

UN QUIJOTE DE PICASSO

MANUEL V. MONSONÍS MONFORT

Abstract: The present essay puts forward an iconographical approach to the “Cervantine” Picasso work contained into a folder, with twenty-one engravings and an original red ball-point pen drawing, which is a part of the Sedó collection deposited in the National Library. Besides to show the painter Spanish linking, is a good testimony of the artist of Malaga creative restlessness, about 1936.

Key words: Picasso / Don Quichotte / Cervantes / National Library / Painting.

Resumen: El presente ensayo propone una aproximación iconográfica a la obra cervantina de Picasso contenida en una carpeta, con veintiún grabados y un dibujo original en bolígrafo rojo, que forma parte de la colección Sedó depositada en la Biblioteca Nacional. Además de poner de manifiesto la vinculación con lo español del pintor, resulta ser una buena muestra de la inquietud creativa del artista malagueño en torno a 1936.

Palabras clave: Picasso / Don Quijote / Cervantes / Biblioteca Nacional / Pintura.

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) se ha erigido en la historia como una figura capital para la conformación del gusto estético contemporáneo. Pintor de desbordante ingenio, indistintamente se nos puede presentar caligráfico o fauve, matérico, cubista, clasicista o surrealista, volcado siempre en la investigación de nuevas experiencias e impresiones plásticas. Su creación cubista, sistema constructivo que desarrollaría conjuntamente con Bracque y otros, hubiera sido suficiente para encumbrarle como figura descollante del arte contemporáneo, pero su espíritu inquieto le empujó, de forma continua, hacia una búsqueda –pese a las propias palabras del artista, que diría: *yo no busco, encuentro*– de nuevas formas de expresión. Ni sólo pintor, ni sólo escultor, ni decorador, figurinista o ceramista; con Picasso alcanza su máxima expresión el concepto moderno de artista plástico.

Tras sus logros en el campo del cubismo analítico, entre 1907 –año en el que realizara *Las Señoritas de Aviñón*– y 1912, y el sintético, entre 1912 y 1915, el pintor malagueño incluiría en su obra composiciones en las que se adivina una revivificación del clasicismo, siempre bajo la revisión y los cánones del propio artista, ajeno a la simetría y equilibrio del naturalismo idealizado propuesto en la tradición académica.

El período comprendido entre los años de 1916 y 1924 estaría marcado, como los anteriores, por una continua evolución estética. Sin abandonar los logros del cubismo, se alternarían en su producción composiciones naturalistas; el pintor recurriría a la ayuda de la fotografía. En efecto, a partir de formas perfectamente delimitadas fotográficamente, Picasso estilizaría sus figuras hasta llegar a esencializarlas en su contorno, como meras construcciones lineales; sistema que utilizaría no sólo en sus dibujos, sino que también emplearía en algunos trabajos al óleo de esta época.

A lo anterior, convendría añadir que Picasso recurriría, de manera intermitente pero prolongada en el tiempo, a lo español como tema de inspiración, síntoma de una indisimulada añoranza. Ahí están, sin ir más lejos, los numerosos trabajos relacionados con la tauromaquia. La misma identificación con lo español se adivina en unas –muy poco conocidas– composiciones cervantinas suyas, en las que no faltará un molino que identifique lo pintado con alguna de nuestras geografías más reconocibles.

Lo hasta aquí dicho sirve para ubicarnos adecuadamente a la hora de presentar una serie iconográfica que el malagueño hiciera sobre el *Quijote*. Aunque quizá nos quede por apuntar la influen-



Fig. 1. Portada de la carpeta de dibujos sobre el *Quijote*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.



Fig. 2. *Don Quichotte armé*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

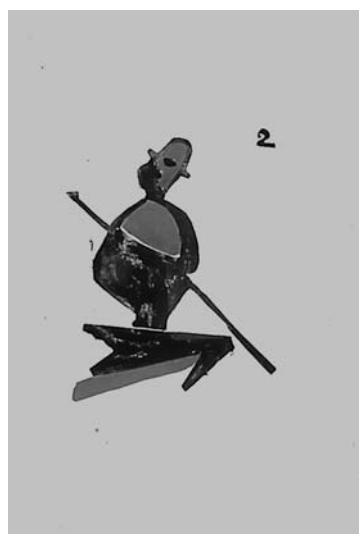


Fig. 3. *Sancho seul*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

cia que sobre el artista pudo ejercer el surrealismo –recordemos que Picasso entró en contacto con André Bretón en el verano de 1923, un año antes de que éste publicase su *Manifiesto del surrealismo*; pese a su intensa colaboración inicial, Picasso declararía, posteriormente, que ya en 1933 había trabajado libre del influjo de los surrealistas–. Al período anteriormente comentado correspondería la época de mayor colaboración de Picasso con el mundo del teatro, para, en la década de los años treinta interesarse más por la ilustración de libros; así, en 1931 ilustraría *Le Chef d'oeuvre inconnu*, de Honoré de Balzac, y las *Metamorfosis* de Ovidio, realizadas entre los años 1931 y 1937. Además, sería ésta una época de profundas crisis personales. Casado, desde el verano de 1918, con la bailarina rusa Olga Koklowa, en enero de 1927 se enamoraría de Marie-Thérèse Walter, con la que tendría una hija –Maja–, en 1935, hecho éste que desencadenaría su separación matrimonial. El pintor recordaría esta época como los peores años de su vida: empiezan a surgir sus *crucifixiones* y las representaciones del minotauro, que preludiarían el *Guernica*.

En la colección Sedó de la Biblioteca Nacional hemos encontrado unas láminas, de 226 x 319 mm, pertenecientes a una serie cervantina realizada por el genial artista malagueño, en 1936. Pese a

las palabras del propio pintor, en la carpeta se especifica que se trata de *20 bois originaux et a texte par Breton, Miro, Max Hermig, Pragman et Picasso*, cosa que, junto a otras colaboraciones que con ellos hiciera, contradice las palabras del mismo Picasso, cuando afirmaba su desvinculación con los surrealistas a partir de 1933. Esta colección se expuso en el salón cubista de París, en 1936.¹

En la tapa de la carpeta que contiene la serie (fig. 1), sobre fondo negro y recuadrado con un rectángulo vertical dorado, se lee, en rojo y letras mayúsculas: *Don Quichotte*, con un juego figurativo entre la letra O de DON y la Q, en forma de bacia de barbero, inferior. Por debajo se insinúan las siluetas antagónicas de los protagonistas cervantinos; rojo y como una mera mancha redonda con sombrero, Sancho, y filiforme, al modo de las surrealistas esculturas de Alberto Giacometti, don Quijote, en verde esmeralda, con unos estilizados escudo y lanzón dorados. El suelo se resuelve mediante un nervioso grafismo en zigzag.

Numerados del 1 al 22, los grabados se conforman con la combinación de dos o tres colores como máximo, estando habitual y fundamentalmente presente el negro en la esencia de la construcción de este novedoso universo figurativo cervantino y sobre él se incorporan rojos, azules y amarillos. La estilización de las formas queda patente, ya, en el

¹ Dentro de la carpeta, los dibujos van acompañados de este texto:

Cette édition est originale et comporte un dessin sur bois et son croquis de la main de PICASSO. Les autres bois et le texte furent imprimés et son dans leur avant tirage en couleur. L'oeuvre circulaire a été exposée au Salon Cubiste de Paris 1936. Verdies editen.

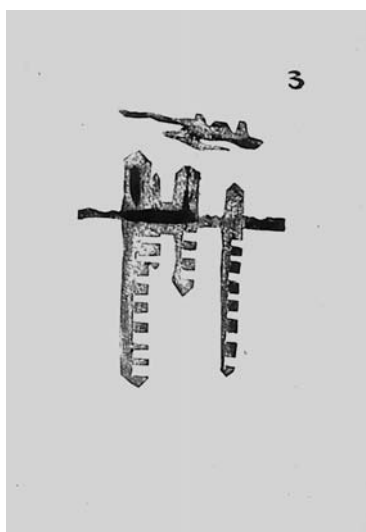


Fig. 4. *Le village*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional. Fig. 5. *Voie les armes*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional. Fig. 6. *Le vengeur*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

primero de ellos (fig. 2), titulado como *Don Quijotte armé*. Igualmente filiforme, el don Quijote de Picasso se define por una silueta negra y vertical, en la que apenas diferenciamos la cabeza por la prominencia nasal y retirada mandíbula. Los brazos y piernas, sin pies ni manos diferenciadas, son prolongaciones lineales, aproximadamente, de la mitad del ancho propuesto para el tronco. La caracterización como personaje cervantino se la da el lanzón, sostenido con el brazo izquierdo, y la característica bacía que, realizada mayormente en negro, se nos muestra perfilada en rojo y gualdo. La actitud sería la propia del centinela en la vela de las armas.

Barrigudo y con cierto enanismo dibuja a Sancho (fig. 3). Como en el hidalgo, el cuerpo del escudero se resuelve con una somera mancha negra, sin volumen alguno, combinada con otra menor de color rojo –que también vemos en la cabeza y suelo–, perfilada por abajo con amarillo. Parece sostener otro lanzón y está tocado con sombrero. Se le tituló como *Sancho seul*, motivo éste, el de la soledad, que volverá a surgir con cierta intermitencia y sobre el que repararemos en ejercicios subsiguientes.

Todos los trabajos llevan su correspondiente número en la parte superior derecha. Con el tres vemos *Le village* (fig. 4). Tomando como base, de nuevo, el color negro, Picasso nos propone unas sencillas arquitecturas, espejadas fraccionadamente, como en acuoso reflejo; sobre ellas, una solitaria nube. Sus siluetas se perfilan con un tono azafrañado, con el que, igualmente, mediante tres

simples y entrecruzados trazos, define otras edificaciones diferenciadas del resto, a modo de molinos, de los que vemos, por la derecha, dos. La estilización se nos antoja máxima, la economía de medios también, pero pese a ello, gracias a estas últimas y características arquitecturas, podemos afirmar que lo representado está referido a la Mancha, cuna del hidalgo y destacado escenario de sus aventuras.

En el cuarto grabado (fig. 5), titulado *Voie les armes*, una esquemática y negra figura, perfilada en rojo y añil, parece tocarse la cabeza con el brazo izquierdo, como pensando, mientras que con el derecho coge un desproporcionado lanzón, dispuesto verticalmente. El suelo, aquí inexistente, se conforma con la quebrada sombra, en índigo, del arma y unas sucesivas, y paralelas, réplicas decrecientes de la misma, éstas en rojo, que conforman un singular ángulo diedro entre los supuestos, por invisibles, suelo y pared.

Con negro y amarillo compondría Picasso el más abstracto de sus grabados, de irreconocibles anatomías, titulado *Le vengeur* (fig. 6). La geometrizada figura central, conformada como con diferentes recortes, nos evoca al Quijote recién armado caballero en la venta; cuenta con el lucero del alba y otros cuerpos celestes por testigos del comienzo de su prometedor andadura como caballero.

Un molino central, en negro, y otros tres subsidiarios en rojo componen el sexto de los grabados, que lleva por título *Les moulins* (fig. 7), como no



Fig. 7. *Les moulins*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.



Fig. 8. *Mes aventures*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.



Fig. 9. *1ª Histoire*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

podía ser de otra manera. Curiosamente, Picasso nos propone un molino de cinco aspas –no cuatro– transformadas en brazos que se prolongan en reconocibles puños con el índice desplegado. Uno de ellos señala directamente al sol y otro tiene atrapada la esquemática silueta de don Quijote, quien no suelta el lanzón; todos acusan. El suelo se conforma con una simple línea de horizonte y un restregón en índigo.

El séptimo de los grabados se titula *Mes aventures* (fig. 8). Surrealistas formas lobuladas, anicónicas, pese a la larva de gusano que una de ellas nos sugiere, y prolongadas en porticadas arquerías, se entremezclan con curvados y rítmicos grafismos. Abajo, mediante una leve y sinuosa pincelada se construye un signo que podría llegar a entenderse como una estilizada figura antropomorfa, con los brazos abiertos, soportando el peso de la parte superior de la composición. Si en el grabado de los molinos, con acusadores dedos, se podía reflejar la compleja situación personal del artista respecto a su entorno inmediato, identificando, consecuentemente, al pintor con el diminuto Quijote rodando al albur, atrapado entre las poderosas aspas de la ruleta de la fortuna, esa misma relación de impotencia y frustración se prevé en este nuevo trabajo, más personalizado que el anterior por el título. Ya dijimos que, según confesara el propio pintor, éstos fueron los peores años de su vida. La separación de su mujer, la hija tenida con su amante, todo parece convertírsele en pesada carga; como le sucede al grafismo inferior de este grabado, el cual, a modo de atlante, soporta todo lo que se le viene encima.

Como *1ª Histoire* se titula el grabado octavo (fig. 9). En negro, amarillo con toques rosados y añil se compone una nueva escena –nocturna, si hacemos caso a los cuerpos celestes que se dibujan–, de tintes surrealistas. Por el título, cabría la posibilidad de que lo ilustrado estuviera relacionado con la primera salida de don Quijote, que tantos artistas han pintado en obras aludidas como *La del alba sería*; con ello se podría relacionar el sentido cósmico de esta composición, repleta de asteroides, satélites y estrellas. La fijación del artista por el Universo tuvo su ensayo previo en diversas esculturas realizadas a finales de los años veinte –como el monumento a Apollinaire, de 1928–, que el mismo Picasso explicó como derivadas de dibujos a tinta realizados sobre figuradas constelaciones estelares. Las dos formas zoomórficas pudieran aludir, igualmente, teniendo siempre como referencia el título de la obra, a don Quijote derribado y apaleado por los mercaderes toledanos, con Rocinante de pie. Sean una, la otra, o ninguna de las dos propuestas apuntadas, lo cierto es que en ningún caso el artista se ciñó a la literalidad del texto cervantino; si existen soledades, serán las del pintor, como tendremos oportunidad de comprobar. Por cierto, pese a no poderlas identificar con certidumbre, esta pareja de negras formas empequeñece ante la inmensidad galáctica; recordemos que fueron muchas las noches pasadas por el caballero andante bajo las estrellas. Probablemente fuera el estío quien impulsara a don Quijote en su salida.

Le Chateau (fig. 10), numerado con el nueve en el ángulo superior derecho, nos presenta un entra-

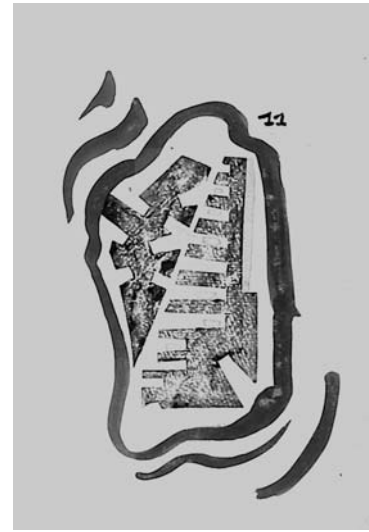
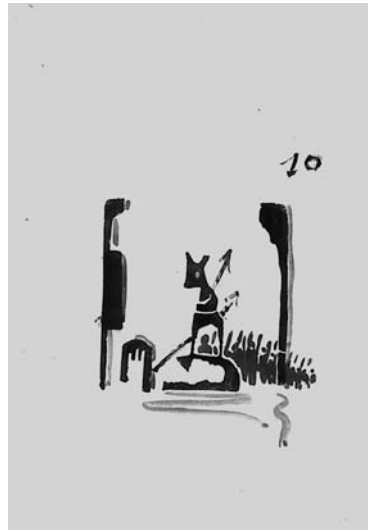
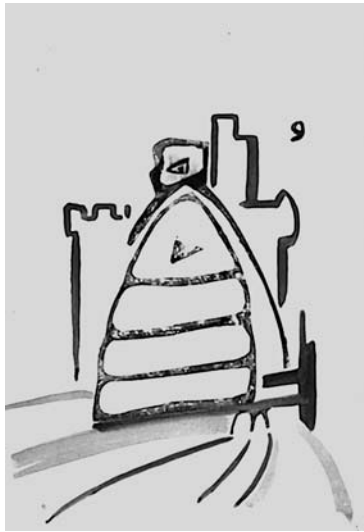


Fig. 10. *Le Chateau*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

Fig. 11. *Grande armée*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

Fig. 12. *L'Ile*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

mado urbano con una serie de elementos constructivos en rojo, negro y azul. Entre los edificios se atisba una torre almenada, propia de un castillo medieval, a la izquierda; a la derecha la construcción adolece de los característicos prismas de la muralla, incorporándose edificios elevados de moderno perfil. El bloque central lo conforma una arquitectura en negro, a modo de gigantesca arquería ojival, con unos supuestos accesos inferiores, desde los cuales, con unos sencillos y nerviosos grafismos, se conforman como grandes avenidas. No alcanzamos a interpretar la significación que una interpretación surrealista del dibujo podría comportar, en cambio, parece evidente la relación de lo representado con el palacio de los duques, escenario de tantas aventuras quijotescas.

El décimo de los grabados se titula *Grande armée* (fig. 11), realizado en negro y rojo. Se pinta en él una figura bestial, dispuesta con dos puntas de flecha —una correspondiente, acaso, al lanzón y la otra a la espada— sobre una elevación, enmarcada con dos franjas verticales y con una torre minúscula a la izquierda. Tras ella se adivina una multitud, en rojo, empuñando espadas; en el montículo de la figura central se puede percibir el vaciado de un busto. La apariencia fenomenal de la imagen protagonista cabría relacionarla con la obsesión por el minotauro que marcaría las creaciones de Picasso mediados los años treinta. En la presencia del ejército rojo caben múltiples interpretaciones, desde las referencias a la inestable situación europea y a la guerra en general, hasta la alusión al pasaje quijotesco de la batalla de los ejércitos (1ª P. Cap. XVIII).

En azul y negro dibuja Picasso el trabajo undécimo, titulado *L'Ile* (fig. 12). Existe otra composición referida, como ésta, a Barataria. Rodeadas de un acuático azul, la zona central se compone de dos figuras geométricas relacionadas mediante un eje diagonal; una de ellas, semejante a una arquitectura arquitrabada, como de recortados propileos, a la clásica; pero su opuesta se nos presenta siniestra y enigmática, como una sombra.

El duodécimo de los grabados se titula *L'épée brille* (fig. 13). El color no muestra novedades notables, siendo el negro, apoyado en perfilados rojo y azul, quien compone las planas figuras —dos— que vemos. En ellas, los elementos reconocibles son mínimos; la situada verticalmente nos muestra los rasgos propios de un geométrico rostro, cuya visión inversa reproduce otro perfil antropomórfico, descansando directamente sobre dos estilizadas piernas; su exterior se transforma en el contorno de una casa. Apenas sin brazos, de la región central se prolonga una espada que va a descansar sobre la espalda de otra forma acurrucada ante ella. Abusando, quizás, de la imaginación, por los elementos figurativos advertidos, podríamos relacionar esta composición con una escena de don Quijote siendo armado caballero por el ventero (1ª P. Cap. III).

Sancho l'ami (fig. 14), composición en negro, rojo y azul. De complicada interpretación, dada la estilizada, a la vez que surrealista, percepción picassiana, en este trabajo parece adivinarse la figura del orondo escudero sobre el rucio, con un fondo de fragmentadas arquitecturas, también



Fig. 13. *L'epée brille*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.



Fig. 14. *Sancho l'ami*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.



Fig. 15. *La reine*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

perfiladas en negro. La personalidad sanchesca, tan mediatizada por lo material, admite con dificultad el calificativo de *amigo*, cuestión que comportaría cierto desprendimiento del que el acólito de don Quijote, pobre por naturaleza, era incapaz; a no ser que tengamos en cuenta otras complicidades que entre ambos personajes surgirían en los episodios finales de la segunda parte de la novela, a partir del gobierno de éste en Barataria.

Numerado con el catorce conocemos un grabado (fig. 15) donde, excepcionalmente, predomina el amarillo; en él se perfila, en negro y algún trazo rojo, como sedente, una efigie dotada de una forma poco reconocible: *La reine*, como se titula, o, quizás, la duquesa. La negra y geometrizada silueta –como procedente de intencionados recortes– se combina con unos ondulantes trazos amarillos que inducen a pensar en vaporosas indumentarias y mayestáticas alfombras, propias de cortesanas decoraciones; aunque todo ello no sean sino fabulaciones, dado el alto grado de abstracción de las figuras en toda la serie cervantina y el juego surrealista que nos proponen.

El decimoquinto de los grabados se titula *Ma force* (fig. 16). Aquí la figura del caballero andante resulta más nítida y, consecuentemente, reconocible en mayor grado. Sentado en el suelo, en negro –siempre el negro– con algunos trazos rojos, se dibuja la silueta filiforme de un hombre, enormemente estilizada, pero con cierta atención al detalle. Así, se le diferencia perfectamente la cabeza –con unos triangulares ojos, nariz y barbi-

lla–, el delgado cuello y las extremidades, culminadas en sendas manos y pies, perfectamente identificables; la bacía va en rojo, al igual que sus potentes bíceps. Curiosamente, y pese al título, el pasivo personaje, único protagonista de esta escena, se nos muestra sin escudo, ni espada, ni lanzón; en reposo. Ante el desamparo y soledad de la figura –tema éste recurrente en toda la colección–, cabría preguntarse por la razón de esa supuesta fuerza, que, quizá, habría que buscar más en la asunción de la propia realidad que, como es sabido, a Picasso le era adversa –nuevamente identificamos a don Quijote con la historia del pintor–, que en el propio vigor físico del retratado, por otra parte muy discutible. Si el hombre se encuentra ontológicamente solo ante la vida, quizá resulte triunfante quien resista sus embates sin violencias, sirviéndose únicamente del aplomo y serenidad necesarios.

Más colorista que en los anteriores ejemplos, aunque sin exceso alguno, con un bodegón –del que reconocemos una botella de vino y un plato con frutas sobre la mesa, en negro, granate, naranja y dos tonos de azul– se compone el grabado decimosexto, titulado *Les noces de Gamache* (fig. 17). Una especie de arbolito, ubicado con cierta arbitrariedad en la parte superior, podría hacer referencia al entorno literario de la escena: el bosque. Todos los elementos dispuestos en la composición pertenecen desde antiguo al lenguaje picassiano y se enmarcan, sin esfuerzo alguno, dentro de los logros estéticos que el pintor alcanzara en su desarrollo del cubismo sintético. Por vez primera en toda la serie vemos una alegoría al mundo de la



Fig. 16. *Ma force*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.



Fig. 17. *Les noix de Gamache*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.



Fig. 18. *Les animaux*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

fiesta, o a la alegría de vivir, tan pintada en otras temporadas por el artista.

El grabado numerado con el diecisiete, titulado *Les animaux* (fig. 18), rememora la fortaleza quijotesca. El animal representado en negro y rojo, al margen de asimetrías y geometrificaciones, sería un león. Picasso ha procurado diferenciarlo con claridad de cualquier otra bestia, disponiendo los elementos necesarios para reconocerle; de ahí la desproporción de su cabeza, su cuadrangular nariz y, especialmente, el característico rabo. La imagen literaria resulta inmediata: estaríamos ante una alegoría de la escena de los leones, donde don Quijote probara todo el valor del que era capaz (2^a P. Cap. XVII), y que también precisara el pintor para asumir las sacudidas de su destino, tan hostil durante estos años. Escaparía, así, de aquella imagen del pelele gobernado por la fortuna planteada en el grabado sexto, en la que vimos, recordémoslo, a un don Quijote dando vueltas sin control al ritmo de las aspas del molino.

Un tanto aleatorio resulta el título del grabado decimoctavo: *Ile Barataria* (fig. 19), realizada en negro, gris y añil. Más surrealista que en ocasiones precedentes, tan sólo el agua, a modo de plácido estanque, insinuada con escasísimos y ondulados trazos azules, nos es reconocible. En medio, una zona negra con una protuberancia, a modo de árbol, se acompaña de otra extraña forma antropomorfa y geometrizada, convertible, a su vez, en múltiples imágenes; así, de la parte superior se podría colegir un fondo montañoso, al tiempo que su perfil interior recuerda la iconografía de

una casa; todo se nos presenta geometrizado y fragmentario. La percepción general que nos produce la desproporcionada y negra figura vendría relacionada con cierta sensación de peligro latente, como si una personificación del mal estuviese al acecho, sensación que hemos sentido en otros trabajos anteriores; el insistente uso del negro reforzaría esta idea.

Por la bestia que vemos en el grabado numerado con el diecinueve (fig. 20), podríamos titularlo como don Quijote ante el león, pero no es el caso. Picasso nos propone otra composición en negro, azul y rojo, con una figura geometrizada y antropoide, que parece sostener en su mano derecha la espada y embrazar su escudo, frente a una estrella de seis puntas a la que el pintor ha añadido sendas extremidades inferiores; otro cuerpo celeste –preferimos el Sol a la Luna por estar pintado de rojo– presencia el desigual enfrentamiento de ambos contendientes, en una composición que lleva por título *L'armée de Dieu*. Siguiendo con la interpretación personalista que desde el comienzo hemos propuesto, parece persistir la idea de enfrentamiento del artista ante las adversidades de la fortuna, hasta llegar a emular a Jacob en su divino combate; renqueante quedó aquél en tal atrevimiento, dolido, pero artísticamente triunfante en su posterior *Guernica*, resurgirá Picasso.

La colección de veinte grabados se cumple con el titulado *Sa tombe* (fig. 21). Dos negras cruces –recordemos que el negro es el color sobre el que se estructura toda esta serie cervantina–, una alta y humanizada, por dotarla de extremidades inferio-



Fig. 19. *Ille Baratavia*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

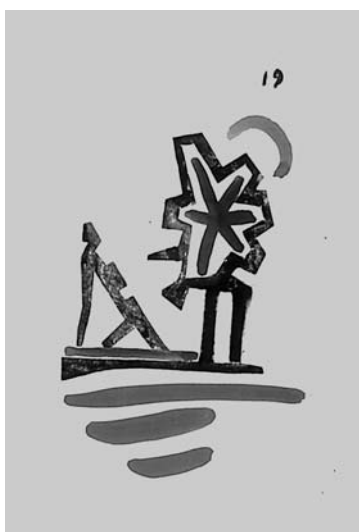


Fig. 20. *L'armée de Dieu*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.



Fig. 21. *Sa tombe*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

res, y otra de menor talla, con una base panzuda, rasgos éstos que las relacionan con los dos principales protagonistas cervantinos, centran la composición, que se completa con dos círculos, uno rojo y otro negro, y la sombra en índigo de la más esbelta de ellas; se cumple así una de las combinaciones cromáticas más usadas por el pintor: negro, rojo y azul. Las connotaciones surrealistas, habitualmente presentes en estos trabajos, complican su lectura. La cruz, como símbolo, nos vehicula hacia el mundo de lo inanimado; pero, paradójicamente, aquí, al dotarla Picasso de piernas, la mayor de las cruces desborda el estricto límite existente entre la vida y la muerte. La menor de ellas parece dispuesta en actitud orante y, por tanto, también se nos antoja activa. Quizá no se trate de muertes definitivas, resultando solamente ontológicas, a la espera de una redención solar. De nuevo, la libertad del artista al enfrentar el tema de la muerte, suponemos que de don Quijote, sería absoluta; bastaría para comprobarlo que nos fijásemos en la contradicción que supone disponer dos cruces diferenciadas –más la de la sombra–, cuando en el texto cervantino el único que muere es el hidalgo. Pese a que al comienzo de este comentario hemos relacionado de inmediato los elementos de esta composición con los protagonistas del *Quijote*, es probable que el asunto dibujado, como en otros trabajos, esté referido a la situación personal del pintor y sus fracasos sentimentales con Olga Koklowa y Marie-Thérèse Walter.

La soledad del artista quedó de manifiesto al comentar el grabado decimoquinto, *Ma force* (fig.

16), motivo sobre el que Picasso reincidiría. La misma carpeta que ha servido para nuestro estudio incluía un dibujo a bolígrafo rojo sobre papel de cuaderno en cuadrícula (140 X 187 mm) original del artista malagueño, firmado abajo y a la derecha, y con diversas inscripciones: *Don Quichotte seul. Paris, Arles 41? Dessin original de mon premier projet. Picasso*. En similar postura al antes referido, sentado directamente en el suelo y en reposo, casi dormido, inclinando su cabeza hacia la izquierda contra el lanzón, dibujó nerviosamente Picasso su personaje (fig. 22). Destaca la economía y rapidez en el trazo, bastándole unas cuantas líneas para contornear una silueta no exenta de complicación. El paisaje se reduce a un par de trazos horizontales, destacando, por la derecha, la esquemática arquitectura de un molino de viento. De la complejidad y detenimiento visto en las inscripciones, y del hecho de tratarse de un dibujo original, podría colegirse una atención especial del artista hacia el cliente. Este dibujo copia el último de los grabados, numerado con el veintidós.

En el último de sus trabajos (fig. 23), Picasso vuelve a escribir: *Don Quichotte seul*, en grandes letras, por debajo del personaje sedente, el cual, contrariamente al anterior, no nos muestra sus armas de caballero andante, siendo únicamente identificable por el molino; aunque la línea del suelo, al terminar en punta de flecha, podría adquirir un carácter ambivalente, siendo, a la vez que firme sobre el que descansar, lanzón con el que afrontar las más inverosímiles aventuras. Aba-



Fig. 22. *Don Quichotte seul*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.



Fig. 23. *Don Quichotte seul*, de Pablo Ruiz Picasso. Colección Sedó de la Biblioteca Nacional.

jo se explicita la fracción 1/5 con que se suelen numerar los grabados y su tirada, resultando ser éste el primero de la serie de cinco.

Todos estos trabajos resultan ilustrativos tanto de los planteamientos artísticos como de los logros estéticos del pintor. Revolucionario de la forma, la libertad creativa de Picasso no se encorseta a lo literario, aunque en esta oportunidad requiera de su ayuda como elemento catalizador de su inspiración. Embebidas de influencias surrealistas, las formas se componen o desestructuran al antojo del pintor; se geometrizan, hasta la abstracción, o se humanizan, en recurrentes retornos a una figuración más o menos naturalista. El universo plástico picassiano se nos muestra, en consecuencia, esplendente, con una variedad de recursos que abruma. Característica general de esta obra, ya comentada, sería la economía de medios con que está ejecutada, con un papel de pequeño formato y una evidente reducción cromática, concretada en dos o tres colores, con el negro como tonali-

dad fundamental. El recurso surrealista resulta troncal en toda ella, tanto en las formas propuestas como en el fondo; a la presencia de figuras bestiales, procedentes de la esfera de las filias y fobias del pintor, cabe añadir las interpretaciones sugeridas por otras relacionadas con sus estados de ánimo; la influencia surrealista no puede ser más directa (recordemos que, desde su génesis, el surrealismo estuvo asociado a los adelantos en el campo de la psicología). Cabe incidir en esto último, Picasso en ningún momento procuraría una representación descriptiva de la narración cervantina, sino que buscó enlaces entre las aventuras del protagonista manchego y sus estados emocionales, en los que destacaríamos cierta obsesión por la soledad. Estas inquietudes personales marcarán la obra del pintor durante estos años, que le conducirán, por el laberinto del Minotauro, hacia la consecución de un nuevo, propio y característico lenguaje formal, al margen ya de otras influencias surrealistas.