



Una nueva *Ut pictura poesis*: *Los tres músicos*. Hacia la creación artística absoluta de Picasso¹

A new *Ut pictura poesis*: *The three musicians*. Towards the absolute artistic creation of Picasso

Álvaro Gómez Suárez

Universidad de Málaga (España)

alvaro.g.suarez@gmail.com

Fecha de recepción: 26/04/2024

Fecha de aprobación: 13/10/2024

Resumen:

La equiparación entre las diferentes artes es una cuestión que se ha debatido desde la antigüedad. Fue Horacio, quien mejor abordó esta problemática con su verso “*Ut pictura poesis*”, relacionando la pintura con la poesía. En este sentido, a la hora de estudiar el periodo clásico de Picasso, más allá de advertir referencias formales e iconográficas entre las obras de la antigüedad y las del artista, puede resultar más interesante la recuperación de esta locución clasicista, a la que se añadirá el papel de la música, para mostrar una de las ambiciones del artista, la de establecer una fusión entre las artes inmediatas o espaciales, como la pintura, con las artes temporales como la música y la poesía. Esto lo logrará mediante una reinención conceptual cubista, cuyo mejor ejemplo lo encontramos en la versión *Los tres músicos* situada en el MoMA. Asimismo, este ejercicio además de demostrar la continuidad del cubismo durante la etapa «clásica» del artista, suponen

¹ Este estudio forma parte del Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación científica de la Universidad de Málaga.

dría la integración de las artes y el camino hacia la creación artística absoluta. En esta práctica, la reflexión sobre el paso del tiempo y la nostalgia tendrá gran relevancia.

Palabras claves: Artes temporales, Cubismo, Nostalgia, Pasado, Ut pictura poesis.

Abstract:

The equation between the different arts is a question that has been debated since ancient times. It was Horacio who best addressed this problem with his verse “Ut pictura poesis”, relating painting to poetry. In this sense, when studying Picasso’s classical period, beyond noticing formal and iconographic references between the works of antiquity and those of the artist, the recovery of this classicist locution may be more interesting, to which will be added the role of music, to show one of the artist’s ambitions, that of establishing a fusion between immediate or spatial arts, such as painting, with temporal arts such as music and poetry. He will do this through cubist conceptual reinvention, the best example of which is found in the version of *The Three Musicians* located at the MoMA. Likewise, this exercise, in addition to demonstrating the continuity of cubism during the “classical” stage of the artist, would imply the integration of the arts and the path towards absolute artistic creation. In this practice, reflection on the passage of time and nostalgia will have great relevance.

Keywords: Cubism, Nostalgia, Past, Temporary art, Ut pictura poesis.

Introducción

A la hora de estudiar el periodo clásico de Picasso, en lugar de señalar las relaciones iconográficas y formales entre las obras griegas o romanas y aquellas realizadas por el artista durante este periodo, sería más interesante y novedoso hacerlo desde un enfoque conceptual centrado en la locución clasicista de “Ut pictura poesis”. Para ello se tratará la tendencia cubista que practica Picasso de forma simultánea a la clasicista o naturalista. Aunque pueda resultar llamativo dejar de lado las obras clásicas en su “periodo clásico”, el objeto de esta decisión se sustenta en que la producción clásica ha sido analizada de forma minuciosa, siendo incluso compartimentada en periodos o años que sugieren cierta evolución de este estilo, (cuestión que será tratada posteriormente con A. Barr). Sin embargo, el estilo cubista del periodo clásico no ha recibido la misma atención, mostrando, por otro lado, la misma innovación y los mismos elementos disruptivos que exigen ser contemplados. Debido a lo expuesto, este texto se centrará en una de las obras cubistas más importantes del periodo como es la versión de *Los tres músicos* de 1921 que se resguarda en el MoMA.

Respecto a la locución mencionada anteriormente, podemos situar sus orígenes en la obra *Arte poética* del autor latino Horacio. Este verso iba a tener una trascendencia enorme en las reflexiones estéticas posteriores suponiendo la simplificación del conocido problema entre la subordinación, equiparación o la superación de unas artes respecto a otras. Para establecer el contexto es necesario recuperar las ideas propuestas por Ruiz Artola en su artículo *Ut pictura poesis. Ut musica poesis*, quien aclaraba que en la antigüedad la pintura o la escultura no se consideraban artes sino artesanías, esto es debido a que ambas suponen un esfuerzo físico para su rea-

lización, todo lo contrario de lo que ocurre con la música o la poesía, donde el esfuerzo es más bien intelectual. Uno de los primeros documentos que defiende la inclusión de la pintura y la escultura en la clasificación de las artes lo encontramos en *Poética* de Aristóteles, ya que, según este filósofo, tanto la pintura como la poesía tenían una intención de imitar a la naturaleza, y, además, respondían a la verdad, a lo bueno y a lo bello, aspectos a los que debía aspirar el artista según este autor. Aun así, la superioridad de la poesía sobre la pintura se mantendrá en el tiempo.

Siguiendo el discurso de Ruiz Artola, destacaremos también la publicación de Lessing conocida como *Laocoonte* y que vio la luz en 1766, como vemos el salto temporal es notable. Sin embargo, Lessing va a continuar defendiendo las reglas aristotélicas, pero a la vez, estableciendo una diferencia al proponer que: “la poesía es un arte temporal y la pintura un arte espacial” (Ruiz Artola, 2008, p. 101). Así, aunque ambas estén relacionadas con la naturaleza, contienen aspectos diferenciados.

Dentro de esta distinción también podríamos incluir a la música en el grupo de las artes temporales, ya que, al igual que ocurre en la poesía, requiere del factor tiempo para que se produzca. Es curioso cómo la locución “Ut pictura poesis” es la más extendida, sin embargo, podríamos hablar también de “Ut musica poesis” en razón a la similitud que guardan ambas artes como propone Ruiz Artola. Debido a esto sería interesante partir de estas premisas para relacionar también la música con el arte de la pintura. La representación de la música en obras pictóricas no era una novedad, en la tradición pictórica no solo encontramos representaciones de instrumentos musicales, sino que muchos artistas hacían referencia a la música para aludir a





la temporalidad. En este sentido es pertinente sacar a colación ciertos ejemplos que encontramos en la tradición francesa, como por ejemplo la obra de Watteau, la cual parece estar revestida de estas cuestiones. Algunas de las obras del artista francés muestran una gran preocupación por el paso del tiempo, como ocurre, por ejemplo, en el grabado conocido como *Campamento militar*. En esta obra, en lugar de representar la confrontación entre bandos rivales y el dramatismo de las batallas, se centra en un momento indeterminado y calmado. Quizás la batalla se haya producido en un momento pasado o estaría por llevarse a cabo el día siguiente. Asimismo, no aparecen héroes como era habitual en las escenas castrenses, solo personajes rurales descansando. Sin embargo, Michael Levey, gran estudioso de la producción de este artista, propone que más que preocupación por la guerra en sí, los personajes de esta composición parecen mostrar mayor inquietud por una cuestión diferente; “una amenaza en el horizonte: no la de la guerra sino la del tiempo” (Levey, 1994, p. 60). Esta preocupación lleva estos seres a buscar la felicidad a través de la socialización.

Quizás más destacable sean aquellas obras encuadradas en el género que el propio Watteau creó: las fiestas galantes. Género que derivaba de obras renacentistas como el *Concierto campestre* de Giorgione realizado en 1510, que sin duda influiría en Watteau. Este influjo se extiende en los dos aspectos más importantes que aparecen en este género. Por una parte, la representación del baile, en alusión al cortejo y al amor, y por otra, la música, ofrecida frecuentemente por unos músicos que tañen diversos instrumentos de cuerda en alusión al paso del tiempo. La preocupación por el tiempo queda expresada mediante la música, mientras que el amor se encarga de inhibir esa preocupación. Esto destaca también en la obra *Los placeres del baile*

(Figura 1) de 1717, donde se muestra un alejamiento considerable de los aspectos frívolos y banales característicos del arte rococó. La música, por lo tanto, en obras como éstas, resultaba fundamental para transmitir la idea de reflexión sobre el paso del tiempo y el cambio, noción que volvemos a encontrar en *Los tres músicos*.

Asimismo, la relación entre las obras de Picasso y la tradición francesa ya fue destacada por Cowling, debido a que Picasso se encontraba en Fontainebleau en el momento en que realiza *Los tres músicos* y es posible que creara esta obra con la intención de equiparar el cubismo con los frescos que decoraban el palacio de Fontainebleau: “And thus boldly stated his confidence in Cubism as a style which could hold its own with styles from France’s most glorious past”² (Cowling, 2004, p. 364).

En definitiva, el tratamiento de la música por parte de Picasso en su obra pictórica, le permitiría expresar esa reflexión sobre el cambio y la temporalidad, a la vez que reconciliar unos tipos de artes opuestos como veremos a continuación. Para reforzar la idea que venimos tratando es necesario recuperar una de las citas más reveladoras de Palau:

Al fin y al cabo, él ha estado sumergido, durante los últimos cuatro años en el mundo musical y ahora trata de traducir su experiencia sobre la tela (...) él parece querer obtener, a través de las dos versiones de *Los tres músicos*, una equivalencia cromática de las músicas que han sonado en su entorno durante el último periodo de su vida (1999, p. 292).

² “Así expresó audazmente su confianza en el cubismo como un estilo que podría sostenerse con estilos del pasado más glorioso de Francia”. Traducción propia.

Estado de la cuestión

El periodo clásico de Picasso ha sido estudiado y analizado por muchos autores distinguidos. Sin embargo, resulta interesante percibir cómo la mayoría de estos autores vinculan este periodo a un momento triunfal de la vida artística del pintor, una etapa llena de éxitos en la que la precariedad económica que sufrió durante su periodo en el Bateau-Lavoir da paso a la opulencia, el lujo y las comodidades. Un ejemplo de lo comentado lo apreciamos en el acto de adquirir un lujoso automóvil que, por si fuera poco, iba a ser conducido por el chófer personal de Picasso (actitud que fue criticada por muchos). La conclusión a la que se llega es la siguiente: Picasso se convierte en un burgués, cuestión que suponía el enfrentamiento con sus amigos bohemios.

Lo mencionado coincide con un estilo nuevo en la producción del artista, estilo que empieza siendo naturalista, como observamos en el *Retrato de Max Jacob* y *Retrato de Vollard* de 1915, y que parecía romper con su producción anterior. Esta idea la encontramos en los comentarios de una renombrada crítica literaria de la época llamada Beatrice Hastings, quien había advertido a sus lectores de *The New Age* sobre el abandono del cubismo por parte de Picasso a favor de un estilo “semifotográfico” (Cowling, 2002, p. 274).

Este estilo desembocaría en la tendencia clasicista con la que tantas veces se ha asociado la producción del artista de estos momentos, especialmente tras su paso por Italia en 1917. Así, muchos autores coinciden en que su estancia en Roma fue decisiva para la conversión, no solo del estilo pictórico de su producción, sino también de la propia vida del artista. Esto fue defendido por autores como Anthony

Blunt, o incluso Phoebe Pool quien, además, explicaba la aparición del nuevo estilo de la siguiente manera; “It was a reaction from the excesses and brutality of war, from the strident novelties of Dada and from the tameness of Picasso’s cubist imitators”³ (1967, p. 198).

Tanto Pool como Blunt partían de las afirmaciones de Alfred Barr, director del MoMA de Nueva York, quien, en 1945, afirmaba lo siguiente: “Picasso’s interest in the ballet and his trip to Rome in 1917 also doubtless contributed to the formation of what is often called his ‘Classic Period’ which begins about 1915 and ends (...) about 1925”⁴ (1945, p. 96).

Según este autor, el periodo clásico de Picasso se intensifica en las obras realizadas a partir de 1920, muchas veces advirtiendo referencias directas a la antigüedad, y que llega a catalogar como “el estilo neoclásico de Picasso” con referencias directas al arte griego y romano.

Sin embargo, aunque en los estudios de Pool y Blunt no se haga mención a ello, el apogeo del estilo “clásico” de Picasso coincide con la experimentación de un cubismo cada vez más enigmático, empleando, así, estilos heterogéneos de una forma simultánea que le llevará a experimentar con diferentes formas y sujetos como apunta Nicosia (2018, p. 9). Así, el cubismo nunca desaparecerá de la obra del artista prolongándose incluso en sus obras más clásicas. Sin embargo, eso podría constituir el tema de otro artículo. Con la intención de evitar la confusión y no desviar el discurso demasiado, se destacará el análisis de una obra que quizás sea la que mejor ex-



³ “Fue una reacción a los excesos y la brutalidad de la guerra, a las estridentes novedades del dadaísmo y a la mansedumbre de los imitadores cubistas de Picasso”. Traducción propia.

⁴ “El interés de Picasso por el ballet y su viaje a Roma en 1917 también contribuyeron sin duda a la formación de lo que a menudo se llama su ‘Período Clásico’, que comienza alrededor de 1915 y termina (...) alrededor de 1925”. Traducción propia.



prese la característica esencial del cubismo basada en la simultaneidad, aspecto clave para entender la integración de las artes, como se expondrá a continuación. En este sentido, se resaltará una de las dos versiones de *Los tres músicos* de 1921, donde, además de la aspiración a la integración de las artes, se advierte la plasmación de un arte subjetivo que nada tiene que ver con el estoicismo y la impersonalidad clásica.

Resultados de la investigación

La versión de la obra *Los tres músicos* que se encuentra en el MoMA (Figura 2) resulta especialmente interesante, obra que ha sido analizada por muchos autores destacando a Pierre Daix, quien expone que fue realizada durante el verano de 1921 en Fontainebleau, lugar al que se traslada el artista y su familia para evitar el calor extremo de la Costa Azul en esta época del año. “Allí en calma y soledad, analiza, sin duda, hasta qué punto las ventas de Uhde y Kahnweiler marcan el fin de una época, el fin de su juventud” (1987, p. 196). Este hecho no debe pasar desapercibido, ya que, tras la Primera Guerra Mundial, el gobierno francés se apoderó de la galería de Kahnweiler por considerarlo un extranjero enemigo, vendiendo todas sus pinturas en subasta pública, lo que supuso la devaluación de las obras cubistas.

Es posible que esta reflexión sobre el fin de su vida bohemia condujera al artista a lamentar las pérdidas de Apollinaire (quien falleció en 1918) y de Max Jacob, quien se había retirado al monasterio Saint-Benoît-sur-Loire. Estos hechos suponen la pérdida por parte de Picasso de todos los elementos que contribuyeron a desarrollar su creatividad durante su estancia en el Bateau-Lavoir.

Este sentimiento nostálgico posiblemente le llevara a realizar la obra en la que nos centramos en esta investigación. En las dos versiones de *Los tres músicos*, tanto la de Filadelfia (Figura 3) como la de Nueva York, aparecen los mismos personajes; un arlequín, un pierrot y un monje.

Sin embargo, la versión de Nueva York tiene mayor interés, en la que incluso el historiador Theodore Reff advirtió la alusión a los amigos de juventud de Picasso mediante la representación de un monje que aludiría a Max Jacob, un Pierrot que representa a Apollinaire y un Arlequín como el alter ego de Picasso.

Otros autores como Jean Clair, además de identificar de nuevo a Max Jacob con el monje y a Pierrot con Apollinaire, sugiere que la obra de *Los tres músicos* es fruto de las experiencias escenográficas con las que el artista entró en contacto durante su viaje a Italia en 1917, representando personajes de la comedia del arte a través de planos de vivos colores. Esta misma idea ya fue tratada en 1975 por Jean Cassou, quien exponía lo siguiente; “en ellos, (ambas versiones de *Los tres músicos*) se manifiesta todavía con más evidencia la transposición, en pintura de caballete, de toda su elaboración en la representación del espacio escénico” (Cassou, 1975, p. 153).

Wertenbaker en 1967 opina algo parecido al destacar las formas aplanadas que presentan estas obras, incluso llegando a compararlas con naipes. Aun así, advierte cierta sensación de profundidad al yuxtaponer planos de diferentes colores (1967, p. 80). Con esta reducción del espacio a planos, Picasso, al igual que ocurría con las decoraciones de *Parade* o *Pulcinella*, creaba un espacio formado por planos infinitos.

Asimismo, es interesante destacar el carácter expresivo que desprende *Los tres músicos*; “the undertone of expressionism in three versions of the Three Musicians cannot be ignored, and marks a departure from the inexpressive cubism of the years 1915 and 1917”⁵ (Clair, 1998, p. 53). Esa expresividad es lo realmente importante en la obra, una expresividad que Palau ya detecta a la hora de estudiar los retratos de Satie, Falla y Stravinsky que realiza Picasso en 1920.

De estos tres retratos, el *Retrato de Falla* (Figura 4) es el menos contundente, “acartonado” según Palau, que puede deberse a la propia personalidad del compositor. En el *Retrato de Satie* (Figura 5) muestra al compositor realizando un gesto característico tras haber comentado algo con ironía y mirando hacia un lateral. Por otro lado, el *Retrato de Stravinsky* (Figura 6) muestra la contraperspectiva cubista a través de la representación de sus gafas (asimétrica, con la lente más alejada del espectador de un mayor tamaño respecto a la más cercana).

Palau defiende que será más tarde, en 1921, cuando Picasso decida volver a estas tres figuras a la hora de concebir *Los tres músicos*; “No es imposible que detrás de estas tres máscaras se escondan Satie, Stravinsky y Falla, los tres músicos con los cuales Picasso ha colaborado durante estos años y a los que ha retratado primero formalmente” (1999, p. 291). De esta forma, descarta la presencia de Apollinaire y Max Jacob y, por tanto, expone una interpretación diferente a la que habían defendido Daix y Clair.

A pesar de todo lo comentado, existen muchos pro-

blemas a la hora de identificar a estos personajes con los músicos con los que había trabajado Picasso, principalmente por el carácter enigmático que presentan los personajes al portar máscaras sobre sus rostros, como expone Palau (1999, p. 290). Aun así, el título quizás ayude a corroborar la hipótesis que propone este autor, sugiriendo, incluso, la imposibilidad de reconocer en estos personajes a Apollinaire y Max Jacob de la siguiente manera:

No conocemos esbozos preparatorios propiamente dicho, solo el dibujo de un monje o fraile que no sabemos exactamente qué viene a hacer aquí, por qué se ha introducido entre estos músicos. (Habíamos pensado en Max Jacob y en su retiro de Saint Benoit-sur-Loire a causa del accidente ocurrido precisamente el día del estreno de *Pulcinella* que le impidió asistir, pero no lo vemos suficientemente claro) (1999, p. 290).

Sin embargo, ¿esta interpretación obligaría a descartar la identificación de estos personajes con Apollinaire y Max Jacob como proponían Daix y Clair? La cuestión es más compleja de lo que parece, ya que tanto formal como conceptualmente la obra del artista se caracteriza por tratar la simultaneidad entre, por ejemplo, lo lejano y lo cercano, o de lo acabado y lo inacabado (que tantas veces percibimos en el cubismo). De la misma forma, en esta obra podríamos encontrar tanto la representación de los tres músicos con los que Picasso había trabajado, como la representación de sus dos amigos de juventud a cada lado de su alter ego, el arlequín.

Es llamativa la forma en que Palau descarta la relación entre el monje y Jacob al tratar de identificar el monje del boceto preparatorio (Figura 7):



⁵ “El trasfondo de expresionismo en las versiones de *Los tres músicos* no puede ser ignorado, y marca una desviación del cubismo inexpressivo de los años 1915 y 1917”. Traducción propia.



Podemos pensar, como hemos dicho, en una referencia a Max Jacob, pero éste no era músico y el papel que el monje dibujado por Picasso tiene en las manos es de forma apaisada, mucho más frecuente en las hojas del pentagrama que en las cuartillas de los escritores, que acostumbran a usarlas en forma vertical (1999, p. 292).

Esta es una cuestión muy importante, ya que, al representar a un poeta como Max Jacob con un papel que recuerda a un pentagrama, además de yuxtaponer dos individuos en una misma figura (Max Jacob, vestido de monje en alusión a su retiro, y Manuel de Falla, en referencia a uno de los músicos que da título a la obra), Picasso podría aspirar a relacionar la poesía y la música (artes temporales).

La idea expuesta se reforzaría al aceptar la figura de Pierrot no solamente como representación de Stravinsky sino, a la vez, de Apollinaire, aunque esta hipótesis parece quedar descartada por Palau. No obstante, este mismo autor menciona un objeto que podría conducirnos a una conclusión: “también nos hemos preguntado, porque puede contener una de las claves del enigma, a quién pertenece la pipa y el paquete de tabaco que vemos sobre la mesa en la primera versión. No sabemos si Stravinsky fumaba» (1999, p. 292). Más allá de los hábitos de Stravinsky, la clave parece encontrarse en el regalo que Cocteau hizo al poeta Apollinaire justo antes de morir y que fue recogido por Richardson; “Apollinaire reluctantly accepted the services and gifts he offered, including an expensive pipe, a strange gift for someone dying of lung disease”⁶ (2007, p. 99). Este objeto, por lo tanto, resultaría esencial para identi-

ficar a este personaje no solamente con el músico Stravinsky, sino también con el poeta Apollinaire, ya que la pipa se coloca justamente enfrente del Pierrot como si se tratase de su atributo.

La relación entre la música y la poesía es bastante estrecha, resulta indiscutible que ambas se diferencian de la pintura. Esta cuestión deviene fundamental para esclarecer la relación entre las artes temporales y las artes inmediatas a la que aspiraba Picasso en la obra de *Los tres músicos*. Como hemos expuesto anteriormente, ambas artes se diferenciaban especialmente en un punto: el tiempo. Es decir, para comprender y disfrutar una obra literaria o una pieza musical se requiere invertir cierto tiempo, el tiempo que nos lleva desde la primera página a la última, o desde la primera nota hasta la que cierra una composición musical. Incluso ocurre algo parecido cuando analizamos el espacio de una construcción arquitectónica. Todo esto se diferencia enormemente de las artes plásticas, ya que éstas son inmediatas, o, dicho de otra manera, podemos descubrir lo que encierran mediante un simple golpe de vista.

En definitiva, la relación entre las artes temporales con las inmediatas o espaciales, supone una de las aspiraciones artísticas más ambiciosas del artista. Picasso intenta crear una obra de arte absoluta aludiendo de forma simultánea tanto al pasado como al presente, tanto a la música como a la poesía en una obra pictórica y logrando trascender los límites de ésta.

Asimismo, *Los tres músicos* supondría una reflexión sobre el paso del tiempo y su pasado, evocando los amigos de juventud que había perdido y a los músicos con los que había compartido unos de sus periodos más fructíferos, suponiendo la incorporación de unas notas personales que se alejan del estoi-

⁶ “Apollinaire aceptó de mala gana los servicios y los obsequios que le ofreció, incluida una pipa cara, un regalo extraño para alguien que se estaba muriendo de una enfermedad pulmonar”. Traducción propia.

cismo, la objetividad y la ausencia de expresiones trágicas o emocionales que proponía el arte clásico. Es destacable también el momento en que lleva a cabo este planteamiento, el año en que se vende la colección de Kahnweiler, compuesta en su mayoría de obras realizadas durante la etapa bohemia del artista. En estos momentos ni si quiera el éxito económico o la gloria son capaces de frenar ese sentimiento melancólico que experimenta el artista en una cárcel de oro, y que le lleva a entenderse a sí mismo como un impostor, cuestión recogida por Daix a la hora de tratar este periodo: “Picasso se ve íntimamente como un impostor” (Serra y Daix, 1995, p. 33). Todo esto provocará una vehemente reacción artística que acabará con su matrimonio y con sus “años triunfales”.

Conclusiones

Para concluir podemos afirmar que la temporalidad es lo realmente importante en esta obra, temporalidad que permite reflexionar sobre el paso del tiempo, sobre su pasado y sobre el cambio, con cierta emoción nostálgica y melancólica a través de la fusión simultánea entre su presente y su pasado. Esta simultaneidad ya aparecía en su obra cubista, aunque desde un punto de vista formal, por ejemplo, cuando descomponía los objetos para posteriormente reconstruirlos en su cubismo analítico y sintético, esto permitía expresar una visión sincrónica de dos partes diferentes del objeto.

Asimismo, esta práctica será continuada en las obras naturalistas que realiza Picasso a partir de 1915, donde el aspecto inacabado termina por imponerse. Podemos mencionar el *Retrato de Olga en una butaca* (Figura 8) de 1918 sobre el cual expone Palau; “pictóricamente al no acabar la butaca el

artista elimina los elementos que habrían podido dar profundidad a la composición” (1999, p. 78). No olvidemos que la falta de profundidad era otra característica del cubismo, esto ayudaría a reforzar la apariencia de estampa que tiene esta obra. Además, coloca la butaca y la figura de Olga en un mismo plano que contrasta con el fondo inacabado, como si en una misma obra convivieran estilos opuestos, uno naturalista y otro cubista, dando lugar a esa simultaneidad formal mencionada. Así, según este autor el trampantojo de Picasso consistiría en hacer creer al espectador que realiza una pintura académica cuando realmente estaba continuando con el cubismo.

Palau sugiere incluso una misma forma de operar en otras obras “clásicas” o “naturalistas” como *Retrato de Olga con mantilla*, esta vez la simultaneidad formal se convierte en una simultaneidad conceptual al advertir dos personalidades diferentes yuxtapuestas en el rostro de su mujer, la campesina rusa, por un lado, y la falsa española por otro, debido a la forma en que viste a Olga mediante un disfraz:

Fue el querer transformar a Olga en una española, y por tanto al ponerle la mantilla falsa, lo que hizo surgir su identidad. (...) Olga resulta disfrazada de española y esta diferencia el ojo de Picasso, acostumbrado a captar todos los matices de la realidad sensible, la acentuó, fue la verdad que se le hizo patente y que su pincel no pudo dejar de evidenciar (Palau, 1999, p. 69).

Dicho de otra manera, representaría a dos personas diferentes en un mismo retrato, surgiendo de nuevo la simultaneidad cubista.





Dicha práctica parece recuperarla en la obra de *Los tres músicos* de 1921, suponiendo una representación simultánea de Max Jacob y Manuel de Falla en la figura del monje, de Apollinaire y Stravinsky en la figura del Pierrot y de Satie y del propio Picasso (como su alter ego) en la figura del Arlequín. Por lo tanto, mediante este ejercicio, relaciona las artes temporales (poesía y música) con las inmediatas (la pintura).

Esta práctica no es única en el arte de Picasso, el deseo de situarse más allá de los límites de la pintura lo volveremos a ver en el ballet *Mercure*, en el que colabora el artista en 1924. Sobre esta obra ya se tenía constancia en publicaciones de 1930, como apreciamos en la de Maud Dale, quien expone lo siguiente; “In the summer of 1924, the ballet *Mercure*, for which Erik Satie wrote the music, was presented with steps and figures arranged by Leonide Massi-

ne and the décors by Picasso”⁷(1930, p. 4). En este ballet, Picasso buscaba incorporar nuevas invenciones formales separando el dibujo del color, algo que había empezado a experimentar desde 1921 en sus naturalezas muertas. Ahora la línea ininterrumpida tiene el objetivo de crear no solo el volumen de las figuras, sino también un mayor dinamismo, elemento que no podía conseguir en su obra escultórica ni pictórica, solo con el ballet. Así se produce “el drama del creador (...) de no poder reunir nunca todos los hilos de la creación y de no poder conseguir nunca que ésta sea absoluta” (Palau, 1999, p. 410). Sin embargo, a través de obras pictóricas como *Los tres músicos* consiguió aproximarse a esa aspiración, al fusionar las artes temporales con la pintura, que, de alguna manera, reflejarían la reflexión por el inexorable paso del tiempo. Todo ello mediante la reafirmación y continuación de un lenguaje cubista que nunca abandonaría.

⁷ “En el verano de 1924, el ballet *Mercure*, para el que Erik Satie escribió la música, se presentó con pasos y figuras arreglados por Leonide Massine y decorados por Picasso”. Traducción propia.

Referencias bibliográficas

Barr, A. (1946). *Picasso. Fifty years of his art*. The museum of modern art.

Cassou, J. (1975). *Pablo Picasso*. Daimon.

Clair, J. (1998). *Picasso the Italian Journey 1917-1924*. Thames and Hudson.

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

Daix, P. (1987). *Picasso creador. La vida íntima y la obra*. Atlántida.

Dale, M. (1930). *Picasso*. Knopf.

Levey, M. (1994). *Pintura y escultura en Francia (1700-1789)*. Cátedra.

Nicosia, A. (2018). *La Roma di Picasso. Un grande Palcoscenio 1917*. Skira.

Palau i Fabre, J. (1999). *Picasso 1917-1926. De los Ballets al drama*. Ediciones Polígrafas.

Pool, P. (1967). "Picasso's Neo-Classicism: Second Period, 1917-1925". En *Apollo*, vol. 85 (61), 198-207.
Richardson, J. (2007). *A life of Picasso: the triumphant years 1917-1932*. Alfred A. Knopf.

Ruiz Artola, I. (2008). "Ut pictura poesis. Ut musica poesis". En Sonia Izquierdo Merinero (coord.), *Actas del Simposio Internacional de Poesía Española e Hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia*, 2008, Instituto Cervantes, pp. 98-107.

Serra, L. y Daix, P. (1995). *Picasso 1923. Arlequín con espejo y Flauta de Pan*. Fundación colección Thyssen-Bornemitzta.





Anexo



Figura 1.

Antoine Watteau. *Los placeres del baile* (1717).

Fuente: Wikipedia, dominio público, https://es.wikipedia.org/wiki/Antoine_Watteau#/media/Archivo:Antoine_Watteau_001.jpg (29/11/1923).



Figura 2.

Pablo Ruiz Picasso, *Los tres músicos*, versión MoMA (1921).

Fuente: [Enrique Mallén] On-line Picasso Project © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.



Figura 3.
Pablo Ruiz Picasso, *Los tres músicos*, versión del
Museo de Bellas artes de Filadelfia (1921).
Fuente: [Enrique Mallén] On-line Picasso Project ©
Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.



Figura 4.
Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de Manuel de Falla* (1920).
Fuente: [Enrique Mallén] On-line Picasso Project ©
Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.



Figura 5.
Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de Erik Satie* (1920).
Fuente: [Enrique Mallén] On-line Picasso Project ©
Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.



Figura 6.
Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de Igor Stravinsky* (1920).
Fuente: [Enrique Mallén] On-line Picasso Project ©
Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.



Figura 7.
Pablo Ruiz Picasso, *Monje* (1921).
Fuente: [Enrique Mallén] On-line Picasso Project ©
Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.



Figura 8.
Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de Olga en una butaca* (1918).
Fuente: [Enrique Mallén] On-line Picasso Project ©
Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2024.