

HACIA UNA REVISIÓN DEL CONCEPTO 'PICASSO CLÁSICO' (1915-1923):

LA CRÍTICA HISTORIOGRÁFICA FRENTE A LA SIMULTANEIDAD DEL ARTISTA

TOWARDS A REVIEW OF THE CONCEPT 'CLASSIC PICASSO' (1915-1923):

HISTORIOGRAPHIC CRITICISM AGAINST THE SIMULTANEITY OF THE ARTIST

Álvaro Gómez Suárez (Universidad de Málaga)
alvaro.g.suarez@gmail.com

Recibido: 18 de mayo de 2023 / Aceptado: 25 de septiembre de 2023

Resumen: El presente estudio tratará de determinar la consagración del concepto 'Picasso clásico' asociado a la obra realizada por el artista entre los años 1914 y 1923. Esta idea fue defendida por Anthony Blunt y Phoebe Pool en la década de 1960, quienes encontraban en la obra del artista malagueño ciertas alusiones a obras clásicas o clasicistas; esto les permitía encuadrar dicha obra en el movimiento del retorno al orden. Estas ideas se fundamentaban en el trabajo de Alfred Barr y en la revista *Cahiers d'art*, editada por Christian Zervos. Trataremos lo que cada uno de estos autores entiende por 'Picasso clásico', tanto en el aspecto formal, como en el aspecto temático e iconográfico. Finalmente, contrapondremos sus ideas a teorías más recientes defendidas por Palau i Fabre o Elizabeth Cowling quienes, a partir de la década de 1990, comenzaron a advertir en la obra del artista elementos subjetivos que se alejaban del ideal clásico, defendiendo la prolongación del cubismo en los trabajos de esos años. Así, el presente estudio tiene como objetivo presentar un Picasso múltiple y diverso durante la etapa planteada, capaz de elaborar poéticas contrapuestas, empleando siempre un lenguaje innovador que estaba muy lejos de responder a una imitación de los cánones clásicos.

Palabras clave: Arte clásico; Arte Moderno; Innovación; Simultaneidad de estilos; Picasso.

Abstract: The present study will try to determine the consecration of the concept 'classic Picasso' to allude to the work made by the artist between the years 1914 and 1923. This idea was defended by Anthony Blunt and Phoebe Pool in the 1960s, authors who found in the work of the artist from Malaga certain allusions to classic or classicist works, this allowed them to frame said work in the movement of the return to order; these ideas were based on the work of Alfred Barr and on the magazine *Cahiers d'art* edited by Christian Zervos. We will deal with what each of these authors understands by 'classic Picasso', both in the formal aspect, as well as in the thematic and iconographic aspect. Finally, we will contrast his ideas with more recent



theories defended by authors such as Palau i Fabre or Elizabeth Cowling, who from the 1990s began to notice subjective elements in the artist's work that moved away from the classical ideal, while defending the prolongation of his cubist style in the works of those years. Thus, the present study aims to present a multiple and diverse Picasso during the proposed stage, capable of working with contrasting poetics, always using an innovative language that was far from responding to the classical canons.

Keywords: Classical art; Innovation; Modern art; Picasso; Simultaneity of styles.

Cómo citar este artículo:

Gómez Suárez, A. (2023). Hacia una revisión del concepto 'Picasso clásico' (1915-1923): la crítica historiográfica frente a la simultaneidad del artista. *Revista Eivтерна*, (14), 88-107 / <https://doi.org/10.24310/re.14.2023.16824>

1. Introducción

Para tratar el concepto de 'Picasso clásico' debemos remontarnos al origen del término: en los catálogos de las exposiciones *Picasso: Forty Years of his art* (1939) y *Picasso Fifty Years of his Art* (1946) realizados por Alfred H. Barr, se defiende abiertamente la existencia de dos periodos clásicos en la producción picassiana. Christian Zervos también planteó en la revista *Cahiers d'art* la posibilidad de que Picasso se mostrara sensible a las influencias clásicas.

Algunas de las ideas defendidas por Barr serán recuperadas por Anthony Blunt en 1968 en su artículo *Periodo clásico en Picasso (1917-1925)*, —el cual trataremos antes que el artículo de Phoebe Pool de 1967 para una mejor comprensión—, donde convierte a Picasso en un eslabón más de la tradición clásica. Con la publicación *El neoclasicismo de Picasso. Segundo periodo (1917-1925)* este mismo autor (1967) se pretendía justificar la existencia de otro periodo clásico en Picasso por el surgimiento de la corriente del retorno al orden.

Con el paso de los años se asentó la propuesta de un 'Picasso clásico', probablemente debido a la corriente conocida como 'postmodernidad de reacción' desarrollada por Hal Foster en 1983, negando la esencia transformadora de la modernidad. Así, el concepto en discusión pudo haberse impuesto atendiendo los intereses del mercado del arte que, en ese momento, pretendía revalorizar las obras que había sido 'devaluadas'.

2. Marco teórico/objetivos

El objetivo de esta investigación es superar la noción del periodo clásico de Picasso y del consiguiente rechazo a las formas cubistas para mostrar a un creador múltiple y diverso que aún hoy se sigue investigando, hipotetizándose sobre nuevos caminos a partir del cubismo. Para ello nos centraremos en las propuestas de los principales autores defensores de dicha episteme; tras esto, contrastaremos sus planteamientos con otros llevados a cabo por autorías más recientes.

2.1. Las apreciaciones de Alfred H. Barr: 1939 y 1946

Con motivo de la exposición *Picasso: Forty Years of his art*, celebrada en el Museo de Arte de Nueva York en 1939, Alfred Barr, encargado de la dirección del proyecto, realiza un catálogo titulado de la misma manera. En la publicación, el autor estudia el período rosa: comprendido en obras cargadas de cualidades classicistas como 'serenidad', 'gracia' e 'impersonalidad' que convierten al arte griego en su principal fuente de inspiración y designando el lienzo de *La toilette* como el ejemplo más relevante de lo expuesto. En esta primera selección, se incluían también aquellos otros realizados en Gósol, haciéndose mención a un período 'clásico' o 'realista' a partir de 1915 bajo la inspiración de Ingres y que alcanzaría su auge entre 1917 y 1925 (Barr, 1939, pp. 53 y 91).

En el catálogo publicado siete años después, el mismo autor procede a clasificar de una manera más exhaustiva la producción picassiana entre 1905-1906. A *The circus period* pertenecerían las obras de los primeros meses de 1905 y las realizadas en Holanda en ese mismo verano. Insertas en *The first Classic Period* se encontrarían las firmadas desde mediados de 1905 a mediados del siguiente año, englobándose en Gósol las llevadas a cabo en el Ecuador 1906.

De igual manera, el autor atiende, además, a un 'segundo período clásico' –como lo definirá Pool más tarde–, comprendido entre 1915 y 1925, cuestión que ya adelantó en la anterior publicación. Sin embargo, debemos puntualizar que, para Barr, el verdadero período clásico de Picasso comienza a partir de 1920: «What might be called Picasso's «neo-classic» style, however, with its direct, conscious and often mannered references to Greco-Roman forms and subjects, does not begin until about 1920»¹ (1946, p. 96). Así, la situación del renacimiento del 'realismo' del pintor se sitúa en agosto de 1915 cuando realiza el *Retrato de Ambroise Vollard* en el que la influencia de Ingres se hace evidente. No en vano, el viaje realizado por Picasso a Italia, junto a su colaboración en la compañía de Ballets rusos de Diaghilev, pudieron decantarlo por una tendencia que irá aumentando su importancia en su producción artística en los siguientes años. Una tendencia palpable, por ejemplo, en el ballet de *Parade* de 1917 y que se prologa hasta 1925 a través de representaciones de *Arlequines y Pierrots* (Barr, 1946, p. 105).

Así, siguiendo a Barr, *Bañistas* (1918) [Fig. 1] pudo estar inspirada en lienzos de Ingres. Sin embargo, también el mismo autor la relaciona con las simplificaciones de los contornos o la torsión del torso característica del manierismo del siglo XVI –concepto que asocia igualmente a Picasso–, perceptible en la producción de Antonio del Pollaiuolo o Sandro Boticelli. Así mismo, encuentra relaciones directas con las pinturas de las vasijas griegas, aunque

¹ «Sin embargo, lo que podría denominarse el estilo «neoclásico» de Picasso, con sus referencias directas, conscientes y a menudo amaneradas a formas y temas grecorromanos, no comienza hasta aproximadamente 1920». Traducción propia.

subraya que todavía queda lejos del 'neoclasicismo' a desarrollar a partir de 1920 (1946, p. 103).

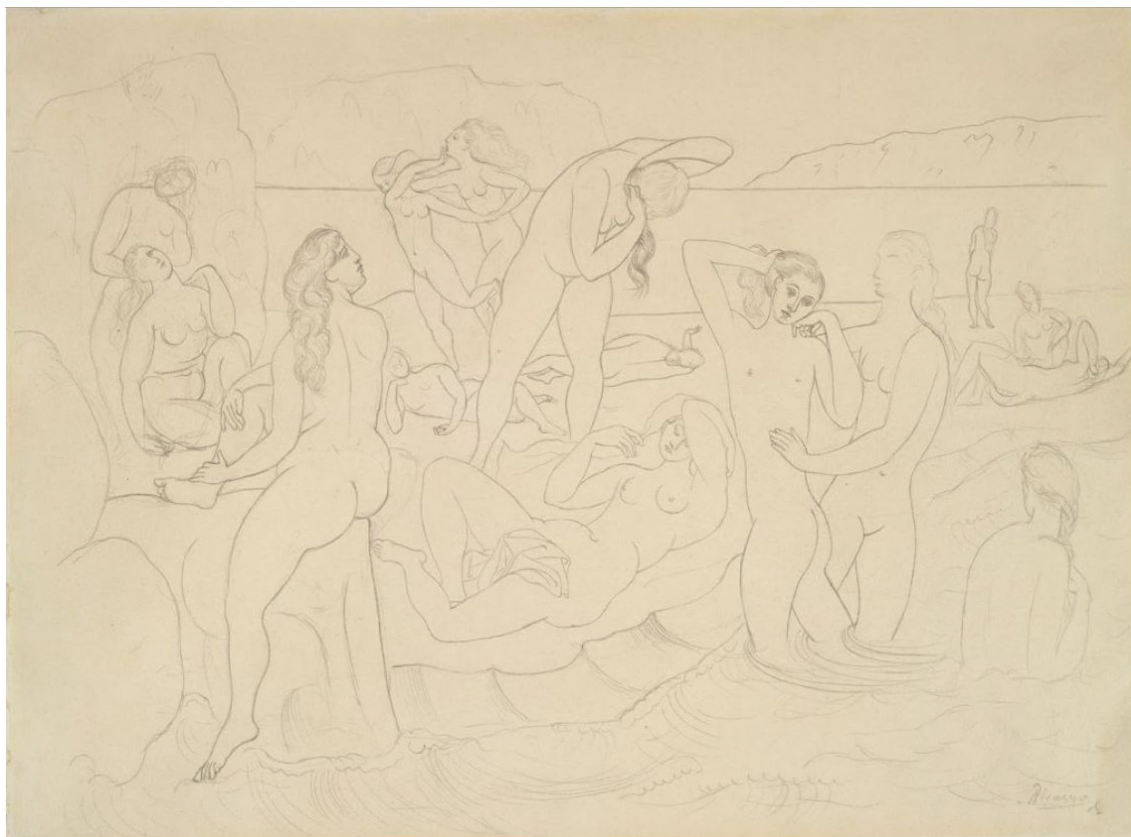


Fig. 1: Pablo Ruiz Picasso (Biarritz, verano de 1918). *Bañistas* © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023

El punto de inflexión en la producción picassiana se localiza a partir del año 1920. A partir de ese momento, el artista parece interesarse por la mitología griega y la antigüedad romana. En *Dos mujeres sentadas* o *Dos desnudos*, el crítico argumenta que las figuras son tratadas concediendo una gran atención a un juego de luces y sombras que enfatiza el modelado escultórico. El color, además, parecido al de la piedra o al de la terracota, incluso le sugieren la evocación del efecto inmutable. Características que, unidas a la falta de sentimiento y al énfasis en el volumen que muestran, justifica el etiquetado neoclásico de estas expresiones (Barr, 1946, p. 117).

A la hora de referirse a *Cabeza clásica* realizada en septiembre de 1921 [Fig. 2], Barr expone: «This colossal head suggests more than do earlier works the direct influence of sculpture of the late or provincial hellenistic styles in which eyes and nose are modeled with an increasingly rigid and stylized formula»² (1946, p. 118). La idea en sí será retomada por Anthony Blunt como veremos más adelante.

² «Esta cabeza colosal sugiere más que obras anteriores la influencia directa de la escultura de estilos helenísticos tardíos o provinciales en los que los ojos y la nariz se modelan con una fórmula cada vez más rígida y estilizada». Traducción propia.



Fig. 2: Pablo Ruiz Picasso (septiembre de 1921). *Cabeza clásica* © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023

El neoclasicismo de Picasso no reside solo en la faceta formal de estas obras, sino que, según este autor, es apoyado por la temática. La disposición compositiva de diosas y guerreros de la Antigüedad evocan a los frescos romanos y pompeyanos (1946, p. 117). Barr insiste en que esta tendencia convive con el cubismo –asunto que pasarán por alto los autores que analizaremos a continuación–, como se advierte en *Los tres músicos* (1921), entendida por el mismo creador como la obra culminante del cubismo sintético en su fase rectilínea (1946, p. 122).

Pero el cambio está próximo: «By 1923, Picasso had virtually abandoned his colossal classic nudes for a style more in keeping with the grace and elegance of traditional neo-classicism»³ (Barr, 1946, p. 128) A esa percepción pertenecen *El suspiro*, *La mujer de blanco*

³ «En 1923, Picasso prácticamente había abandonado sus colosales desnudos clásicos por un estilo más acorde con la gracia y la elegancia del neoclasicismo tradicional». Traducción propia.

o *La flauta de Pan*, realizadas en el año citado, cerrando la etapa, según el historiador norteamericano, *Las tres gracias* (1924).

2.2. Los catálogos de Zervos: 1949, 1951 y 1952.

Christian Zervos, en *Pablo Picasso: Catalogue de l'Œuvre Volume 3 (III) (Œuvres de 1917 à 1919)* (1949), rechaza la influencia de Ingres en la obra de Picasso:

Il n'est pas une seule œuvre de Picasso de cette époque où l'on puisse surprendre la froideur, la maîtrise des aux mouvements du cœur, la mise en vaillance de l'émotion, qui sont dans les peintures et les dessins d'Ingres⁴ (Zervos, 1949, p. 10).

En *Pablo Picasso: Catalogue de l'Œuvre Volume 4 (IV) (Œuvres de 1920 à 1922)* (1951), al analizar el citado periodo cronológico, advertía la intención de algunas autorías de vincular esa producción con el espíritu helénico: «Ils inclinent à leur prêter des cadres et des formes tirés des dessins et sculptures de la Grèce et s'évertuent à y révéler des analogies frappantes, des correspondances foncières et formelles avec ces modèles»⁵ (Zervos, 1951, p. 9)

De esta manera, el crítico francés reconoce la existencia de semejanzas y similitudes entre la obra de Picasso y las obras de la antigua Grecia; sin embargo, según expone, esa correlación se debe más a las formas que al espíritu: «On peut à la rigueur admettre entre les œuvres de Picasso et celles de l'antiquité une conformité d'écriture plus que d'esprit, de nuances plus que de ton et d'accent»⁶ (Zervos, 1951, p. 9).

Y, en *Pablo Picasso: Catalogue de l'Œuvre Volume 5 (V) (Œuvres de 1923 à 1925)* (1952), vuelve a comprobar que la producción picassiana de estos años toma dos caminos diferentes; uno que mira al pasado, procediendo en cierta medida de los cánones clásicos y, otro, que mira al futuro. No obstante, debido a que las pinturas clásicas del siglo V se han perdido, las obras en las que podemos rastrear estos indicios están basadas en copias, siendo complejo percibir la expresión alcanzada por los griegos (Zervos, 1952, p. 9).

Aun así, según esta trilogía de estudios, incluso cuando se basa en la Antigüedad, Picasso descubre y extrae de ella abundantes riquezas, aunque conserva su instinto. Esto es lo que diferencia las pinturas del creador malagueño de las helénicas, ya que las primeras se encuentran contagiadas del espíritu contemporáneo: «Picasso, qui est ce temps même, ne laisse

⁴ «No hay una sola obra de Picasso de esta época en la que pueda sorprender la frialdad, el dominio de los movimientos del corazón, la valiente demostración de emoción que se encuentran en las pinturas y dibujos de Ingres». Traducción propia.

⁵ «Se inclinan por prestarles marcos y formas tomadas de los dibujos y esculturas de Grecia y se esfuerzan por revelar sorprendentes analogías, correspondencias fundamentales y formales con estos modelos». Traducción propia.

⁶ «Podemos admitir estrictamente entre las obras de Picasso y las de la antigüedad una conformidad de escritura más que de espíritu, de matices más que de tono y acento». Traducción propia.

pas de greffer sur les peintures anciennes les données de notre époque, dont son esprit a tous les tons et tous les mouvements»⁷ (Zervos, 1952, p. 10).

2.3. La percepción de Anthony Blunt: 1968.

La idea de que la visita a Italia de Picasso en 1917 tuvo una gran influencia en sus obras posteriores, propuesta por Barr, fue continuada por Anthony Blunt. Este historiador inglés defiende que los grandes frescos del renacimiento y las obras de Herculano y Pompeya que al artista pudo contemplar «parece[n] haber reforzado la tendencia hacia el naturalismo que se había manifestado en los dibujos retratistas de los años previos y a la que dio una forma más clásica» (1968, p. 146).

Sin embargo, este autor piensa que el clasicismo de Picasso de esta etapa no está influenciado solo por el arte antiguo, sino que, también, se basa en artistas posteriores. Entre ellos, Ingres, cuya influencia es perceptible en el *Retrato de Vollard* (1915) o en *Olga en una butaca* (1917), cuya pose clásica recuerda al *Retrato de Mme. Rivière*. También relaciona algunos retratos de la bailarina caucásica realizados en 1918 con la *Antea* de Parmigianino que el artista malagueño pudo haber visto durante su visita a Nápoles. La similitud se percibe en la línea central del peinado, en el tratamiento de las cejas y las pestañas, pero, sobre todo, destaca el historiador, en la plasticidad empleada por ambos artistas.

Así, las obras de Picasso estudiadas están relacionadas con el arte antiguo «habitualmente en su estilo y ocasionalmente en su tema» (Blunt, 1968, p. 147). Para justificar esta afirmación se detiene en relacionar *La flauta de Pan* (1923) con la vida pastoral del mundo antiguo, a través de los muchachos 'griegos' que aparecen en la obra, el paisaje mediterráneo y la flauta. Cree igualmente que Picasso se basaba en la iconografía de esculturas antiguas a la hora de representar a algunos de sus personajes, como ocurre en *Mujer sentada secándose un pie* [Fig. 3] con la pose del *Spinario* o, *La fuente* (1922), con antiguas esculturas –y otras renacentistas como *La ninfa de Fontainebleau*, de Benvenuto Cellini– o *El rapto* de 1920.

⁷ «Picasso, que en este mismo tiempo, nunca deja de injertar en pinturas antiguas los datos de nuestro tiempo, cuyo espíritu tiene todos los tonos y todos los movimientos». Traducción propia.



Fig. 3: Pablo Ruiz Picasso (verano de 1921). *Mujer sentada secándose un pie* © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023

Otras veces, las alusiones realizadas por Blunt son más formales que iconográficas. Por ejemplo, en *Tres mujeres en la fuente* asemeja la indumentaria a las columnas antiguas, percibiendo un gran parecido con la *Hera de Samos* (1968, p. 147); en las *Cabezas clásicas* (1921), encuentra una forma de tratar la nariz como prolongación de la frente que, junto al marcado borde de la ceja y el modelado abreviado de las mejillas, guarda una estrecha relación con algunos frescos como el de *Hércules halla a Telefo*, de Herculano, donde la figura de Arcadia está tratada de la misma manera. Esta relación se hace aún más patente en las obras de 1920 en las que Picasso adopta la posición y el gesto de la mano de Arcadia para componer sus figuras, como es perceptible en *Torso de mujer leyendo* [Fig. 4] realizado en Juan-Les-Pins.



Fig. 4: Pablo Ruiz Picasso (verano de 1920). *Torso de mujer leyendo* © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.

El gesto de Arcadia también influyó en la obra de *Madame Moitessier* (1844-1856), de Ingres. De esta forma, Picasso se hacía partícipe de la tradición clásica según Blunt. No obstante, la versión del malagueño es mucho más fiel al original que la realizada por el francés, ya que este suaviza los contornos de la cabeza. De igual manera, encuentra también pintores del siglo XVII que trabajan las formas clásicas, como Poussin, quien se acerca «más que Ingres y casi tanto como Picasso al antiguo modelo romano» (Blunt, 1968, p. 148).

Y, siguiendo el relato, si seguimos retrocediendo llegaríamos a la obra de Rafael, quien presenta una forma más cercana al estilo de Picasso por la monumentalidad. Incluso a los frescos de Masaccio, por la precisión de los bordes probablemente basado en el conocimiento de la escultura del arte antiguo más que en la pintura.

Es de esta manera cómo se justifica la pertenencia del pintor vanguardista a esta tradición clásica de la siguiente manera: «Podemos por tanto ver a Picasso como el último representante de una tradición que incluye a muchos de los mayores nombres de la pintura europea, y es legítimo suponer que él mismo era consciente de ese vínculo» (Blunt, 1968, p. 148). Se afirma incluso que, en este periodo, muestra también interés por artistas más contemporáneos a él. No en vano, en *La siesta* (1919), dos segadores aparecen descansando, asemejándose temáticamente a obras de Millet –seguido después por Van Gogh–, Renoir y Maillol. En conclusión,

La pintura de la década de 1920 se relaciona de compleja manera con el pasado y con el presente. Fue directamente inspirado por la pintura y la escultura de la antigua Roma; su estilo le demuestra como afiliado a una tradición que va desde Masaccio hacia Rafael, Poussin e Ingres, y al mismo tiempo su pintura muestra el conocimiento de lo que en esos mismos años era hecho por un pintor anterior a él en dos generaciones, y por un escultor que tenía algunos años más que él (Blunt, 1968: 150).

2.4. Phoebe Pool y el neoclasicismo: 1967

Phoebe Pool entiende el retorno a las formas clásicas de Picasso en el periodo comprendido entre 1917 y 1925 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»⁸ (1967, p. 198).

La historiadora británica coincide con Barr y con Blunt en que el artista, tras su paso por Italia en 1917, tomó prestados elementos de la Antigüedad abiertamente, acotando que, con anterioridad al viaje, ya había comenzado a emplear un estilo lineal que habría que relacionar con Ingres (Pool, 1967, p. 199). En este sentido, la adscripción *per se* a una corriente generalizada que defendía el empleo de formas clásicas se basa en una serie de comentarios realizados por Apollinaire; este abogaba por la existencia de un clasicismo más creativo, diferente al falso clasicismo 'winckelmannesco' o académico originado en Alemania, el que cual argumentaba para la elaboración de sus poemas.

Pero esta afiliación no acababa en Apollinaire, como expone Pool; también era defendida por Max Jacob e, incluso, por Raymond Radiguet, quienes diferenciaban el clasicismo 'verdadero' del académico. Así, muchos artistas también se posicionaron a favor de la corriente de posguerra, aunque «none of them so directly an frequently borrowed Antique motifs as did Picasso»⁹ (Pool, 1967, p. 202). La monumentalidad visible en las figuras de Léger, siguiendo la línea francesa que se remonta a Poussin, David y Seurat, así como el movimiento purista defendido por Ozefant y Le Corbusier, son ejemplos de ello.

⁸ «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.

⁹ «Ninguno de ellos tomó prestados con tanta frecuencia motivos antiguos como Picasso». Traducción propia.

El interés de Picasso en artistas distintos a los que había admirado en 1905 –caso de Gauguin o Puvis de Chavannes– lo convierten en seguidor de Seurat, Renoir o, incluso, Corot, entendidos ahora en sus grandes referentes. De igual manera, la influencia de Ingres sigue siendo clave: su rastro se encuentra tras las formas de las *Bañistas* (1918) o en *Campesinos durmiendo* (1919) a través del dibujo lineal sin modelado; así como en las posturas tomadas de *El baño turco* que Picasso pudo conocer por grabados. En esta relación atemporal entre el pintor francés y el español, Pool remite a las conexiones establecidas por Blunt entre *Madame Moitessier* y la *Mujer con mano en el rostro*, ambas inspiradas por el fresco de *Heraclès halla a Telefo* (Pool, 1967, p. 205). Con el objetivo de reforzar esta adscripción a la tradición clásica francesa, Pool infiere que obras como *Campesinos durmiendo* se encuentra próxima al tono que desarrolla Boucher o Fragonard en obras como *La escena campestre* del último.

Pero hay más. El cultivo de las formas clásicas también se daba en los compositores amigos de Picasso como Erik Satie, Igor Stravinsky y Manuel de Falla. El primero de ellos compuso *Sir Peladan, la Sonnerie pour la Rose-Croix* (1890), en cuyo interludio eliminó lo anecdótico, tratando solo lo esencial y volviendo, así, a la recuperación de la simplicidad, algo que se relaciona con los dibujos sobrios y lineales neoclásicos de Picasso (Pool, 1967, p. 206). El segundo, por su parte, disminuyó la orquesta a unos instrumentos esenciales en *L'histoire du Soldat* (1918), influenciado por compositores anteriores como Pergolesi; e incluso trató las fórmulas melódicas presente en *Concierto para piano*, de Bach, en un ejercicio experimentado de manera similar por el tercer músico citado. En definitiva, «like Picasso, therefore, Stravinsky was making use not only of subjects from antiquity but also of the style of later «classical» composers»¹⁰ (Pool, 1967, p. 206).

Además de este encuentro en el proceso general del retorno al orden del arte y en la tradición clásica francesa, Pool propone ciertas fuentes directas que influyeron en Picasso, justificándolo mediante la semejanza que presenta *Tres mujeres en la fuente* (1921) con la *Hera de Samos* o *El rapto* con las metopas del Partenón. La fecha es clave porque, según la autora británica, desde ese momento se advierte una influencia más amplia del arte antiguo en la producción picassiana. Así, observa una relación entre las cabezas realizadas en ese verano al óleo [Fig. 5] con algunos retratos pompeyanos. En especial, el de la pintura mural de *Cabeza de músico* perteneciente a la tumba Leopards, en Tarquinia, datada en 470 a. C.

¹⁰ «Por lo tanto, al igual que Picasso, Stravinsky hacía uso no sólo de temas de la antigüedad sino también del estilo de compositores «clásicos» posteriores». Traducción propia.



Fig. 5: Pablo Ruiz Picasso (Fontainebleau, verano de 1921). *Perfil helénico de mujer* © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.

A pesar de todo esto, la historiadora apunta que, en las últimas producciones neoclásicas, caso de *Las tres gracias*, existe una elegancia que convive con una belleza 'fofa': «a flabby prettiness which explain why Picasso feared to become his own imitator»¹¹ (Pool, 1967, p. 207). Asimismo, más allá de la recuperación del neoclasicismo, sugiere el influjo de otros factores que intervinieron en la producción de este periodo. Uno de ellos era la intención de preservar los rostros de sus amigos «who might be killed or scattered by the war»¹² (Pool, 1967, p. 207), lo cual contribuyó al florecimiento del dibujo naturalista al inicio del periodo tratado.

El estudio finaliza observando que la etapa 'de serenidad' se produjo después de una época de infelicidad, sugiriendo que, tras el sufrimiento generado por la guerra y la muerte de

¹¹ «Una belleza fofa que explica por qué Picasso temía convertirse en su propio imitador». Traducción propia.

¹² «Que podrían ser asesinados o dispersados por la guerra». Traducción propia.

su amante Eva Gouel, el artista desemboca en un arte sobrio en el que el sentido trágico de años anteriores queda totalmente desterrado.

3. Resultados de la investigación

Como hemos tenido oportunidad de ver, en estos autores existe una intención deliberada de asociar la producción picassiana de los años estudiados con el clasicismo. Según Barr, independientemente del primer periodo clásico de 1905-1906, el clasicismo de Picasso de la década de 1920 nace tras su viaje a Italia en 1917, opinión compartida por Blunt y Pool. Sin embargo, en 1915 ya mostraba la reaparición de un tipo de dibujo naturalista.

En Barr se observa también el intento de dividir las obras realizadas por Picasso durante este periodo en unas 'menos clásicas' que se correspondería al intervalo de tiempo que se sitúa entre 1917 y 1920, donde la influencia de Ingres y las formas 'manieristas' son las que imperan; mientras que, las correspondientes a 1920 y 1923, responden al etiquetado de 'neoclásicas'. Esta división parece tener el objetivo de justificar la manifestación de una esencia clásica en todas las obras del periodo, incluso aquellas que puedan parecerlo 'menos', que muestran una torsión o una alteración de las proporciones que bien pudiera entenderse como anticlásicas. De ahí el uso del término 'manierista' a la hora de describir pinturas que, como las *Bañistas*, parecen influidas por Pollaiuolo o Boticelli.

Por manierismo entendemos la corriente surgida al final del Renacimiento que supuso la alteración de los cánones clásicos, de la armonía, del equilibrio y de las proporciones. Este mismo argumento habría servido para justificar la independencia de Picasso respecto a la tradición clásica, pero Barr parece emplearlo para vincular unas obras que se iban alejando de los cánones renacentistas y que difícilmente podría entenderse como clásicas, con otras en las que se percibe una supuesta transición hacia las formas neoclásicas de 1920, mantenidas hasta 1923. ¿Por qué el referido autor eligió ese término y no otro, mencionando incluso a Ingres cuyo clasicismo no es tan tradicional como aparenta?

A la hora de tratar las obras clasificadas como 'neoclásicas' –por ejemplo, *Dos mujeres sentadas* (1920) o *Cabeza clásica* (1921), Barr destaca el modelado y el color que recuerdan a las superficies pétreas y que le confiere un carácter inmutable, confiriendo al volumen cierta inspiración hacia la escultura helenística. Y, además, la defensa no es solo estética; también lo es desde el punto de vista temático, como ocurre con *El rapto* (1920), entre otras.

Sin embargo, estas obras presentan una desproporción muy alejada de la armonía clásica, llamando más la atención por su volumen. Ejemplo muy cercano a *Dos mujeres sentadas* lo encontramos en *Dos mujeres desnudas* [Fig. 6], una evolución de la anterior donde las sutiles desproporciones han acabado por imponerse. Palau escribe a propósito que «si en *Las señoritas* [...] Picasso jugaba con las leyes de una dinámica óptica alucinatoria, aquí juega como le place con las leyes de la perspectiva albertina. En este sentido, el Renacimiento es casi escarnecido» (1999, p. 239).



Fig. 6: Pablo Ruiz Picasso (1920). *Dos mujeres desnudas* © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023

Richardson expone algo parecido al referirse a la misma obra, observando que en el intento de doblegar el clasicismo a su voluntad consigue 'picasificarlo', llevarlo a su particular terreno estético: «He wanted to bend classicism to his will, Picassify it, question its sacrosanct proportions and the time-honored notions of ideal beauty on which they were supposedly based. In parodying classicism, he subverts it»¹³ (2007, p. 158). Como defiende Breggruen en una fecha más reciente, «il suddetto classicismo di Picasso non abbia niente di accademico ma proponga piuttosto una reinterpretazione moderna dei modelli del passato»¹⁴ (2018, p. 27).

En relación con lo expuesto, es pertinente citar la idea de 'barbarie' propuesta por Palau para referirse a algunas obras realizadas por Picasso en 1921 como *Tres mujeres en la fuente*:

¹³ «Cuestiona sus proporciones sacrosantas y las nociones consagradas de belleza ideal en las que supuestamente se basaban. Al parodiar el clasicismo, lo subvierte». Traducción propia.

¹⁴ «El mencionado clasicismo de Picasso no tiene nada de academicista sino que propone una reinterpretación moderna de los modelos del pasado». Traducción propia.

Esta barbarie es muy importante y es intencionada: no solo para prevenirnos contra la idea de perfección clásica, que es la del neoclasicismo, sino también para defendernos de las formas concretas que este neoclasicismo había adoptado [...] excesivamente dulces o complacientes (1999, p. 283).

Siguiendo con esta idea, el mismo autor igualmente expone:

La idea de clasicismo se basa sobre todo en dos conceptos: el de la sumisión y el respeto a la realidad, con la preponderancia de sus aspectos bellos o embellecidos, o el de crear unos cánones ideales e intentar aproximarse a ellos. El primer concepto parece corresponder al Renacimiento italiano, el segundo a la escultura griega considerada clásica. Ni el uno ni el otro son respetados por Picasso, ni siquiera en este momento clasicizante (1999, p. 303).

Sin embargo, pese a la defensa de la faceta clásica de Picasso en el periodo estudiado, Barr reconoce la existencia de una tendencia cubista simultánea a la naturalista, suprimiendo así la idea de un Picasso exclusivamente tradicional y clásico; una circunstancia que no ocurría con las otras autorías ya expuestas.

Por otra parte, Zervos reconoce la influencia del arte griego en las obras de Picasso. Sin embargo, defiende que, pese a la apariencia desfasada de estas, el artista hace un arte del presente a partir de dos elementos importantes: la innovación y la transgresión. La sentencia no deja dudas: «On est donc en droit de conclure que pour le fond comme la forme, les peintures et les dessins classiques de Picasso s'écartent sensiblement des œuvres grecques»¹⁵ (1952, p. 10).

Tal y como ya se apuntaba Blunt, siguiendo a Barr, también entiende el viaje a Italia de Picasso y la influencia de Ingres como fuentes de inspiración directa. Aunque no lo haga explícitamente, también rescata el concepto de 'manierismo' propuesto a la hora de comparar la *Antea* de Parmigianino con algunos retratos de Olga de 1918. Incluso Salazar Jiménez (2021) propone algo parecido al advertir la influencia del arte napolitano en las obras monumentales desarrolladas por el artista en la década de 1920, cuando está trabajando en «figuras olímpicas de carácter monumental que visten un camisón recordando a los peplos de grandes pliegues que cubren los mármoles griegos, planteando el carácter escultórico de sus obras» (p. 115).

Siguiendo esta idea, el clasicismo en Picasso se encuentra, a partir de 1920, en el paisaje mediterráneo y en la evocación de la vida pastoral del mundo antiguo —como se observa en *La flauta de Pan*—. Sin embargo, la afirmación parece responder más a una interpretación subjetiva debido a imposibilidad de extrapolar ciertos elementos 'griegos' —caso del instrumento musical o la disposición de los jóvenes— a otras obras del mismo periodo.

¹⁵ «Por lo tanto, podemos concluir que, en términos de contenido y forma, las pinturas y dibujos clásicos de Picasso difieren significativamente de las obras griegas». Traducción propia.

Iconográficamente, Blunt relaciona a la *Mujer sentada secándose un pie* con la pose del *Spinario*. También plantea la relación entre *La fuente* (1922) con obras renacentistas como *La ninfa de Fontainebleau*, de Cellini (1542-1543). No obstante, los ejemplos citados no son en puridad 'clásicos' ya que el primero responde a los cánones estéticos de la escultura helenística del periodo alejandrino y, el segundo, a las estilizaciones y deformaciones características del manierismo. También encuentra relaciones formales al relacionar a las *Tres mujeres en la fuente* con la *Hera de Samos*, una escultura más arcaizante que clásica, estableciendo un paralelismo que será desarrollado posteriormente por Pool.

La línea del dibujo de los vasos griegos y los frescos romanos tienen también importancia en la monumentalidad aparecida en la obra de Picasso en estas fechas, según Blunt. Así, el historiador encuentra una relación formal entre las cabezas clásicas de 1921 o *Torso de mujer leyendo* con el fresco de *Hércules halla a Telefo* de Herculano; una obra en la que se inspira también Ingres, según el autor, haciendo que Picasso se encuadre en la tradición clásica francesa anteriormente comentada. Rara reforzar estos argumentos, Blunt opta por eludir cualquier comentario al cubismo, tendencia a la que Picasso ofrece tanto esfuerzo y dedicación como a la naturalista o 'clásica'.

Pool, en esa misma línea, afirma que el viaje a Italia y la obra de Ingres dejarán huella en Picasso. Pero, a su vez, contempla otra posible causa que explica la vuelta al clasicismo: el artista pretendía preservar el rostro de sus amigos ante el temor de perderlos en la guerra. No olvidemos que el conflicto bélico marcó la vida social de entonces y cada reencuentro entre amistades asentadas «significaron un contraste agradable con el incesante rugir de los cañones y el hedor a muerte no mas lejos de ochenta kilómetros de París» (Penrose, 1981, p. 185)

En la función protectora, cuasi 'mágica' de los retratos, ahonda Elizabeth Cowling años más tarde:

Perhaps because he was acutely aware of the threat posed to all his friends by war, he embraced the traditional notion that portraiture should record the appearance of the sitter with a fair degree of accuracy. More than simply a record of the sitters and testimony to his affection for them, the portraits may have had a quasi-magical, protective function—Picasso acting as 'socerer', but under a different guise¹⁶ (2002, p. 284)

Pool, como Blunt, omite cualquier alusión al cubismo de estos años, olvidando la simultaneidad de estilos que conviven en esta época. Un ejemplo de esto es referido por Palau al analizar la producción de Fontainebleau de 1921: «las dos tendencias que desde hace algún

¹⁶ «Quizás porque era muy consciente de la amenaza que la guerra representaba para todos sus amigos, abrazó la noción tradicional de que el retrato debía registrar la apariencia del modelo con bastante precisión. Más que un simple registro de los modelos y un testimonio de su afecto por ellos, los retratos pueden haber tenido una función protectora cuasi mágica: Picasso actuando como "brujo", pero bajo una apariencia diferente». Traducción propia.

tiempo se alternan y se disputan la atención del artista, la tradicional y volumétrica y la cubista y plana se polarizan totalmente y en su misma simultaneidad» (1999, p. 282).

Es quizá la autora más radical en cuanto a la defensa del concepto de 'Picasso clásico', ya que, además, adscribe la labor del malagueño a una corriente extendida entre poetas, pintores y músicos que proponía una vuelta 'al orden' tras la guerra; una idea que ya fue propuesta por Barr (1946, p. 115). Algo parecido fue expuesto por Blunt y Pool en *Picasso: the formative years : a study of his sources* (1962, p. 26) al sugerir que la defensa literaria hacia un arte más sereno y equilibrado abordado por Jean Moréas mediante la fundación de *L'Ecole Romane* influiría en la obra picassiana entre 1905 y 1906.

Siguiendo el ideario de Pool, la conciencia de pertenencia a un grupo por parte del artista sería clave. Pero el caso de Picasso es muy diferente, ya que no está sujeto a un método compartido e indaga siguiendo su voluntad, tratando incluso mismas temáticas a través de procesos diferentes o retomando obras/ideas del pasado para renovarlas. El motor de esas búsquedas es su inconformismo: «L'homme qui cherche absolument le bout de sa chance est un individualiste qui ne veut jamais s'associer; aussi la solitude finit-elle toujours par lui faire toucher du doigt l'insuffisance de ses moyens»¹⁷ (Raynal, 1920, p. 4).

En 1911 Picasso ya había intentado practicar un arte colectivo con su asociación con Braque, entendiendo que ese camino tenía un corto recorrido. En contraposición, sus obras son fruto de un proceso individual:

Picasso sabe que está llevando a término, desde hace tiempo, una prospección única, que es el descubrimiento del hombre por dentro, desde dentro, a causa de todo lo que, a través de su arte, emerge a la superficie. [...]sabe que esto lo ha hecho, lo hace y lo ha de hacer solo, que sus visiones son intransferibles, que la única transmisión es la obra de arte, que es su resultado (Palau, 1999, p. 433).

Por otro lado, Pool, al igual que Blunt, intenta asociar la figura de Picasso a la tradición clásica francesa, relacionando algunas de sus obras con otras de Fragonard, Boucher, Poussin o Ingres, recogiendo de nuevo la relación entre *Madame Moitessier*, del último, con la *Mujer con mano en el rostro* picassiano. Sin embargo, no tiene en cuenta las deformaciones y el espíritu que presentan las obras del artista malagueño.

Así mismo, advierte ciertos elementos desorientadores que le lleva a hablar de 'una belleza fofa', perceptible en *Las tres gracias*; una apreciación que es consecuencia del desajuste de las representaciones femeninas a la belleza clásica tradicional y que guardaría relación con la idea del clasicismo desvirtuado propuesta por Palau. Al final de su artículo, Pool parece sugerir que la producción del artista es evolutiva al exponer que el periodo optimista y clásico en Picasso surge de una época de infelicidad. En el primer periodo clásico también lo entiende como la superación de una etapa trágica anterior. Así, la producción picassiana se

¹⁷ «El hombre que busca absolutamente el fin de su suerte es un individualista que nunca quiere asociarse; Además, la soledad siempre acaba haciéndole darse cuenta de la insuficiencia de sus medios». Traducción propia.

asemejaría a un conjunto de etapas cerradas. De hecho, al referirse al segundo periodo clásico expone: «the tragic apprehension of human misery in the Blue Period or the thirties is unlikely to have been contained in such a stylistic frame»¹⁸ (Pool, 1967, p. 207).

Sin embargo, desde una visión de conjunto, existe contaminación entre unos periodos y otros –incluso entre el estudiado y el azul–, pues el amplio catálogo picassiano no se insertaría en periodos estancos sino que, más bien, debieran entenderse como el resultado de un proceso intelectual, cíclico, en el que el artista nunca da una etapa por terminada. Esta idea es igualmente abonada por Palau:

Durante 1917 es cuando Picasso retoca y acaba el cuadro *Mujer sentada leyendo un libro*, en la cual vemos la presencia de Eva según las referencias de Zervos. Así como *Frutero y botella sobre una mesa*, comenzada en 1913, en la rue Schoelcher (1999, p. 84).

Esta misma contaminación es la que va a permitir a este autor exponer la relación entre la obra *Mujer desnuda sentada, pensativa* realizada en Dinard en 1922 con la esencia de momentos anteriores: «estas figuras femeninas están próxima por el sentimiento que emana de ellas a algunas de la época azul» (Palau, 1999, p. 332).

Asimismo, en las pinturas de las paredes de la casa de la señora Errazuriz de Biarritz (1918), aparecen tres mujeres que molestan a otra cuarta que se encuentra en un estado de somnolencia y tristeza. «Ni en plena época azul el artista nos había mostrado una mujer tan poco atractiva», afirma Palau (1999, p. 103), reforzando su apreciación con la cita a otro dibujo llamado *Monja* o *Penitente* del mismo periodo y que guarda relación con las figuras femeninas de la época azul.

En este sentido, es conveniente rescatar la máxima emitida por el artista «Yo no evoluciono, yo soy» (Elgar, 1955, p. 114). Asimismo, Elgar expone: «Il est [Picasso] tout ensemble romantique et classique, intellectuel et sensible, créateur et négateur. Être déchiré d'inquiétudes et de contradictions»¹⁹ (1955, p. 114).

4. Conclusiones

Como se ha expuesto, la principal intención de algunos de los autores tratados en este estudio es la de vincular a Picasso a una tradición clásica, relacionando sus obras con otras realizadas por artistas clasicistas a través de aspectos formales e iconográficos. Un proceso analítico que permitiría la adscripción de Picasso al movimiento del retorno al orden.

La defensa de este argumento equivaldría a denostar una de las tendencias que más influyó en la vanguardia como es el cubismo. Quienes defiende el periodo clásico de Picasso

¹⁸ «Es poco probable que la trágica aprehensión de la miseria humana en el Periodo Azul o en los años treinta estuviera contenida en un marco estilístico de este tipo». Traducción propia.

¹⁹ «Él [Picasso] es a la vez romántico y clásico, intelectual y sensible, creador y negador. Está desgarrado por preocupaciones y contradicciones». Traducción propia.

entienden a su vez el cubismo como un arte de transición, que no contiene un fin en sí mismo. «En la década entre 1920 y 1930, los pintores abstractos eran aficionados a señalar que el cubismo conducía lógicamente a la abstracción, pero Picasso 'para su eterna desgracia' nunca se había atrevido a dar el salto necesario», afirma Ferrier (1996, p. 78). Sin embargo, el cubismo no solo siguió estando presente en la mente del artista durante este periodo sino que encontró nuevos territorios de experimentación en las décadas siguientes. Asimismo, quienes insisten en la faceta clásica de Picasso pretenden concebir su producción como un conjunto de etapas consecutivas, superadoras las unas de las otras, justificándose así el rechazo del cubismo por parte del artista a favor del arte clásico.

No obstante, la producción del artista no es evolutiva, como hemos tenido ocasión de ver, sino cíclica; cada una de las obras contiene características de otras producidas en un momento diferente. La asunción de esta percepción de conjunto permitiría entender el periodo estudiado como un conjunto de obras en las que prima la diversidad y la multiplicidad. A su vez, conllevaría la eliminación del etiquetado clásico asociado a un momento creativo que se caracterizaba por cultivar precisamente la esencia contraria del clasicismo. Es decir, la innovación frente a la tradición.

5. Referencias bibliográficas

- Barr, A. (1946). *Picasso. Fifty years of his art*. The museum of modern art.
- Barr, A. (1939). *Picasso: Forty years os his art*. The Museum of Modern Art.
- Berggruen, O. (2018). *Picasso tra cubismo e classicismo. 1915-1925*. Skira
- Blunt, A. (1968). El periodo clásico de Picasso (1917-1925). En *Estudios sobre Picasso* (pp. 146-150). Gustavo Gili.
- Blunt, A. & Pool, P. (1962). *Picasso: the formative years : a study of his sources*. Studio Book.
- Cowling, E. (2002). *Picasso: Style and Meaning*. Phaidon.
- Elgar, F. (1955). *Picasso*. Hazan.
- Ferrier, J. L. (1996). *Picasso: el artista y la obra*, Terrail.
- Palau i Fabre, J. (1999). *Picasso 1917-1926. De los Ballets al drama*. Polígrafas.
- Penrose, R. (1981). *Picasso: su vida y su obra*, Argos.
- Pool, P. (1967). Picasso's Neo-Classicism: Second Period, 1917-1925. *Apollo*, vol. 85 (61), 198-207.
- Raynal, M. (1920). *Les Maitres du cubisme: Picasso*. L'Effort Moderne.
- Richardson, J. (2007). *A life of Picasso: the triumphant yers 1917-1932*, Nueva York.
- Salazar Jiménez, P. M. (2021). Picasso en Italia, 1917. *Eviterna*, 10, 106-116 <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi10.12836>

Zervos, C. (1952). *Pablo Picasso: Catalogue de l'Œuvre Volume 5 (V) (Œuvres de 1923 à 1925)*. Cahiers d'Arts.

Zervos, C. (1951), *Pablo Picasso: Catalogue de l'Œuvre Volume 4 (IV) (Œuvres de 1920 à 1922)*. Cahiers d'Arts.

Zervos, C. (1949). *Pablo Picasso: Catalogue de l'Œuvre Volume 3 (III) (Œuvres de 1917 à 1919)*. Cahiers d'Arts.