Italia, así como el contacto directo con la tradición de la *commedia dell'arte* y la visita al Museo de San Martino en Nápoles (Romano, 2023), impulsaron su reaparición tanto en las obras de inspiración más clásica como en otras cubistas durante su periodo clásico. Pese a ser un personaje subordinado a continuas resignificaciones en el imaginario picassiano, su reaparición podría asociarse a la temprana asociación del personaje con el dios griego Hermes Trimegisto, planteada por Apollinaire durante la época rosa al rebautizarlo como “Arlequín Trimegisto”. Sería, por tanto, una figura melancólica con atributos de psicopompo, sumido en un universo suspendido entre la vida y el mundo de ultratumba (Clair, 2005)¹⁸. En cierto sentido, el talante inquietante de este personaje se había revelado con claridad en el célebre *Arlequín* (1915; MoMA, Nueva York)¹⁹ del periodo del cubismo sintético. La duplicidad en la cabeza del personaje de la *commedia dell'arte* y la aparición de un perfil masculino en el panel que sostiene con su mano izquierda remiten a la inquietante iconografía de Giorgio de Chirico en un momento trágico para la vida de Picasso y para Europa, sumida en la Primera Guerra Mundial.

El rostro desdoblado del personaje masculino en *La italiana* reaparece en *Arlequín y mujer con collar*, materializado esta vez mediante las

18 Clair se hace eco de otros autores que habían establecido esta comparación. Destacamos el artículo de Reff (1971).

19 Z.II².555

contradicciones visuales entre la máscara y el rostro. Teniendo en cuenta la capacidad de Picasso para fundir distintos referentes en una sola imagen, es muy posible que las máscaras de la comedia italiana se mezclasen con las teatrales/dionisiacas que decoraban los frescos, relieves y mosaicos pompeyanos. De este modo, Picasso resignificó este tipo de objetos como antes lo había hecho con las máscaras africanas durante el cubismo anterior a la Primera Guerra Mundial. Llama la atención cómo el rostro de Arlequín se desdobra en una silueta de color azul con la boca excesivamente abierta. Esta es la expresión habitual de las máscaras que decoraban las pinturas y los mosaicos pompeyanos: los labios se arquean violentamente, provocando en muchos casos el fruncimiento del ceño, a fin de garantizar una mejor proyección de la voz a través del orificio bucal durante las representaciones teatrales. Por otra parte, es interesante reconocer que los romanos tenían una consideración algo distinta de la máscara con respecto a los griegos. Para estos últimos, la máscara y el actor detrás de ella eran lo mismo –*prósopon*–. Por el contrario, al denominarla *persona*, los romanos disociaron ambos términos para no confundirla con la tradición autóctona de las máscaras mortuorias y para dar protagonismo al actor cuya voz resuena a través de ella, pues el término podría derivar del verbo *personare* o resonar (Belting, 2021). Esta disociación aparece en ambos lienzos pintados en Roma y en otros ejemplos posteriores. Cuando años más tarde Picasso grabó calcografías como *Muchacho con máscara de toro, fauno y perfil de mujer* (1934) y la plancha 24 de la *Suite Vollard* (1934) –en la que una mujer desnuda se coloca la máscara de un varón maduro– o se fotografió con la máscara de toro en la playa de Golfe-Juan y con el mascarón de un carretón de toros en el taller de Vallauris, estaba constataando las paradojas entre ficción y realidad, persona y personaje, inherentes a estos objetos.

La pareja que forman *Arlequín y mujer con collar* da lugar a una composición extremadamente dinámica gracias a la profusión de líneas diagonales. Este detalle ha llevado a asociarlos con una pareja de bailarines entregada al ritmo sincopado del jazz (Cowling, 2002). Sin embargo, podrían estar apuntando a otras fuentes modernas y antiguas. Entre las primeras, es innegable la existencia de un diálogo entre Picasso y Massine en términos de gestualidad corporal: el personaje del prestidigitador chino en *Parade* –interpretado por el propio Massine– se caracterizaba por la ejecución de una serie de movimientos angulosos y disonantes inspirados en el cubismo y, por

tanto, muy alejados del estilo coreográfico por el que hasta entonces había apostado (Morris, 2014). Al mismo tiempo, el ritmo vertiginoso de la pareja pintada apunta a la posibilidad de que hubiera un influjo futurista indirecto, por la amistad de Picasso con muchos miembros de dicha vanguardia y por la ya citada asistencia de Fortunato Depero para la confección de los mángers de *Parade* (Passamani, 1970)²⁰.

Ahora bien, la mirada más atenta delata una enorme tensión entre los personajes, hasta el punto de que Arlequín y la mujer parecen forcejear en lugar de bailar, basculando así desde una pulsión coreográfica hacia otra de signo erótico. En este contexto se debe identificar la referencia velada a la iconografía grecorromana; parece como si Picasso estuviera adaptando al lenguaje cubista el motivo de la ménade o ninfa asaltada sexualmente por un sátiro, un tipo de composición artística habitual en los periodos helenístico y romano. Precisamente el MANN albergaba muestras de esta temática muy cercanas a la propuesta picassiana, aunque quizás el artista se inspiró directamente en un relieve con el forcejeo entre una ninfa y un sátiro procedente de Herculano, que pudo haber observado en el *Gabinetto Segreto* del MANN²¹. Esta referencia visual pudo fundirse con otra que formaba parte del mismo gabinete: un fresco procedente de la Casa de Cecilio Jocundo en Pompeya, con una ninfa adornada con pendientes, collar y diademas acompañada por un sátiro que palpa sus senos con absoluto descaro²².

Tampoco debe menospreciarse el supuesto carácter decorativo de *Arlequín y mujer con collar*. Picasso era consciente de que la mayor parte de las pinturas conservadas de Pompeya y Herculano pertenecían a entornos domésticos y, por tanto, ornamentaban los espacios de la vida cotidiana con asuntos que a la sensibilidad burguesa biempensante podrían resultarle chocantes. A ese respecto, en la misma carta escrita desde Roma a Gertrud Stein, le había confesado: “He dibujado muchos caprichos pompeyanos que están un poco subidos de tono”²³. Deborah Menaker Rothschild consideró esta aseveración como un intento del artista y de Jean Cocteau por “encontrar pruebas que contradijeran las expectativas de que todo lo que nos había llegado

20 Z.II².962-963 y Z.II².964.

21 Núm. inv. 124666.

22 Núm. inv. 110590.

23 Cit. *supra*. “J’ai fait beaucoup des fantaisies pompeyennes [sic] qui sont un peu lestes”.

de la época clásica era noble y magnánimo” (1991, p. 66)²⁴. Quizás veía en ese tipo de escenas un elemento transgresor que las aproximaba al concepto más vanguardista de la imagen artística de lo que podría llegar a suponerse. Desde ese punto de vista, *Arlequín y mujer con collar* podría ser exhibida en el lujoso hogar de cualquiera de los coleccionistas de su producción sin caer en la cuenta de que estaba mostrando una escena de abierto contenido sexual; es decir, Picasso lograba *épater le bourgeois* sin que ni siquiera pudiera llegar a sospecharlo. Dejó así en suspenso la representación explícita de violaciones y de escenas sexuales, que quedó reducida al cuaderno de apuntes hasta la década de 1920 y 1930. Fue entonces cuando se exhibieron abiertamente en escenas de bañistas pintadas al óleo y en los grabados incluidos tanto en la *Metamorfosis de Ovidio* para Skira (1930; por ejemplo, “Tereo y Filomela”) como en la *Suite Vollard* –serie completada entre 1930-1937, con títulos tan explícitos como “La violación”, “El abrazo I-III”, “Bacanal con Minotauro”, “Pareja haciendo el amor”, “Violación bajo la ventana” y “Acoplamiento”. Curiosamente, los lienzos con esa temática nunca salieron a la venta, quedando depositados en la colección personal del artista hasta su fallecimiento.

Como sabemos, durante la realización de *Arlequín y mujer con collar* Picasso estaba embarcado en la concepción visual de *Parade*, por lo que esa misma combinación entre cubismo explícito y clasicismo latente aparece en los personajes con el vestuario más arriesgado del ballet: los mánagers francés y estadounidense. Si bien el influjo grecorromano puede parecer menos evidente, lo es menos al centrarnos en su escala monumental, similar a la de los *gigantes* de las fiestas populares españolas. El MANN también pudo haberle inspirado su gigantesco tamaño, ya que sabemos que quedó impresionado por la escala colosal de las copias romanas de esculturas helenísticas, pertenecientes a la antigua colección Farnese. La conocida como Hércules Farnese, copia en mármol a partir de un original en bronce atribuido a Lisipo (siglo IV a.C.), quedó especialmente grabada en su memoria, tanto por su tamaño como por la desproporción de sus del torso y de las extremidades (Richardson, 2007). En lo concerniente a esto último, las desproporciones

24 A tenor de lo dicho, podemos afirmar que el estímulo visual no se limitó a las escenas de ninfas, ménades y sátiros realizadas por artistas griegos y romanos, sino que también provinieron de las composiciones con sexo explícito pintadas en los burdeles pompeyanos: la colección del MANN fue un estímulo visual importante pero, a diferencia de lo que afirma Clemente Marconi (2023, pp. 69-70), no fue la única en la mente de Picasso.

corporales fueron un signo repetido de los personajes picassianos durante los años veinte (Green, 2011; Cowling & Mundy, 1990). Es necesario señalar que el Hércules Farnese se adscribe al interés del artista por un conjunto de obras que en aquel momento no estaban incluidas en el canon del arte greco-romano y, por tanto, despertaban su fascinación por ser consideradas extravagantes, cuando no decadentes (Prettejohn, 2012; Marconi, 2023).

ARQUITECTURAS PINTADAS

Al igual que el cubismo dinámico de *Arlequín y mujer con collar*, el decorado y los telones para *Parade* incorporan préstamos insospechados de la tradición pictórica pompeyana. Pese a haber realizado bocetos previos en su estudio parisiense de Montrouge, Picasso desarrolló en Roma su forma definitiva gracias al diálogo continuado con Diáguilev y Massine (Cooper, 1967). Una fotografía realizada en el estudio ocupado por el artista durante su estancia en Roma atestigua la elaboración de la maqueta del decorado, de clara inspiración cubista, como paso previo a su construcción en escala real. Ya en el modelo jugaba con la representación de un telón de fondo más pequeño, insertado en el centro del escenario real del auditorio e inspirado quizá por los teatros de títeres que había visto en el Museo de San Carlino. Ese telón de fondo tenía forma de paralelepípedo enmarcado por una fachada plana pintada con columnas, que soportaban una cornisa decorada con un falso relieve en forma de lira flanqueada por volutas. En el centro de ese espacio central, una sábana blanca por la cual irían saliendo los personajes a escena desde las bambalinas. A ambos lados, una falsa balaustrada realizada con un contraste entre figura y fondo a partir del empleo de los colores blanco y negro; a su derecha, Picasso introdujo la pintura de una ménade danzando con una pandereta en la mano derecha, como si formara parte de un tíaso dionisiaco. Por último, el escenario estaba enmarcado por varios bloques de edificios racionalistas para dejar claro que el desfile circense había llegado a la ciudad.

La inclusión de un escenario dentro de otro sugiere entonces el empleo de uno de los recursos más habituales en los decorados teatrales: el trampantojo, es decir, la capacidad de reproducir algo con un efecto mimético que lo hace pasar por real. Aunque las partes más geométricas del escenario –como los edificios– podrían engañarnos con dificultad, otros elementos como los falsos relieves y la balaustrada están empleando recursos visuales

engarzados en aquella tradición escenográfica desde una perspectiva abiertamente irónica. De hecho, este recurso no se limitó al decorado principal, pues el trampantojo se repite con mayor ingenio aún en el célebre telón de boca (1917; Centre Georges Pompidou, París). Los personajes de la *commedia dell'arte* y los acróbatas aparecían ante los ojos del público enmarcados por cuatro telones rojos replegados, imitando así el desvelamiento real del escenario al inicio de una representación teatral. El efecto más interesante que produjo su combinación con el proscenio era que este telón de boca aparecía durante el preludio del ballet tras replegar las verdaderas cortinas del teatro. Se establecía así una continuidad visual entre las telas rojas auténticas replegadas a los lados y los cortinajes pintados que, a su vez, mostraban al fondo un escenario ficticio coronado muy probablemente por el Vesubio, motivo con el cual se establecían conexiones entre la *commedia dell'arte* y la tradición napolitana. Por unos minutos, el auditorio era consciente de la pulverización entre artificio y realidad (Rothschild, 1991) y, de este modo, el decorado se convertía en una *metaescenografía*, recurso que estuvo presente también en otros montajes picassianos, como *Pulcinella* (Conejo Arrabal, 2023).

Es muy posible que Picasso estuviera estableciendo aquí un diálogo con las pinturas pompeyanas. Los cortinajes y las columnas eran elementos muy apreciados por los pintores romanos para aumentar el componente mimético de sus escenas. Se destaca en ese sentido el fresco que representa a Tetis en el taller de Hefesto, pintado en la Casa de Paccius Alejandro –Regio IX, 1.7²⁵: la diosa está sentada delante de un cortinaje que se despliega sobre el muro de fondo. Además, la columna pompeyana, trazada de forma sencilla, es similar a la que aparece en el telón de boca de *Parade*. Por último, es interesante señalar que la pose de la mano derecha de Tetis, con el índice levantado hacia la sien, fue utilizada por Picasso en varias obras de la época clásica con personajes femeninos. Es más que probable que el artista hubiera visto aquel fresco en la colección del MANN, pues había sido descubierto durante las excavaciones de la casa entre 1853-1866 y, años después, fueron descritas detalladamente por el arqueólogo Giuseppe Fiorelli (1875) con anterioridad a su traslado al museo napolitano. Incluso una anécdota real que ocurrió en 1923, relacionada con el telón, puede entenderse a partir de su relación con las pinturas romanas. Borís Kojnó (1970), secretario de Diáguilev desde 1920,

25 Núm. inv. 9529.

contó que Diáguilev le pidió al artista que restaurase el telón de boca para el reestreno de *Parade*, pero él se negó aduciendo que en su estado actual se parecía más a los frescos pompeyanos, por lo que se veía mucho mejor que cuando lo había pintado.

Es necesario recordar en este contexto que Picasso había estado experimentando sobre la contradictoria relación entre realidad y representación desde sus inicios artísticos. Se ha señalado con acierto que el interés de Picasso por el trampantojo había comenzado mucho antes que el de otros pintores cubistas, alentado por la férrea instrucción académica dirigida por su padre, José Ruiz Blasco. Es interesante al respecto que el artista manifestase un interés por aquel recurso en uno de sus dibujos de un relieve de yeso (1895; Museu Picasso, Barcelona)²⁶, realizado durante su entrenamiento académico (Brown & Cowling, 2022). La composición no se limita a copiar simplemente a unos *putti*, sino que coloca el vaciado de yeso del que forman parte apoyado sobre un estante. Para culminar el trampantojo, incorpora además su firma —“P. Ruiz 95.”— en la esquina inferior derecha del vaciado, estableciendo así un juego entre el concepto de autoría y la identidad de quien lo ha dibujado. Ese interés resurgió durante el cubismo sintético a través del *collage* y el *papier collé*, es decir, introduciendo fragmentos de objetos, de imágenes impresas y de textos de periódicos en la superficie bidimensional del soporte. Pronto Picasso y Braque comenzaron a utilizar un cepillo especial para imitar las vetas de la madera en sus instrumentos musicales, así como a imitar el *faux marbre* empleado por los pintores decoradores. No obstante, fue a partir de 1914 cuando ambos –junto con Juan Gris– decidieron avanzar un paso más en torno a aquella paradoja, pintando elementos que antes introducían materialmente como parte de sus *collages*: fragmentos de periódicos, carteles, postales, naipes, fragmentos de papel pintado, etcétera.

Picasso pudo encontrar un renovado gusto por el trampantojo durante su viaje a Italia en 1917, estableciendo –como solía ser habitual en su proceso creativo– conexiones con su memoria visual y con su experiencia artística. A este propósito, podemos mencionar el recuerdo de las primeras pinturas pompeyanas que pudo haber visto durante su juventud en París. Según ha sido señalado, no habría sido en el entorno esperado del Museo del Louvre sino en el más insólito de la Galería Paul Durand-Ruel (Boncompte

26 inv. 110.887.

Coll, 2011). Allí se presentó en 1903 una exposición sobre los frescos de la villa de Publio Fanio Sinistor en Boscoreale antes de su venta internacional²⁷. Tal muestra le habría dejado una profunda huella, hasta el punto de inspirarle –según Boncompagni Coll– los fondos monocromos y aguados de las pinturas realizadas en 1905 y durante su verano en la localidad de Gósol en 1906. Ahora bien, como solía ser propio de su iconofagia, aquel influjo más que probable debió mezclarse con otros, especialmente la escultura grecorromana y el arte ibero, durante la etapa transformadora vivida en la aldea pirenaica.

Estos juegos visuales inscritos en el trampantojo nos conducen adecuadamente hacia el concepto de metapintura (Stoichita, 2011). Asimismo, nos ayudan a establecer una relación directa con las pinturas murales romanas que Picasso pudo ver tanto en París en 1903 (Boscoreale) como en Italia en 1917 (Pompeya, Herculano, Nápoles y, quizás, Roma). En primer lugar, una cantidad innumerable de los frescos –e, incluso, de los mosaicos– se inspiraban directa o indirectamente en originales griegos desaparecidos. El empleo de falsos marcos para encuadrar algunas composiciones pintadas se refiere sin duda a las célebres *pinakes* o pinturas sobre tabla griegas, admiradas por el público y deseadas por los coleccionistas romanos más ilustres: casos como el de Julio César y Marco Agripa aparecen citados en la *Historia Natural*²⁸. Las imitaciones de esta categoría no se limitaban a los paisajes de tradición helénica o las escenas mitológicas. También eran habituales para enmarcar la que, quizás, era la apuesta más arriesgada del trampantojo en la pintura romana: las naturalezas muertas, justamente uno de los géneros principales de la pintura cubista. El hecho de que algunos de estos frescos hubieran sido desprendidos de su soporte original, enmarcados y colocados en las paredes del MANN, debió ser interpretado como otro juego visual de marcado tono metapictórico para una mente tan ingeniosa como la de Picasso.

La adopción de elementos arquitectónicos en el primer cubismo podría, directa o indirectamente, relacionarse con la concepción del espacio de las pinturas pompeyanas combinada con la observación detallada de los artistas del Trecento italiano: no en vano este procedimiento reapareció en

27 De hecho, la mayoría de los frescos forma parte de la colección permanente del Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

28 En el caso de Julio César, Plinio sostiene que compró dos *pinakes* del afamado pintor Timómaco: una Medea y un Ájax, que luego dedicó en el Templo de Venus Genetrix (*Historia Natural*, VII, 39).

aquel periodo y en las primeras décadas del Quattrocento italianos antes de la aplicación de la perspectiva lineal, más *científica*²⁹. Los edificios plasmados en el cubículo o sala M de la villa de P. Fanio Sinistor están pintados con una perspectiva lineal inexacta; delatan el empleo de varios puntos de fuga, en especial para representar los edificios situados a ambos lados del templete central. Así, somos capaces de identificar las tejas de algunas cubiertas cuando sería completamente imposible según su disposición perspectiva³⁰.

Incoherencias similares a éstas pueden observarse en la génesis del cubismo analítico y de sus complejos entramados de líneas. Las arquitecturas pintadas por Picasso en Horta de Ebro en el verano de 1909, como la famosa *Fábrica de Horta de Ebro* (Museo Hermitage, San Petersburgo) y *El embalse de Horta de Ebro* (MoMA, Nueva York)³¹, revelan un estudio detallado de la perspectiva caballera por parte de su autor, así como las reminiscencias de otras imágenes mentales relacionadas con la pintura romana. Estas proyecciones volvieron a su mente durante el viaje a Italia y se fundieron con la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, creador de vistas inquietantes u oníricas con personajes recorriendo edificios desiertos de clara raigambre clásica y renacentista. Y, de hecho, cuando Picasso tuvo que concebir los decorados de fondo de los ballets *Parade* (1917), *Le tricorne* (1919) y *Pulcinella* (1920) optó por una representación de la profundidad en los edificios pintados que sintetizaba perfectamente tanto con el cubismo como con las arquitecturas fingidas de la pintura romana. Si bien ya había abocetado algunas ideas para el decorado de *Parade* con anterioridad a su viaje a Roma, él mismo confesó a Gertrude Stein que estaba trabajando “todo el día en mis decorados y en la construcción de los trajes, así como en dos pinturas que he empezado aquí y que me gustaría terminar antes de regresar [a París]”³², lo cual denota la pal-

29 Esta fue una actitud habitual en el método de trabajo de Picasso. En la página 48 de su cuaderno de apuntes n° 35, coincidente con la elaboración de *Familia de saltimbanquis* (1905; National Gallery of Art, Washington DC), apuntó en relación con la gama cromática del cuadro: “todos los colores muy vivos algo como Fray Angelico [sic]” (Glimcher & Glimcher 1986, p. 50). Así, las referencias simbolistas, ingrescas, grecorromanas y de los maestros tradicionales convivían en la misma disposición jerárquica dentro de su cabeza (ver *infra*). Sobre las contradicciones espaciales en la producción picassiana de los años veinte, en relación con la *costruzione legittima*, véase Díaz Pardo (2013).

30 Actualmente se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York (catálogo: 03.14.13a–g).

31 Z.II^a.158 y Z.II^a.157, respectivamente.

32 Cit. *supra*. “Je travaille toute la journée à mes décors et construction des costumes et à deux toiles que j’ai commencés ici et que je voudrais finir avant de rentrer”.

pable inspiración de todo lo que estaba viendo en Italia como un ingrediente añadido a su prodigiosa memoria visual.

Al tratarse de composiciones murales que representan paisajes naturales o arquitectónicos, los frescos romanos rechazan la propia existencia de la pared al pulverizar las diferencias entre la realidad y la representación. Y ello era posible principalmente gracias al empleo de trampantojos que, si bien pueden parecer ingenuos a nuestros ojos, a buen seguro resultaban sorprendentes a los espectadores de la antigua Roma. No es probable que Picasso conociera el sentido de muchas de las pinturas realizadas en Pompeya, Herculano, Oplontis o Boscoreale, pero su razón de ser y la inspiración de muchas de ellas habría despertado aún más su interés por su presunta *modernidad*. Era la misma que había utilizado unos años antes Giorgio de Chirico para ambientar sus pinturas metafísicas desde 1911: el pintor forzaba así la *quadratura* renacentista y la distorsionaba, creando vistas de edificios clásicos y contemporáneos que entran en contradicción con la perspectiva lineal (Clair, 1999). Este recurso aparece también en el decorado de *Parade*, pues fusiona la arquitectura racionalista de los edificios con la clásica —pasada por el filtro cubista— del escenario, así como en lienzos posteriores, principalmente en *La flauta de Pan* (1923; Musée Picasso, París)³³.

UNA FOTO EN POMPEYA (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Una de las fotografías más comentadas de las que Cocteau tomó en Pompeya plasma visita a Picasso y Massine en la Via dell'Abbondanza. Picasso aparece sentado y concentrado en encender su pipa de tabajo, mientras que Massine se apoya de pie sobre un relieve con una máscara dionisiaca. En un tono abiertamente psicoanalítico, Anne Baldassari (1998) ha establecido dos comparaciones en torno a ella. Por una parte, con la composición de la pintura *La flauta de Pan* (1923; Musée Picasso, París), que cierra el denominado *periodo clásico* de Picasso: es innegable que los blancos perizomas de los muchachos nos hacen dudar de si estamos contemplando una escena en la antigua Arcadia o bien a unos jóvenes actuales en la playa. Por otra, estableció un vínculo psicoanalítico con la trama de la novela de W. Jensen, *Gradiva: una fantasía pompeyana* (1903), célebre por el estudio realizado por Sigmund

33 Z.V.141.

Freud en su libro *Ilusión y sueño en “Gradiva” de Jensen* (1907). No obstante, hay una razón de peso para dudar de su influjo: el libro de Freud, principal referente para la novela, no se publicó en francés hasta 1931³⁴ y fue Salvador Dalí quien primero se refirió a ella en un contexto artístico con pinturas como *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)* (1932; Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) (Green, 1995).

Con todo, el aspecto más destacable de la fotografía de Picasso y Massine suele pasar inadvertido: el contraste entre las blancas piedras centenarias y los dos hombres elegantemente vestidos con trajes oscuros, antítesis que desliza lo anacrónico hacia una inquietante sincronía, similar a las composiciones metafísicas de Giorgio de Chirico. En otra instantánea, ambos descansan sentados sobre los escalones de una fuente; Picasso apoyado en su bastón, símbolo evidente de su nueva condición de dandi inmerso en el *beau monde* parisiense y, por qué no, *aggiornamento* de la iconografía de los filósofos ancianos griegos.

La combinación sistemática de las imágenes picassianas, realizada con el objeto de plasmar composiciones en suspensión temporal, es la solución prioritaria en su trabajo con el pasado, siempre basada en el diálogo igualitario entre las imágenes y los repertorios visuales. Esta visión entronca con uno de los proyectos teóricos más ambiciosos de la historia del arte del siglo XX: el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Tanto en la producción picassiana como en el proyecto de Warburg cristalizan la pulverización temporal y la inclusión del pasado en un presente continuo o, literalmente, en un *work in progress*. En el *Atlas* conviven en un mismo nivel de significación –y esto lo subrayo– reproducciones de obras de la antigüedad, medievales, renacentistas, recortes de prensa e ilustraciones de la cultura popular³⁵. Incluso el viaje de Warburg para estudiar los rituales de los indios Pueblo y relacionarlos con la supervivencia –*Nachleben*– de la mentalidad grecorromana en Occidente no deja de presentar un cierto paralelismo con la visión de la vanguardia y del propio Picasso hacia las culturas no occidentales, como sugirió Carlo Ginzburg (2000).

Con todo ello, se desintegra la concepción anacrónica en la fusión de elementos pasados y presentes, propia de una concepción lineal del

34 Publicada en París por Gallimard, con traducción de Marie Bonaparte y un texto introductorio de E. Zak y G. Sadoul.

35 Edición en castellano: Warburg (2010): *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal.

tiempo, por otra sincrónica de clara raigambre vanguardista. Y es ahí donde entra en juego la influencia de la pintura pompeyana y del arte grecorromano en general sobre la producción de Picasso, entendida como un hilo más de un entramado visual urdido a partir del arte del pasado, del arte contemporáneo y de los requerimientos del cubismo sintético y, a partir de 1923, del cubismo curvilíneo que derivó en el inicio de su etapa surrealista. Esta síntesis de elementos modernos y antiguos se concibe visualmente siguiendo los principios del montaje, en una concepción que ha sido teorizada por autores como Didi-Huberman (2000).

Lo verdaderamente relevante es reconocer que, con anterioridad a la aparición del *collage* en 1912, Picasso ya había estado utilizando un método similar a nivel icónico, basado en la yuxtaposición de imágenes como proceso previo a su experimentación con otras extraídas de fuentes distintas y pegadas sobre el soporte pictórico³⁶. Así pues, no resultaba descabellado que volviera de nuevo a una síntesis parecida de distintos estilos y formulaciones visuales durante el *periodo clásico*: la combinación de distintos repertorios en una imagen moderna transforma, por tanto, lo diacrónico en sincrónico. Esta misma combinación la operó sobre su persona artística, pues el dandi que se acomodaba elegantemente sobre los escalones eternos de Pompeya en 1917 acabó arrastrando a la realidad de los años treinta al indómito y milenario Minotauro a través de uno de sus más célebres álgos, coincidiendo esta vez con las pulsiones surrealistas hacia el mito y lo sagrado (Jackson 2003).

REFERENCIAS

Anales de Historia del Arte. (2023). “Un animal que está siempre vivo”: una conversación con Carlos Alberdi, Asunción Molinos Gordo y Rocío Robles Tardío. *Anales de Historia del Arte*, 33, 19-34.

Alarcó, P., & Warner, M. (Eds.). (2007). *The Mirror and the Mask: Portraiture in the Age of Picasso*. Museo Thyssen-Bornemisza.

36 Esta argumentación aparece desarrollada en Jackson-Martín (2022). La exposición “Picasso 1906. La gran transformación” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2023), comisariada por Eugenio Carmona, recoge también esta argumentación para explicar las influencias diversas sobre el arte picassiano en ese año tan trascendental. Sobre la ninfa de Warburg en la iconografía surrealista picassiana, véase Antacli (2019).

Antaclí, P. L. (2019). *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa*. Casa Natal Pablo Ruiz Picasso; Museo Picasso de Málaga; Ayuntamiento de Málaga.

Apollinaire, G. (1913). *Les peintres cubistes (Méditations esthétiques)*. Eugène Figuière et Cie. ; Editeurs.

Atencia Conde-Pumpido, B. (2017). El ballet de *Parade* de Picasso y su papel en la estética cubista de la galería L'Effort Moderne. *Boletín de Arte*, (37), 71-78.

Baldassari, A. (1998). *Pompeian Fantasy: a Photographic Source of Picasso's Neoclassicism*. In J. Clair, & O. Michel (Eds.), *Picasso. The Italian Journey 1917-1924* (pp. 79-86). Rizzoli.

Barr, A. H. (1939). *Picasso: Forty Years of His Art*. MoMA.

Belting, H. (2021). *FACES: Una historia del rostro*. Akal.

Blunt, A. (1968). Picasso's Classical Period. *The Burlington Magazine*, 110(781), 187-194.

Blunt, A. (1969). *Picasso's Guernica*. Oxford University Press.

Boncompte Coll, C. (2011). Iconografía picassiana (1905-1907): Influencia de la pintura pompeyana. *Goya*, (335), 156-179.

Breunig, L. C. (Ed.). (1972). *Apollinaire on Art: Essays and reviews 1902-1918*. Viking Press.

Brown, E., & Cowling, E. (2022). *Cubism and the Trompe l'Oeil Tradition*. Metropolitan Museum of Art; Yale University Press.

Buckley, H. E. (1981). *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*. UMI Research Press.

Caizergues, P., & Seckel, H. (Eds.) (2000). *Picasso/Apollinaire. Correspondence*. La Balsa de La Medusa.

Calvo Serraller, F. (2006). *Picasso, tradición y vanguardia*. Museo del Prado; Museo Nacional Reina Sofía.

Clair, J. (1999). *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Visor.

Clair, J. (2005). *Lección de abismo: Nueve aproximaciones a Picasso*. Antonio Machado Libros.

Conejo Arrabal, M. C. (2023). Metaescenografías picassianas: Un estudio desde el pensamiento warburgiano y la reflexión metaartística. *Revista Evi-terna*, (14), 37-50.

Cooper, D. (1967). *Picasso Theatre*. Abrams.

Cowling, E. (2002). *Picasso. Style and Meaning*. Phaidon.

Cowling, E., & Mundy, J. (1990). *On Classic Ground: Picasso, Léger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930*. Tate Gallery.

Daffner, L. A., Ferrari, A., & Duffy, M. (2023). Studio Photographs. In A. Umland, F. Ferrari, & A. Morrison (Eds.), *Picasso in Fontainebleau* (pp. 121-125). MoMA.

Daix, P. (1977). *La Vie de peintre de Pablo Picasso*. Seuil.

Daix, P., & Boudaille, G. (1967). *Picasso: The Blue and Rose Periods. A Catalogue Raisonné, 1900-1906*. Evelyn, Adams & Mackay.

Díaz Pardo, J. I. (2013). *Espacio y mimesis. Picasso y la impugnación de la “cos-truizione legittima”* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga].

Didi-Huberman, G. (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora.

Ferguson, J. (1962). Picasso and the Classics. *Greece & Rome*, 9(2), 183-192.

Fiorelli, G. (1875). *Descrizione di Pompei*. Tipografia Italiana.

FitzGerald, M. C. (1995). *Making Modernism. Picasso and the Making of the Market for Twentieth-Century Art*. University of California Press.

FitzGerald, M. C. (1996). The Modernists' Dilemma: Neoclassicism and the Portrayal of Olga Khokhlova. In W. Rubin (Ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation* (pp. 404-445). Thames and Hudson.

Georges-Michel, G. (1954). *De Renoir à Picasso*. Librairie Fayard.

Ginzburg, C. (2000). *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*. Gallimard/Le Seuil.

Glimcher, A., & Glimcher, M. (Eds.). (1986). *Je suis le cahier: The Sketchbooks of Picasso*. The Atlantic Press.

Gómez Suárez, Á. (2023). Hacia una revisión del concepto “Picasso clásico” (1915-1923): La crítica bibliográfica frente a la simultaneidad del artista. *Revista Eviterna*, (14), 88-107.

Green, C. (1995). *The European avant-gardes: art in France and Western Europe 1904-c.1945*. Zwemmer.

Green, C. (2011). Pablo Picasso: More than Pastiche, 1906-1936. In C. Green, S. Loretto, & S. Cochran, *Modern Antiquity: Picasso, Léger, Picabia* (pp. 125-151). J. Paul Getty Museum.

Jackson Martín, R. (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Alianza.

Jackson Martín, R. (2022). El pasado como futuro. Atavismos iberos en el imaginario moderno picassiano. *Congreso internacional: Picasso desde los estudios culturales: Sueño y mentira de España (1898-1922)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, minutos 6:20-36:59. <https://www.museo-reinasofia.es/multimedia/picasso-desde-estudios-culturales>

Kane, W. M. (1966). Gauguin's Le Cheval Blanc: Sources and Syncretic Meanings. *The Burlington Magazine*, 108(760), 352-362.

Kiilerich, B. (2023) Pompeii from the Real to the Ideal. The Reception of Pompeii. *CLARA*, 10(3), 1-14.

Kojnó, B. (1970). *Diaghilev and the Ballets Russes*. Harper & Row.

Krauss, R. (2002). *Los papeles de Picasso*. Gedisa.

Marconi, C. (2023). Inspiração e metamorfosi: il Museo Nazionale di Napoli e Picasso. In C. Marconi (Org.), *Picasso e l'antico* (p. 64-87). Electa.

Mayer, S. (1980). *Ancient Mediterranean Sources in the Works of Picasso, 1892-1937*. UMI Press.

Morris, G. (2014). Massine/Picasso/Parade. *Modernist Cultures*, 9(1), 46-61.

Nigro, A. (2017). Depero e Djagilev: un incontro sul filo del rasoio. In S. Bellen-ger, (Dir.), *Picasso e Napoli. Parade* (pp. 168-177). Electa.

Passamani, B. (1970). *Depero e la scena: da "Colori" alla scena mobile 1916-1930*. Martano.

Pool, P. (1967). Picasso's Neo-Classicism: Second Period, 1917-1925. *Apollo*, 85(61) 198-207.

Prettejohn, E. (2012). *The Modernity of Ancient Sculpture. Greek Sculpture and Modern Art, from Wincklemann to Picasso*. I. B. Tauris.

Raynal, M. (1921). Exposition Picasso. *L'Esprit Nouveau*, (9), 1020-1022.

Read, P. (2010). *Picasso & Apollinaire. The Persistence of Memory*. University of California Press.

Reff, T. (1971). Harlequins, saltimbanques, clowns, and fools. *Artforum*, 10(2), 30-43.

Richardson, J. (1997). *Picasso: Una biografia* (v. 2). Alianza

Richardson, J. (2007). *A Life of Picasso. The Triumphant Years, 1917-1932*. Alfred A. Knopf.

Romano, C. (2023). Picasso, il teatro e l'arte popolare napoletana. In C. Marconi (Ed.), *Picasso e l'antico* (pp. 36-47). Electa.

Rothschild, D. M. (1991). *Picasso's "Parade": from street to stage*. Sotheby's Publications.

Salazar Jiménez, P. M. (2021). Picasso en Italia, 1917. *Revista Eviterna*, (10), 106-116.

Scarborough, J. (1995). Picasso's Portrait of Olga. A New Perspective. *Apollo*, (404) 12-13.

Seckel, H. (Ed). (1988). *Les Demoiselles d'Avignon*. Museu Picasso.

Seckel, H. (Org.) (1994). *Max Jacob et Pablo Picasso*. Réunion des Musées Nationaux.

Silver, K. E. (1989). *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton University Press.

Stoichita, V. I. (2011). *La invención del cuadro: arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Cátedra.

Waldemar, G. (1921). Exposition de dessins. *L'Esprit Nouveau*, (11-12), 1275.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.