

Temas y modelos en la obra de Picasso

INMACULADA JULIÁN

«Es más difícil hablar de Picasso que de cualquier otra persona»
Louis Aragon

Escribir sobre Picasso es ciertamente difícil y también un importante desafío, ya que están implicados en el estudio de su producción elementos diversos, tales como la libertad, la destrucción-creación, el compromiso, etc. A todo ello se le suma el hecho de que su obra se encuentra en la actualidad situada no sólo en la cima del arte, sino también en la del mercado, aunque esto último, con ser importante, resulte un hecho colateral.

La ingente producción picassiana¹ se ha de mirar desde una doble perspectiva. En primer lugar desde la modernidad, es decir, desde la destrucción para llegar a la creación y a la renovación, mientras que en segundo lugar hay que contemplarla desde una reflexión en torno a la historia del arte, una historia que él, el artista, conoce y toma como modelo para destruir y recrear. A este respecto es interesante una nota de Christian Zervos en la que explica que él mismo había oído repetir a Picasso que «en mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones»².

Con su producción contribuyó Picasso al nacimiento de 'ismos' de nuestro siglo, como es el caso del cubismo, y eso pasando por otros, rozándolos o sugiriéndolos —como por ejemplo el surrealismo—, pero sin detenerse en ellos, sin comprometerse con ninguno, atendiendo justamente a esa libertad a la que me refería anteriormente. Una libertad a la que añadiría aún el concepto de compromiso con su tiempo, tal como demuestran, entre otras, las obras *Gernika*, *Las matanzas de Corea*, etc., así como las fuentes artísticas que remodela y que tenían a su vez un marcado compromiso ético y social. Para todo ello tuvo aproximadamente unos setenta años de actividad, durante los cuales evocó sus propios fantasmas (personales y culturales) y los arrojó de sí dándoles forma, contribuyendo con ello, y de modo ciertamente efectivo, a la renovación de los lenguajes artísticos³ de los últimos tiempos.

¹) Unas 20.000 obras, entre cuadros, grabados, esculturas, dibujos, cerámicas y collages.

²) Recogido por P. DAIK en el libro *Picasso créateur. La vie intime et l'oeuvre*, Paris, Ed. du Seuil, 1987, pág. 23.

³) Un ejemplo nos lo proporcionan alguno de los artistas del movimiento alemán de finales de los sesenta y mediados de los setenta.

LOS TEMAS

De la obra picassiana, su temática no puede considerarse revolucionaria. Como acertadamente señala Carla Gottlieb⁴, el repertorio temático es conservador y sigue las pautas «de género» marcadas por el Renacimiento, seguidas por el Barroco y el siglo XIX: desnudos, maternidades, bañistas, naturalezas muertas, arlequines, etc. Toda una sucesión de imágenes que efectivamente forman parte del repertorio iconográfico histórico-universal.

De hecho, aquí habría que hacer referencia a un doble tipo de temática: una que podemos considerar puntual y circunstancial (escenas de café, pobres, amistad, muerte – el cuadro *Evocación*, p. ej., en recuerdo de Casagemas); pero todo esto junto a otra temática que tiene un desarrollo cíclico, es decir, que vuelve en períodos distintos de su vida, y con resultados también diversos en relación con el tratamiento y la técnica (tenemos los temas de bañistas, «el pintor y la modelo», escenas de burdel, y también los resultados de su predilección por la obra de Delacroix como punto de referencia, y ya desde 1906, con el cuadro *El Harem*).

Con relación a la temática general se pueden presentar aún los siguientes apartados: 1) el amor (las escenas de amantes, las de familia...); 2) las bañistas; 3) la práctica del arte y el artista (nuevamente «el pintor y la modelo», «el taller del pintor» o el del escultor); 4) escenas de guerra; 5) temas mitológicos; 6) niños; 7) adolescentes; 8) religión; 9) retratos (los autorretratos, los amigos, los marchantes y los críticos, las esposas o las amantes, las amigas); 10) las series basadas en cuadros de otros pintores (*Las Meninas* de Velázquez, *Mujeres de Argel* de Delacroix, *Le Dejeuner sur l'herbe*, de E. Manet, *Las Sabinas* a partir de Poussin, y tantos otros); 11) la temática social (el cabaret, escenas de café, el circo, personajes miserables y alcohólicos, etc.).

Como se puede ver, y pese a la múltiple variedad de temas en los que puede estructurarse su obra, hay un gran tema central que parece dominar por completo su producción: es la mujer. Ella es el principal motor que mueve la mayor parte de su obra. Y en base a este hecho se puede intentar todavía la siguiente relación temática que ahondaría en el punto 1 de la relación anterior: el erotismo (la modelo desnuda o las bañistas, pero sobre todo las escenas de burdel, las de amantes, el desengaño o la desesperación amorosa, las ansias de destrucción, etc.); pero también la calma de la maternidad, de la «toilette», el tema de la «mujer ante el espejo», y en general la figura femenina en las más variadas posiciones, tales como sentada, recostada, etc. Esta relación podría ampliarse seguramente más. Pero quizá no sea necesario; el hecho que debe ser señalado es que en sus reinterpretaciones de obras de grandes maestros –de las que realizará series– la gran protagonista es siempre la mujer.

En la evolución de Picasso hay que tener muy en cuenta sus situaciones personales. Por ejemplo, en el campo amoroso es bien conocida la crisis con Fernande Olivier en 1907. Sin embargo, eso hay que considerarlo unido, en esta época, a su deseo profesional de ir más allá del Fauvismo (que podía considerarse como una síntesis de los procesos

⁴ GOTTLIEB, C.: «'Mujer frente al espejo', de Picasso», en AA.VV.: *Estudios sobre Picasso*, Barcelona, 1981, pág. 175.

pictóricos del s. XIX), lo cual le lleva a la realización de su primera obra rupturista: *Les demoiselles d'Avignon*. Obra rupturista y nueva, pero basada sin lugar a dudas en toda una tradición cultural. Este cuadro nos lleva directamente a la aparición del Cubismo, un ismo que Picasso deja parcialmente de lado a partir de 1915, en plena 1ª Guerra Mundial. Claro que fue ésta una contienda que no hizo suya pese a que una gran parte de sus amigos participaron en ella. Pero es una guerra que en Europa hizo surgir tendencias artísticas que estaban en germen, tales como el Dadaísmo por una parte y el Neoplasticismo por otra; promovió también el retorno al clasicismo a partir de la obra de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà. Este clasicismo le influenciará después de su viaje a Italia con la compañía de los Ballets Rusos, para preparar la escenografía y el vestuario del ballet *Parade*, y Picasso lo hará suyo en el período 1919-1927, sin abandonar por ello el Cubismo aunque manteniendo algunos elementos que preludian el surrealismo – eso ya desde el año 1914.

LOS MAESTROS

A lo largo de su vida, P. Ruiz Picasso reunió una importante colección de cuadros y esculturas de artistas que admiraba. Una colección que se hizo pública con la edición en 1978 del libro *Donation Picasso. La collection personnelle de Picasso*. Allí figuran obras de contemporáneos suyos, así como otras de maestros franceses desde el siglo XVII. A esta colección se ha de añadir aún la serie de arte primitivo que reúne obras de Nueva Caledonia, Costa de Marfil, Grebo, Nuevas Hebridas, etc. Todo ello es un importante conjunto que puede contemplarse hoy en el Museo Picasso de París. Françoise Gilot hace referencia explícita a esta última colección transcribiendo a propósito de una de estas obras una conversación de Matisse con el artista: «tengo un regalo mejor para Vd., dice Matisse a Picasso. Es una cosa que viene de Nueva Guinea. Una escultura mágica, terriblemente salvaje, justamente lo que usted necesita».

Picasso le había confesado en cierta ocasión a F. Gilot que esta escultura le daba miedo, y que sin duda Matisse se la había regalado por esa misma sensación. También F. Olivier recuerda una máscara Punu que en 1911 estaba en el taller del Boulevard Clichy, y dice de ella en sus memorias: «Picasso tenía un especial cariño a una pequeña máscara de mujer a la que la pintura blanca del rostro, destacando sobre el color madera del peinado, daba una expresión extrañamente dulce»⁶.

En esta gran colección de arte se encuentran obras de muchos de sus contemporáneos: Apollinaire, Braque, Leon Bakst, Matisse, André Derain, Rousseau, Miró, De Chirico, Luís Fernández, Max Jacob, Alberto Giacometti, Ernst, Marie Laurencin, Dora Maar, Modigliani, André Salmon, George Seurat, Kees van Dongen, etc. De los maestros del s. XIX poseía cuadros de Paul Gauguin, Degas, Cézanne, Renoir, Courbet y Corot. De los siglos XVII- XVIII poseía obras de Chardin y de una de los Le Nain.

Una frase ya célebre de Picasso es aquella según la cual «hay que imitar a los maestros»⁷. Para hacerlo, él mismo escogerá como modelo, en más de una ocasión, a Gau-

⁶) OLIVIER, F.: *Picasso et ses amis*, París, Stock, 1933, pág. 170.

⁷) Recogido por A. Cirici en *Picasso: su vida y su obra*, Madrid, N. Editorial, S.A., 1981.

guin o a Matisse, a Degas, a Renoir, a Courbet a Le Nain. A estos nombres se han de añadir los «grandes» maestros clásicos: El Greco, Velázquez y Goya en España, Poussin, David, Ingres y Delacroix entre los franceses.

Picasso ya había manifestado en más de una ocasión sus preferencias, había declarado en su juventud que le interesaban Velázquez, El Greco, Tiziano, Van Dyck, etc.⁸ Son artistas que tuvo ocasión de estudiar en los tres viajes realizados a Madrid entre 1895 y 1901. Estudios que completaría posteriormente en otros lugares y museos a lo largo de su vida. Resultado directo de los mismos son las copias que hace de obras de El Greco y de Velázquez⁹. Junto a estas influencias es detectable la obra realizada en la Barcelona de fin de siglo, bajo la influencia de las corrientes postimpresionistas francesas, cuyo conocimiento se debe a su amistad con el grupo de artistas modernistas, entre otros Ramón Casas y Santiago Rusiñol.

Su ida a París significa pues el poder estudiar la obra de los maestros de finales del s. XIX, en los museos y en las exposiciones antológicas que se realizan, así como tener contacto directo con los artistas que intentaban ir más allá de lo realizado en el s. XIX: Matisse, Derain, Rousseau, etc. Y hasta la aparición del cubismo es evidente la influencia de El Greco, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Carrière, Ingres, Delacroix, etc. El cubismo lo preludian la obra de Cézanne y el generalmente denominado «arte primitivo», así como la estatuaria ibérica.

Con todo ello no deja de ser curioso comprobar que en sus primeras épocas Picasso manifiesta similitudes temáticas con precedentes muy próximos, como son Nonell, Degas, Manet y cómo, con el transcurrir del tiempo, retrocede hasta el período renacentista, para seleccionar en los últimos años a Delacroix, Ingres, Velázquez y Manet principalmente. Con respecto a esto, A. Fermigier recoge del libro de Françoise Gilot una interesante afirmación suya en 1944: «Los pintores no viven más dentro de la tradición y de este modo cada uno de nosotros debe recrear un lenguaje completo. Cada pintor de nuestro tiempo está enteramente autorizado a recrear ese lenguaje de la A la Z. No se le puede aplicar *a priori* ningún criterio, puesto que no creemos más en normas rígidas»¹⁰. Este no creer en normas rígidas es una afirmación que reivindica la libertad del artista, pero con ello alude también al deber de llevar a cabo una obra de carácter personal. Kahnweiler hace referencia a esa libertad al escribir en la introducción a la obra *Picasso in retrospect*¹¹: «Es verdad que yo he calificado su obra como “fanáticamente autobiográfica”. El no dependía más que de su propio *Erlebnis*. El era siempre libre»¹². Es aquella independencia del artista que también había sido puesta de relieve por su amigo y secretario Jaime Sabartés.

⁸ Vid. DAIX, P.: *Picasso createur. La vie intime et l'oeuvre*, París, Seuil, 1987, pág. 24.

⁹ PODOKSIK, A.: *Picasso. La quête perpétuelle*, París, Cercle d'Art, 1989, pág. 14.

¹⁰ FLO, J. (ed.): *Picasso. Pintura y realidad. Textos, declaraciones y entrevistas*, Montevideo, Libros del Astillero, 1973, pág. 106.

¹¹ London, Icon, 1980, (ed. prim. de 1973), pág. 1.

¹² Recogido por PODOKSIK, A.: *Op.cit.*, pág. 11.

ANÁLISIS DE LOS TEMAS Y MODELOS

Varios estudiosos de la obra de Picasso han repetido una frase suya de 1923. En ella afirmaba que «apenas puedo comprender la importancia que se da a la palabra búsqueda en la pintura moderna. *En mi opinión buscar no significa nada, la cuestión es encontrar*»¹³.

Es evidente que Picasso encontró soluciones y modelos en consonancia directa con sus diversos planteamientos temáticos y artísticos a lo largo de su vida. Soluciones y modelos que él había asimilado durante sus visitas a museos, exposiciones, publicaciones, etc. Dada la amplitud de su producción voy a ceñirme a algunos ejemplos en los que se puedan verificar de forma manifiesta la existencia de modelos y la persistencia a través del tiempo de la influencia de algunos maestros, y la manera en que él los reconvierte adaptándolos a su propio lenguaje.

Entre los temas que he señalado voy a detenerme en los siguientes: 1. sociales, 2. retratos, 3. representaciones femeninas, 4. escenas eróticas y de burdel, 5. «el artista y su entorno», y, 6. las variaciones sobre obras de otros artistas.

SOCIALES

La realización de este tipo de obras que llamamos «sociales» tiene lugar principalmente en su primera producción, entre los años 1899-1905, y comprende las épocas Azul y Rosa. En sus dibujos para la revista *Juventut* y en los cuadros realizados en Cataluña hasta 1900, es perceptible la influencia de los artistas catalanes Nonell, Anglada-Camarasa y Casas. Pero, como ya sabemos, en 1900 se traslada a París, viviendo en el estudio de Nonell. Hasta 1906, sus maestros o modelos pictóricos son -como sabemos- El Greco, Degas, Toulouse-Lautrec, Manet, Le Nain, y Rembrandt entre algunos otros.

En París se instala en Montmartre; las cosas no son fáciles para él en un primer momento. Son los tiempos de la bohemia, de las charlas en los cafés, de su primera exposición junto a Iturrino en la galería de A. Vollard¹⁴. También es el momento (1901) en que descubre a Gauguin en casa de Paco Durrio, en el Bateau Lavoir. En 1902 Charles Morice le pasa un ejemplar de *Noa-Noa*, y en diciembre de 1903, a la muerte del artista, firma sus obras como «Paul Picasso».

Una primera producción sigue de cerca obras ya reconocidas que ponen de manifiesto la alegría del París nocturno y el mundo del espectáculo. Son *El Moulin de la Galette* (de 1900), *Can-Can*, *Disease*, *Bailarina enana* (las tres de 1901). El ambiente más sordido de los cafés, de la bebida, y en especial de un licor considerado maléfico en la época, la absenta, es también recogido en *La bebedora de ajeno* (1901), o en *La bebedora adormecida* (1902), o más tarde en *La comida frugal* (1904). No es hasta la década de los

¹³) Recogida de BERGER, J.: *Ascensión y caída de Picasso*, Madrid, Akal, 1973, pág. 40.

¹⁴) Felicien Fagus en el artículo, «L'invasion espagnole», publicado en *La Revue Blanche* (15-VII-1901), coloca a Picasso en la línea de Goya y enumera todas las influencias que cree encontrar en su pintura y cita a Delacroix, Manet, Monet, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Degas, Forain y Rops.

treinta que vuelve al tema de los cafés con representaciones más alegres y festivas, fijándose o bien en maestros franceses o bien en la Escuela Holandesa del s. XVII. Entre otras obras cabe citar aquí el grabado *En la taberna* (1934).

Otro grupo de realizaciones hacen alusión al trabajo manual remunerado, como *La planchadora* (1904).

La muerte de su amigo Casagemas, un infortunado incidente en el que se mezclan el amor, el sexo y la desesperación, se refleja en la obra *Evocación* (1901), en la que recoge gran número de influencias desde Giotto a Toulouse-Lautrec pasando por El Greco¹⁵. Con este cuadro, en el que se combinan lo terrenal, lo celestial y el mundo alegre de los cabarets y de los burdeles, se inicia el denominado Período azul.

Aquí se abre en su obra un interrogante sobre el sentido de la vida y –¿por qué no?– sobre el poder de la pintura. Es la época en que pinta maternidades al borde del mar, viejos y niños, las prostitutas de la prisión de Saint-Lazare, etc. Es una constante en la producción de estos momentos el manierismo de El Greco. Otras fuentes de inspiración formal las extrae del Gótico y del Renacimiento. Ejemplos válidos de este momento son los cuadros *Las dos hermanas* (o *La visita*), de 1902, y *La vida*, de 1903.

RETRATOS

El género del retrato lo practica ya en época muy temprana. Como es natural, representa casi siempre a todos aquellos que tienen relación sea con su vida privada (amigos, esposas, amantes, hijos) sea con su profesión (marchantes, coleccionistas, críticos, otros artistas, músicos, etc.). Un seguimiento estilístico de estos retratos pone claramente de manifiesto las distintas fases por las que pasa su práctica pictórica y la variación iconográfica de los modelos.

Pinta sus primeros retratos durante su estancia en La Coruña, en 1894, dedicándose a plasmar principalmente a su familia: su madre María Picasso, el padre José Ruiz, su hermana Lola, su tía Pepa, su abuela materna Inés, la criada de ésta en Málaga, Carmen Mendoza, etc. Hasta el año 1900 hay gran número de estas imágenes, en poses y actitudes distintas. En 1899, en Barcelona, al unirse a los componentes del grupo de la revista *Quatre Gats*, y seguramente influido por Ramon Casas –figura puntal del grupo, pintor famoso por sus retratos de la burguesía catalana–, y también por la obra de Isidre Nonell, pinta gran cantidad de retratos de sus amigos (Carles Casagemas, Miquel Utrillo, Joaquim Mir, Hermen Anglada-Camarasa, Jaume Sabartés), así como de los pintores importantes del grupo modernista (Ramon Casas, Santiago Rusiñol, etc.). También se

¹⁵ PALAU i FABRE, J., hace referencia a *El sueño de Felipe II* que se halla en El Escorial en «A friend of his youth» en *Hommage to Picasso*, New York, 1971, y entre otros autores han señalado las referencias modélicas, T. Reff, A. Blunt, P. Pool, etc. Santiago Sebastián señala que la clave está en «la figura del caballo, símbolo capital... que ha pasado inadvertido a los comentaristas del cuadro. Lo más lógico sería pensar en el caballo como genio psicopompo, es decir, conductor del alma, pero el hecho de que pretenda abordarlo una mujer desnuda parece relacionarlo más con el amor...». En *El 'Guernica' y otras obras de Picasso*, Murcia, Universidad, 1984, pág. 21. A partir de aquí se introduce la obra de Tiziano como modelo.

ocupa del propietario del restaurante-café *Els Quatre Gats*, Pere Romeu, principalmente entre los años 1899 y 1900, fecha de su primer viaje a París¹⁶.

En este apartado temático podemos establecer la clasificación siguiente: autorretratos, retratos de amigos, marchantes y colaboradores; retratos de mujeres a las que le unen lazos de amistad; retratos de sus esposas y amantes; y por último retratos de sus hijos.

LOS AUTORRETRATOS

Se conservan autorretratos de Picasso desde el año 1896. Es una producción que no abandona en toda su carrera, aunque se ha de indicar que cuando más activamente se dedica a ello es en los años hasta 1906, y en los últimos años de su vida. También hemos de señalar la existencia de numerosas referencias a su persona en series como la de *El pintor y la modelo*, la llamada *Suite Vollard*, también en los grabados eróticos, etc. En los inicios son más bien naturalistas para comenzar a manifestar influencias claras de otros artistas a partir de final de siglo, primero de los modernistas catalanes y, una vez instalado en París, de Van Gogh y de Gauguin. A partir de 1906, ya es patente la influencia de las máscaras africanas y en su último período de Rembrandt y de Cézanne. Entre otros ejemplos cabe citar aquí los autorretratos de 1901 y de 1906, el *Hombre sentado* (1965) y el *Hombre viejo sentado* (1971)

RETRATOS DE AMIGOS

Son ciertamente numerosos los retratos de amigos, marchantes, etc. Retratos que produce entre sus primeras épocas hasta más o menos la década de los cuarenta. Ya hemos comentado cómo sus primeras obras siguen de cerca las tendencias impresionistas y postimpresionistas, como puede verse en el *Retrato de G. Coquirot* (1901), para producir posteriormente cuadros de tipo cubista como el *Retrato de A. Vollard* (1909-10), o ingrescos como el *Retrato de Vollard* (1915), el *Retrato de Diaghilev y Seligberg* (1919) y el *Retrato de Stravinsky* (1920), así como obras de corte surrealista-clasicista. De su amigo de la juventud y posteriormente confidente y secretario Jaime Sabartés, realiza gran número de retratos. Parece ser que éste le había manifestado en alguna ocasión que le agradaría verse retratado como un señor del '500 y con un sombrero de plumas en la cabeza, a lo cual respondió Picasso que algún día lo haría¹⁷. Este retrato lo pinta en dos versiones, en los años 1938 y 1939, como patentizan *Retrato de Sabartés con gorguera* (1938) y *Retrato de Sabartés con gorguera y sombrero* (1939). En ellos es evidente la influencia general surrealista aunque, más puntualmente, la del cuadro de Sanchez Coello de la época renacentista.

¹⁶ Es de gran importancia para este período el fondo de dibujos que posee el Museo Picasso de Barcelona. A este respecto es un auxiliar de primera mano el *Catálogo de dibujo y de pintura*, editado por el Ayuntamiento barcelonés en 1984.

¹⁷ Recogido por A. VALLENTIN: *Storia di Picasso*, Torino, G. Einaudi Ed., 1961, pág. 347.

RETRATOS DE AMIGAS Y COLECCIONISTAS

Esta serie de cuadros los ejecuta desde la primera época, destacando entre otros los de la *Sra. Canals* (1905), esposa del pintor Canals, que había sido modelo de Degas; el de *Gertrude Stein* (1906), la escritora y coleccionista americana que tanto protegió a los componentes del Bateau Lavoir, y que entre otras obras poseía en su colección el retrato que Cézanne había pintado de su esposo en 1879-82, a relacionar con el suyo. Hay también *La Sra. Soler*, esposa del sastre Soler que tanto protegió a los pintores en Barcelona; están los realizados con Nush, segunda esposa de P. Eluard, el de la *Srta. Rosengart* (1963), etc. Estos retratos están generalmente realizados de frente, de perfil o en escorzo, viéndose siempre medio cuerpo. Las referencias estilísticas para estas obras las toma de Tiziano, Courbet, Cézanne, Gauguin, Boticelli, Ingres y el arte africano.

RETRATOS DE ESPOSAS

Incluimos en este apartado aquellos retratos que tienen como sujeto las mujeres con las que comparte su vida. Mujeres que son co-participes en sus cambios de estilo pictórico, mujeres que sufren —diríamos— en sí mismas, que son víctimas propiciatorias de las variaciones emocionales del artista.

En su adolescencia, durante su estancia en La Coruña, pinta *La muchacha descalza* (1894), el retrato realista de una muchacha de su edad, anónima, que se conserva en el Museo Picasso de París, y al que sin duda tenía gran aprecio ya que lo conservó toda su vida. En 1904, sostiene relaciones con Madeleine, y ésta aparecerá representada en el cuadro *Maternidad rosa* y en la serie dedicada al tema *Saltimbanquis*, de 1905. En esta serie es destacable, en relación con Madeleine, la *Familia de acróbatas con un simio*. En 1907, es esta Madeleine quien posaría como modelo para Vázquez Díaz en el cuadro titulado *Madeleine, la amiga de Picasso*.

En 1905, Picasso realiza un viaje a Holanda. A su regreso se inicia la Época rosa.

Pero en este mismo año empieza unas relaciones estables con Fernande Olivier, las cuales duran hasta 1911, con ciertos altibajos. En 1906 viaja con ella a Barcelona y a Gòsol. También con ella vuelve a Cataluña en 1909 y tienen una breve estancia en Horta de Ebro, y más tarde, en 1910, en Cadaqués. Con Fernande vive la fase que podemos considerar primitivo-arcaizante y el primer cubismo. Este es también el momento (1906) en que descubre y analiza el *Bain Turc*, de Ingres, que tanto influye en toda su producción.

En el otoño de 1911, conoce a Marcelle Humbert, que él llama Eva, como si fuera su primer amor, representada metafóricamente en las obras bajo el apelativo de *Ma Jolie*. Pero Eva muere en 1915. Hay una obra inconclusa de 1914, *El pintor y la modelo*¹⁸ en la

¹⁸) Pintada en Aviñón. Oleo y lápiz sobre tela sin firmar, que actualmente se encuentra en el Museo Picasso de París. Cat. nº 53. Vid. AA.VV.: *Musée Picasso*, París, Catálogo de las Colecciones, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1985, y DAIX, P. y ROSSELET, J.: *El cubismo de Picasso*, Barcelona, Ed. Blume, 1979, p.165 y 333.

que la modelo —que es la propia «Eva»— es contemplada por el pintor que aparece sentado. Es una obra interesante por más de una razón, ya que en ella se anticipa el realismo del *Retrato de Vollard* (1915), un retrato al que siguen el de Max Jacob el mismo año, quien escribe a Apollinaire que está en el frente de guerra: «Poso para Pablo de cara a él. Me ha hecho un retrato al lápiz en el que tengo gran parecido con los viejos campesinos: *me parezco a mi abuelo, a un viejo campesino catalán y a mi madre, todo al mismo tiempo*»¹⁹. En 1916, Picasso ejecutará varios dibujos de Apollinaire en estilo realista.

En 1917 viaja a Roma con J. Cocteau e inicia sus colaboraciones con la compañía de los Ballets Rusos, dirigida por Serge Diaghilev, para la cual realiza los decorados y vestuario de la obra *Parade*, que fue piedra de escándalo en el París de la época. Aprovechando su estancia en Roma, visita sus museos, y viaja luego a Nápoles, Pompeya, Florencia, etc., estableciendo visualmente un «banco de datos» importante para su inmediata producción. Pero durante su estancia en Roma conoce a la bailarina Olga Kokhlova, con la que se casa al año siguiente. Este hecho cambia su estilo de vida: se traslada a la Rue de la Boetie y se aleja de la bohemia para pasar a frecuentar la alta sociedad. En 1921 nace su hijo Paulo. El matrimonio sufre una serie de altibajos, y en 1927 conoce a la joven de diecisiete años Teresa Walter, que será la madre de su hija Maya en 1935. Este mismo año rompe con Olga e inicia los trámites de divorcio que sin embargo no prosperan. En 1936, Paul Eluard le presenta a Dora Maar, autora de las fotografías de las diferentes etapas del *Gernika*. A partir de este momento Dora ocupa el primer lugar en su vida oficial, mientras que, Marie Thérèse queda confinada al privado. En 1943 conoce a Françoise Gilot, de cuya relación nacerán dos hijos: Claude y Paloma, mientras sigue teniendo relaciones con sus otras mujeres. En 1953, Françoise decide abandonarlo y Picasso inicia una relación con Jacqueline Roque, con la que contrae matrimonio en 1961, una vez fallecida Olga.

Estas son las mujeres que podemos calificar como «oficiales» y las que marcan profundamente la experiencia vital y artística de Picasso. Algunos de sus estudiosos señalan etapas en su obra relacionando a Fernande con la denominada Etapa Primitiva, que coincide con su viaje a Gòsol, con su descubrimiento del Románico, pero también de la escultura ibérica y de la africana, lo cual justifica que los rasgos formales de los rostros se asemejen ahora a máscaras... Todo esto prepara la futura realización de *Las Señoritas de Aviñón* y la Etapa Rosa. Según eso, Olga se identificaría con la Etapa Clásica, Marie Thérèse con la denominada Vitral, etc. Los retratos que realiza vienen a ser como estudios aislados que posteriormente incorpora a sus desnudos.

A partir de los años treinta los retratos responden al mismo espíritu: a la intelectualización de la personalidad interior de cada una de sus modelos, así como la del artista. Es el momento en que se puede apreciar claramente la constante de la tradición decimonónica del binomio Eros-Thanatos, y su subjetivismo al representar a sus mujeres: Marie Thérèse es robusta y redondeada, Dora suele tener largas uñas pintadas de rojo y penetrante mirada... También se ha de tener presente que la personalidad inquieta de Picasso no estaba sujeta a esquemas rígidos, por lo que es observable el uso de varios recursos estilísticos en una misma etapa.

¹⁹⁾ Cita recogida por R. Penrose de M. Jacob: *Correspondance*, Vol. I, en: *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, pág. 184.

Paralelamente a estas mujeres, existen otras, aunque no tuvieron tanta importancia con relación a su producción artística.

LOS RETRATOS DE FERNANDE, OLGA, MARIE THERESE, FRANÇOISE Y JACQUELINE

Fernande es retratada en variadas posturas, especialmente hasta 1907. Coincide su relación con el momento en que Picasso inicia su acercamiento al arte primitivo y a los comienzos del cubismo. De ella podemos citar *Retrato de F. Olivier* (1906) y *Retrato de un joven español* (1906). Aquí, la influencia de Vermeer y Cézanne es evidente.

En cambio, el casamiento con Olga se produce en el período en que Picasso se encuentra próximo al mundo clásico: lo grecorromano, las formas renacentistas y el neoclásico. Pero Boticelli, Rafael, Tiziano, Rembrandt, Ingres, David y Degas son una referencia constante. En el primer período Olga está representada en actitudes reposadas y con dulzura; entre otras podemos citar el *Retrato de Olga en un sillón* (1917), el *Retrato de Olga* (1919), *Olga leyendo* (1920 y 1923) y *Mujer en blanco* (1923). Representaciones que a partir de 1925 se van modificando acercándose al movimiento surrealista. Es cuando la pinta como un monstruo que no quiere concederle la libertad. Por su parte, M^{ra} Teresa es representada en diversas actitudes, echada, leyendo, contemplándose en el espejo, etc., tanto en pintura como en escultura o en grabados. Entre otras muestras, podemos indicar la *Cabeza de mujer* (1932).

Mientras Dora es la musa en la época de la Guerra Civil Española, Françoise significa el retorno a la alegría, lo cual puede sintetizarse en su presencia de *mujer-flor*. Su última mujer, Jacqueline, es la más retratada de todas y en la globalidad de su producción es como un epílogo, como una síntesis reflexiva que le mueve a recrear obras de otros artistas.

OTRAS REPRESENTACIONES FEMENINAS

De modo general, es observable en Picasso un doble nivel: por un lado es un artista profundamente vivencial, que refleja en su obra todo aquello que siente, y por otro, si bien es un artista que podemos considerar *de ruptura*, no lleva ésta a cabo –naturalmente– sin atender a toda una tradición en la historia del arte.

El tema de la mujer en Picasso nos lleva al análisis del tema de la Venus. En relación a este apartado no existe una bibliografía específica, por lo que, como en otros temas, se ha de partir de la comparación de imágenes. K. Clark, en su obra *Le Nu*²⁰, haciéndose eco de la tradición platónica, se refiere a dos tipos de venus, la *Naturalis* y la *Celestialis*. La primera responde no a una idealización, sino a una determinada funcionalidad: es la fertilidad. Esta imagen corresponde en principio, para Picasso, a las venus prehistóricas, de enormes y deformados cuerpos. Esta idea de deformidad corporal y su consecuente

²⁰) CLARK, K.: *Le nu* (2 vols.), París, Le Livre de Poche, 1969.

metamorfosis, está presente en Picasso. Algunos ejemplos pueden ser *Las tres mujeres* (1908), *La muchacha ante el espejo* (1932), *La musa* (1935), *Figura en la playa* (1937), etc. La segunda venus nos lleva a una visión más idealizada de la mujer; es una mujer que conduce al terreno del placer. El primer ejemplo histórico que tenemos de una «venus» desnuda aparece en el mango de un espejo (figura de Munich), recta, hierática, con influencia oriental. En el siglo V tenemos la Venus de Esquilino y el Torso del Louvre que son dos réplicas de una figura de bronce de una joven desnuda. No es todavía una belleza femenina pero sí pueden constituir un punto de partida. En el arte griego hallamos esculturas que delatan su anatomía bajo ropajes ligeros y adheridos al cuerpo, como en la Venus del Trono Ludovisi, la Victoria del Museo de Olimpia, etc. La Venus de Cnido de Praxíteles marca un nuevo tipo de modelo y puede considerarse como la representación del deseo físico que a su vez forma parte de la divinidad. En esta línea podríamos poner como ejemplos la Venus de Medicis, la Afrodita del Capitolio, la Venus de Arles, etc. En La Edad Media se produce una cristianización del tema, y Venus pasa a ser la representación de la templanza y la castidad.

El resurgimiento figurativo de la Venus *Celestialis* se produce en el Renacimiento, y mediante alegorías se transforma de objeto de deseo físico en modelo de excelencia espiritual. Ejemplos los hallamos en las obras de Botticelli, entre otras *El Nacimiento de Venus* y *La Primavera*²¹; también en *Las Tres Gracias*²² de Rafael o en la *Mujer ante el espejo*²³ de Bellini, etcétera.

Pero también está el cuadro de Giorgione²⁴ *Concierto Campestre*, donde la novedad no es tanto el tema en sí mismo cuanto el hecho de que las figuras femeninas aparezcan desvestidas. Las protagonistas representan aquí dos tipos claramente diferenciados de mujer: la sensual y la espiritual. La sensualidad está también presente en su Venus de Dresde, en la cual la figura aparece reclinada y será un modelo vigente hasta bien entrado el s. XX. (Tiziano, la Venus de Urbino; Rubens, *El rapto de las hijas de Leucipo*; Velázquez, *La Venus del Espejo*; Boucher, la Diana; Ingres, *La gran Odalisca*, las Bañistas, etc. Courbet, *El estudio del pintor*; Manet, la Olimpia; Renoir, las Bañistas, etc.). Para Picasso la mujer es el centro de la naturaleza, un punto de partida para vivir y amar. Mujeres que nunca son idealizadas y que ponen de relieve la idea tan vigente en el siglo XIX, y en especial en la obra de E. Munch, de la mujer-vampiro. Al respecto escribe Boek que «el tema de la mujer que juega con el macho halla su interpretación más terrible en un cuadro de 1938, en el que la mujer tiene sobre las rodillas el cuerpo atado del gallo para el que ya está preparando el cuchillo que ha de degollarlo»²⁵.

Con relación a la belleza, el mismo Picasso manifiesta lo siguiente en 1935:

«La enseñanza académica de la belleza es falsa; se nos ha engañado tan bien engañados que ya no podemos encontrar ni el asomo de una verdad. Las bellezas del Partenón, de las Venus, de las Ninfas, de los Narcisos, son otras tantas

²¹ Florencia, Uffizzi.

²² Chantilly, Museo Condé.

²³ Viena, Kunsthistorisches Museum.

²⁴ París, Musée du Louvre.

²⁵ BOECK, W: *Picasso*, Barcelona, Ed. Labor, 1958.

mentiras. El arte no puede ser la aplicación de un canon de belleza, sino la aplicación de lo que el instinto y el pensamiento pueden concebir independientemente del canon».²⁶

Sólo es en un primer momento que Picasso pinta mujeres de belleza clásica. R. Rosenblum,²⁷ señala que en el período surrealista se empieza a hacer cada vez más autobiográfico y a poner de manifiesto sus problemas emocionales. Este autor indica asimismo cómo utiliza metáforas casi freudianas, como son, entre otras, la de la vagina dentada, para señalar las mujeres amenazantes, tal como sucede en el cuadro *Gran desnudo del sillón rojo*²⁸.

Picasso lleva a cabo a lo largo de su producción gran número de representaciones femeninas que podemos reagrupar en los apartados siguientes: mujeres sentadas; mujeres acostadas; mujer y aseo; mujer culta y por último mujer ante el espejo

MUJERES SENTADAS

Este es un tema que sin duda deriva de la mujer reclinada de Giorgione y que le permite exteriorizar plásticamente su idea de la feminidad. Tema tratado durante toda su vida y al que llega en clave primitivista, cubista, clásica, surrealista, etc. Sus modelos los toma especialmente de obras de Rafael, Bronzino, La Escuela de Fontainebleau, Rembrandt, Boucher, Ingres, Turner, Gauguin, Toulouse-Lautrec y Matisse. Entre otras, señalaremos *Desnudo sentado* (1906), *Mujer con abanico* (1909), *Mujer en sillón* (1909-10), *Mujer sentada con libro* (1937), *Mujer sentada* (1927), *Mujer sentada en un sillón* (1941), *Mujer junto a una ventana* (1956), *Señora sentada en mecedora* (1956) y *Jacqueline sentada con su gato* (1964).

ESCENAS ERÓTICAS Y DE BURDEL

Este es un tema que de manera general y clara se inicia en la segunda mitad del s. XIX, en especial a partir de la obra de Degas y de Toulouse-Lautrec, aunque ya fuera detectable en obras de las épocas renacentista y barroca. Los modelos iconográficos de Picasso parten aquí de maestros del siglo XIX, entre otros de Delacroix y de Ingres, pudiéndose establecer incluso un cierto paralelismo entre el *Baño turco* de este último artista y el grabado de Durero *Mujer en el baño*, que se conserva en el Kunsthalle de Bremen.

Picasso trata estos temas a lo largo de toda su vida. En el Museo Picasso de Barcelona hay una buena muestra de esta producción, de los años 1902-1903, realizada con técnica mixta a la tinta, acuarela y lapices de colores. Representa escenas claramente de burdel, parejas y figuras de mujeres aisladas. Entre otros, podemos citar *Angel Fer-*

²⁶) GAETAN PICON: *Picasso y el erotismo*, Barcelona, Ed. Daimón, 1975.

²⁷) ROSEMBLUNT. R.: *Picasso and the anatomy of eroticism*, New York, Basic Books, 1970.

²⁸) París, 1929. Oleo sobre tela (195 x 129 cm). Se conserva en el Museo Picasso de París, cat. n^o 113.

nández de Soto con una mujer, Los hermanos Mateu y Angel Fernández de Soto con Anita; Desnudo con Picasso sentado a sus pies, Dos figuras y un gato, 'Le Maquereau', y El Virgo. Estas dos últimas se adelantan en veinte años a los dibujos eróticos de Francis Picabia, publicados en la década de los veinte en la revista Littérature. Hay cierta relación entre estas obras y las realizadas a partir de 1903 por E. L. Kirchner, miembro del grupo expresionista Die Brücke. El tema aparecerá de nuevo en los años treinta, en La Suite Vollard, para reaparecer a partir de la realización de la serie Mujeres de Argel (1954-55), y luego en los grabados eróticos de los años setenta.

Una figura que surge en su primera época, concretamente en 1903, y que reaparece en los años cincuenta, es *La Celestina*, un personaje literario del cual extrae las connotaciones de vejez y vicio. En el período barcelonés aparece como una vieja con capa azul oscuro y la cabeza cubierta, relativamente bien parecida pero ciega de un ojo. Este hecho sugiere la posibilidad de que Picasso pintara una persona real, seguramente la «celestina» de su vecindario. Luego la representa sucesivamente en variadas actitudes o situaciones: con un muchacho, en compañía de un artista barbudo, asiendo una bolsa de dinero, etc.

Relacionable con todo esto, una obra importante del momento es *El harén* (1906) que se conserva en el Museo de Cleveland; en ella están representados el propio Picasso y Fernand. En su obra se manifiesta también el binomio Eros/Thanatos, ya mencionado anteriormente. Si bien no llega a representar a la mujer como una vampiresa, tal y como había hecho Edvard Munch, sí manifiesta el miedo a las enfermedades venéreas, tan frecuentes en la época. Tema que en Cataluña está tratado de manera explícita por el pintor Ramon Casas, quien pinta no sólo un cuadro sino que también realiza un cartel sobre el mismo. Para estas obras Picasso toma los modelos estilísticos de Durero, Delacroix, Ingres, Courbet, Cézanne, Guys, Toulouse-Lautrec, Degas, etc.

En 1907, pinta *Les demoiselles d'Avignon*, titulado por Apollinaire *Le b... philosophique*³². Es una obra ciertamente emblemática del tema de burdel y en la que Picasso pone de relieve la monstruosidad y el peligro que representan esas mujeres. En los trabajos previos ya aparece la figura de la «madama», que en el cuadro final desaparece, así como las figuras del estudiante de medicina y el marinero, clientes del lugar. Los modelos para esta obra y sus bocetos tienen procedencia estilística muy diversa: arte prehistórico, pintura egipcia de la Dinastía XI, pero también Hals, Degas, Cézanne, incluso una fotografía de Ganzi del Salón de la calle Moulins, y Gauguin, Alma Tadema, Matisse, las máscaras africanas, el arte ibérico, y de manera especial la obra *El quinto sello del Apocalipsis* de El Greco.

EL ARTISTA Y SU ENTORNO

El «artista y su entorno» puede afirmarse que es un tema paradigmático a lo largo de la historia del arte —especialmente la modalidad de «el artista y la modelo»—, por medio del

³² André Salmon, en *La jeune peinture française*, París, Société des Trente, A. Messein, 1912, afirma que la denominación de «Burdel filosófico» había sido sugerida por G. Apollinaire, Max Jacob y él mismo.

cual los artistas han puesto de manifiesto no sólo su deseo de protagonismo, sino también, en un sentido más amplio y conceptual, el mecanismo figurativo de la creación y la relación existente entre los diferentes elementos protagonistas:

Sujeto de la representación = el artista
Objeto de interés para el sujeto = el o la modelo
Escenario o ámbito para la acción = el taller
La obra del sujeto en el cuadro = «verbo»

Es un tema que ha sido tratado en la Historia del Arte desde la época renacentista y que ha tenido una continuación a través de los tiempos. Durante su primera visita al Museo del Prado de Madrid, Picasso debió contemplar el cuadro de Velázquez *Las Meninas*, en el cual se incluye la tipología figurativa anteriormente citada. Otros pintores con obra de interés en esta línea son Vermeer, Rembrandt, Ingres, Fantin-Latour, Courbet y Matisse, con obras que Picasso pudo, sin lugar a dudas, analizar directamente en París.

En este tema se pueden incluir dentro de su producción las series dedicadas a *El Estudio* y *El pintor y la modelo*. Del primero de los temas hay un grabado que data de 1920; en él se presenta su estudio de la calle Boétie en París. Y en la década de los treinta, en la *Suite Vollard*, se hallan continuas referencias al mismo. Es un tema que volverá a coger en los años cincuenta.

El pintor y la modelo es una serie importante por dos motivos en especial: por un lado esta la reflexión sobre el arte ya indicada, y por otro se nos presenta el desnudo de la modelo que es una síntesis formal de la reflexión de Picasso en la relación hombre-mujer. Pero es que, además, esa modelo desnuda parece simbolizar para él la realidad natural. Plantea la cuestión de si el arte ha de imitar a la naturaleza o bien la ha de superar creando formas independientes. Lo evidente es que en Picasso triunfa la segunda opción, ya que ante todo defiende la libertad creativa del artista.

Sobre este tema realiza series de cuadros en los años 1924, 1926, 1933, del 1953 al 1954 y en 1963... En relación con este sujeto Vollard edita, en 1931, *Le chef-d'oeuvre inconnu*, de H. Balzac,³³ ilustrada con grabados y dibujos de Picasso realizados entre 1924 y 1931. De este texto, que forma parte del conjunto de las *Novelas Filosóficas* del escritor francés, Picasso aprecia sin duda, en su justa medida, el contenido del mismo, puesto que en él se evidencia que el autor conocía a fondo no sólo los estudios de los artistas, sino también las técnicas artísticas y los lenguajes específicos. En estos grabados es observable la influencia de Matisse, de Modigliani, de Kisling, de Rubens, de Vermeer y de Fantin Latour entre otros.

Para la *Suite Vollard*³⁴ Picasso realiza entre 1930 y 1937 un centenar de grabados. La edición se dividía en cinco temas principales: *Batalla de amor*, *El estudio del escultor*, *Rembrandt*, *El Minotauro* y *el Minotauro ciego*, y por último *Vollard*. En el apartado segundo dedicado al escultor, éste es representado siempre en actitud meditativa y con-

³³⁾ Hay una edición en catalán: *L'obra mestra inconeguda*, Barcelona, Ed. del Mall, 1986, prologada por J. Palau i Fabre.

³⁴⁾ Reproducido en facsímil: *Picasso's Vollard Suite*, en 1956, por Thames & Hudson, Londres.

centrado en su pensamiento. Por su parte, la modelo es mostrada en variadas posturas. Con esta suite, Picasso vuelve al clasicismo, tomando como ejemplos esculturas griegas y también la obra de Rembrandt, que puede considerarse como paralela al cuadro *Busto y Paleta* (1925).

En estos grabados aparece reproducida alguna obra escultórica, como por ejemplo *Cabeza de mujer* (1932), cuyo punto de partida es un retrato casi clásico de M^{ra} Teresa Walter. Otra escultura que aparece es uno de los esclavos de Miguel Angel, del que Picasso consigue en los años cuarenta una copia que cambia al Museo de Antibes por una obra suya.

VARIACIONES SOBRE OTROS ARTISTAS

Debe haber quedado claro que Picasso pinta gran número de obras basadas en cuadros de otros pintores contemporáneos suyos o de tiempos pretéritos. Pero siempre escoge los mejores: para aprender el estilo de los grandes en un primer momento; para pasar más adelante, en su madurez, a una necesidad de confrontación con ellos.

Las variaciones sobre otros cuadros se organizan en un primer momento en pocas obras, mientras que al final de su vida, a partir de 1954, recupera temas del pasado tratados por Delacroix, Velázquez y Manet, así como de contemporáneos suyos como Matisse, realizando series de los mismos y transformando una tela en cien.

De Velázquez y de El Greco realiza copias de algún cuadro en su primera estancia en Madrid; son cuadros que deben ser considerados, pese a su maestría en la ejecución, ejercicios de aprendizaje. En 1901, toma como modelo el cuadro de E. Manet, *Olimpia*, para su *Parodia de la Olimpia de Manet* (1901) y el *Desnudo tendido con Picasso a sus pies* (1902-1903). Y en 1908, con la obra *La gran odalisca según Ingres*, el modelo primero es Velázquez mediatizado por Ingres...

J. Berger es muy crítico con Picasso cuando escribe:

«Picasso empezó a caricaturizar el arte europeo, el arte de los museos. Al principio muy amablemente caricaturizó a Ingres (*Mme. Wildenstein*, 1918). Después de modo más obvio el ideal clásico, tal y como se muestra en las esculturas griegas y en Poussin (*Mujeres en la fuente*, 1921, se basa en *Eliezar y Rebeca*, 1648, de Poussin). Estas caricaturizaciones servían a dos finalidades: 1. probar que era capaz de hacer lo que los grandes maestros, y 2. sugerir que los honores a la tradición cultural eran exagerados».³⁵

En la década de los cuarenta siente de nuevo la necesidad de realizar obra gráfica, siendo numerosa su producción en este sentido en las técnicas de grabado en sus distintas modalidades y en el linograbado, ésta última entre 1946 y 1956. A partir de 1958 comienza a trabajar esta técnica con métodos tradicionales y, a partir de 1959, experimentando nuevos métodos.

³⁵ BERGER, J.: *Ascensión y caída de Picasso*, Madrid, Akal, 1973, pág. 86.

Los maestros escogidos son ahora Cranach y El Greco, principalmente. Picasso había visto el cuadro *Venus y Cupido* de Cranach, propiedad de Marie-Laure de Noailles, que conoce por la reproducción del catálogo del Museo de Berlín, y el *David y Bethsabé*, del mismo autor. Con la realización de las litografías sobre estas obras nace en Picasso el gusto por lo arcaico y el arabesco cerrado en opinión de A. Vallentin.³⁶

A partir de la década de los cuarenta se empieza a interesar de manera especial por las consideradas grandes obras de la historia del arte. En 1944 inicia una serie de variaciones sobre *La Bacanal* de Poussin y sobre *La alegría de vivir* de Matisse, que dan como resultado el gran cuadro ejecutado sobre paneles de fibrocemento *La alegría de vivir. Pastoral*, y gran número de grabados de tema mitológico contenido que se convierten en una página de erotismo y en un resumen de toda su trayectoria artística.

En 1954 comienza dos series: *Le Dejeuner sur l'herbe*, basada en la obra de Manet, y *Mujeres de Argel*, a partir de la obra de Delacroix. Son series que se llevan a cabo en el momento álgido del informalismo y cuando se empieza a recuperar la tradición figurativa con el neo-dadaísmo de Jasper Johns y Robert Rauschenberg y con las investigaciones que se realizan en torno al arte popular en el I.C.A. de Londres. Picasso escoge dos pintores del XIX. ¿Acaso subyace a su decisión la idea de desafío? ¿Necesita demostrar su libertad y su audacia? La serie *Le Dejeuner sur l'herbe*³⁷ se pinta entre 1954 y 1962, y comprende: veintisiete pinturas al óleo, ciento cuarenta dibujos, tres linograbados y una decena de maquetas en cartón para esculturas. La obra de Manet es la excusa para sacar de nuevo a flote una serie de modelos iconográficos presentes en toda su producción: el arte egipcio, el arte griego, Ingres, Gauguin, Matisse, etc. Además, va más allá y lleva a cabo una completa revisión de toda su obra. Por otro lado, pese a tomar como modelo una obra del siglo XIX, en más de un caso se ve su relación con el momento por el que atraviesa la pintura en el mundo: Pop-Art, Neo-figuración, etc.

La serie *Mujeres de Argel* se realiza entre 1954-1955. Su interés por la obra de Delacroix se encontraba ya reflejado en el cuadro *El Harén*, de 1906, y en el grabado *Cuatro modelos y una cabeza escultórica* (1934), de la *Suite Vollard*³⁸. Françoise Gilot relata en sus memorias que Picasso, desde 1940, iba al Louvre a ver este cuadro, tomando notas del mismo en su cuaderno, así como del *Autorretrato*, también de Delacroix, y del *Dejeuner sur l'herbe* de Manet. Picasso decide realizar esta serie en noviembre de 1954, al producirse la insurrección en Argel, y la lleva a cabo entre el 13 de diciembre de 1954 al 14 de febrero de 1955. Consta de quince pinturas al óleo y dos litografías. Para su realización se inspiró en la versión del Louvre, de 1834, y en la que se halla en Montpellier, de 1849.

El cuadro de Delacroix es la excusa perfecta para dar rienda suelta a su deseo de libertad en la creación, ya que en su obra no sigue los esquemas marcados por la obra to-

³⁶) VALLENTIN, A.: *Op. cit.*, pág. 397. En 1949 hará una versión más libre de la obra en la que Cupido tiene la cara del pequeño Claude.

³⁷) Sobre este tema, vid. COOPER, D.: *Picasso. Les Déjeuners*, París, Ed. Cercle d'Art, 1962, y GRANDAS, M^º del C., y JULIAN, I.: «Picasso y el tema de 'Le Dejeuner sur l'herbe'» en *Actas del primer Coloquio de Iconografía, Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 339-346.

³⁸) Este grabado está incluido en el apartado dedicado a *Rembrandt*. Tiene el número 82 del catálogo en la *Suite Vollard*.

mada como ejemplo. En las dos primeras obras, Picasso conserva sólo la parte derecha del modelo, y a medida que la serie va avanzando se van produciendo las lógicas variaciones. Variaciones que en ocasiones establecen proximidades con la producción del propio Picasso: la tela del 11 de febrero de 1955 podría formar parte, sin duda alguna, de la serie *Le Dejeuner sur l'herbe*. Aunque también hay afinidades con la pintura de Matisse, que había fallecido en 1954. De él, Picasso acostumbraba a decir que a su muerte le había legado sus odaliscas³⁹. Casualmente, Jacqueline tiene cierto parecido con la figura de la derecha del cuadro de Delacroix, por lo que pasa a ser la modelo ideal para Picasso. Es también en esta época cuando se realizan los retratos de Jacqueline personificando una mujer turca.

Con la ejecución de esta serie, Picasso lleva a cabo cuatro operaciones importantes que se pueden detallar: 1) desdramatiza el motivo de Delacroix; 2) pone de relieve el barroquismo original al tiempo que teatraliza la obra por medio de la aparatosa ornamentación que introduce en algunos ejemplos de la serie; 3) transforma la escena en otra cargada de erotismo; y, 4) hace de las mujeres unos seres extraordinariamente voluptuosos mediante el aspecto sexual exuberante de las mismas.

La serie *El rapto de las Sabinas*, realizada entre 1961 y 1963, no responde en sentido estricto a lo que calificamos generalmente como «variaciones». En este caso concreto se ha de hacer clara referencia a una mezcla de dos cuadros: *El rapto de las Sabinas* de David y *La Matanza de los Inocentes* de Poussin. Aunque es cierto que en la última de las versiones picassianas aparecen referencias a las *Señoritas al borde del Sena*, de Courbet, y a la obra del propio Picasso *Gernika*, por su fuerza en representar la acción guerrera. Helène Parmelin escribe que un día recibió una llamada de Jacqueline pidiéndole diapositivas de *La degollación de los Inocentes* de Poussin, que está en el Museo de Chantilly, y de *Las Sabinas* de David. Cuando proyectaron las imágenes de ambos cuadros, Picasso manifestó su admiración por sus autores al exclamar: «Dicen que esto es relamido. Les parece afectado. Pero que intenten hacer algo como esto»⁴⁰. A lo largo de la serie de *El rapto*, Picasso mezcla motivos y épocas, tales como la Roma antigua, la Francia de Luis XIII, la de Napoleón, todo ello junto a la época contemporánea⁴¹.

La serie *Las Meninas* es seguramente la más importante de todas las que Picasso realiza en estos años. La ejecuta entre el 17 de agosto y el 30 de diciembre de 1957. Ya he dicho que la admiración de Picasso por la obra de Velázquez hemos de buscarla, en 1895, en la visita a Madrid con su familia, cuando regresaban de La Coruña, y es probable que su padre le hubiese hablado con elogio del pintor. La base para la realización de esta serie fue una ampliación fotográfica en blanco y negro del cuadro velazqueño, encargada por Sabartés, y a partir de la cual pinta 58 telas al óleo encerrado en su estudio de La California en Cannes.

El conjunto consta pues de 58 telas estructuradas de la siguiente manera: de la nº 1 a la 17, se observa un cierto seguimiento del maestro; de la nº 18 a la 26 reflexiona sobre su

³⁹) Entre otros, recogido por P. Daix en *Op. Cit.*, pág. 333.

⁴⁰) PARMELIN, H.: *El Picasso desconocido*, Barcelona, Planeta, 1981, pág. 59.

⁴¹) Vid. el texto de BERNADAC, M. L.: *Picasso 1953-1973. La peinture comme modèle*, en AA.VV.: *Le dernier Picasso*, París, Eds. du Centre Pompidou, 1988, pp. 59-60.

propia vida, y pinta principalmente palomas; de la nº 27 a la 53 retoma el tema original de *Las Meninas*, interpretándolo con absoluta libertad en lo que hace referencia a las estructuras y al color; del nº 54 al 56 muestra el paisaje de su propio jardín, de su presente; el nº 57 es un retrato de Jacqueline y el nº 58, que cierra la serie, representa a la menina doña Isabel de Velasco.

Sobre esta serie escribió J. Ainaud de Lasarte que «era –y es– el mayor esfuerzo interpretativo realizado por el pintor»⁴².

En 1950 Picasso ya comentaba sus ideas acerca de qué hacer si tuviera que copiar *Las Meninas*:

«Si alguien se pusiese a copiar *Las Meninas* con toda su buena fe, pongamos por caso, y si el que copiase fuera yo, me diría: ¿Qué tal estaría poner a esta figura un poco más a la derecha o a la izquierda? Intentaría hacerlo a mi manera, olvidandome de Velázquez. La prueba me llevaría seguramente a modificar la luz o a cambiarla, por haber cambiado la posición de alguno de los personajes. Poco a poco iría pintando unas *Meninas* que parecerían detestables al copista de oficio; no serían las que pensaba haber visto en la tela de Velázquez, pero serían más *Meninas*.»⁴³

Curiosamente, siete años después sus palabras se hacen efectivas. Esta reflexión, convertida en realidad física en 1957, motiva que Sabartés escriba, a su vez, lo siguiente:

«Imagino que lo tenía en su recuerdo como una pesadilla; sería por esto que quería sacárselo de encima estudiándolo a fondo, personaje por personaje, elemento por elemento, y ofrecernos el resultado como una lección, para enseñarnos a ver la obra velazqueña sin esforzar la vista, toda la obra de Velázquez a través de sus “*Meninas*”.»⁴⁴

Picasso reflexiona sobre el oficio del pintor, el modelo y el estudio, haciendo gala de sus extensos conocimientos, no sólo técnicos, sino también históricos, y esto último referido por igual a la pintura del pasado y a los movimientos de su presente cultural (Pop-Art, Nueva Figuración, etc). En relación a sus modelos, junto a Velázquez, se detectan también las presencias de Mantegna y Matisse.

En todas las series que realiza basándose en obras de grandes artistas nunca intenta hacer una pura copia, sino que los motivos de las obras elegidas le son útiles como *materiales* para una invención formal cuyo resultado será, al fin y al cabo, una serie de obras distintas.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de su trayectoria artístico-vital, Picasso eligió a una serie de maestros de los cuales tomó ejemplo en diversos momentos y épocas de la misma. Queda dicho que en

⁴²) AINAUD de LASARTE. J.: «*Las Meninas* de Picasso», en *Miscellanea Barcinonensia*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1968, nº XIX, pág. 9.

⁴³) Recogido por QUINTANILLA, F.M. en: *Proceso a Picasso*, Barcelona, Ed. Acerbo, 1972, pág. 163.

⁴⁴) SABARTÉS, J.: *Picasso, Les Menines i la Vida*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1981, pág. 9.

sus inicios las figuras dominantes son los pintores franceses Gauguin, Toulouse-Lautrec y Steinlen. A ellos seguirán las de Cézanne, Ingres y Delacroix, permaneciendo fiel esencialmente a los dos últimos, aunque siempre manifestó su especial admiración por el primero de ellos. Sobre Cézanne afirmaba el 12 de noviembre de 1944: «¡Qué si conozco a Cézanne! ¡ Era mi único maestro! Puede estar seguro de que miré sus cuadros... He pasado años estudiándolos... ¡Cézanne! Era como el padre de todos nosotros. El era quien nos protegía...»⁴⁵. Cézanne es efectivamente el padre de toda la vanguardia que se desarrolla en los años que preceden a la Primera Guerra Mundial. Después de esta contienda, Picasso inicia su reflexión sobre el devenir del arte y del artista hasta su muerte, y recorre prácticamente toda la historia del arte, fijándose, eso sí, sólo en los grandes maestros, sobre todo en los franceses Ingres, Delacroix, su contemporáneo Matisse, y en los españoles Velázquez, Goya y El Greco. Al fin y al cabo, con todo y su importancia, no parece capital de qué modelos se trate. Son artistas de los cuales toma unas formas estilísticas para crear otras nuevas por medio de su destrucción. Tomar y destruir. Destruir para crear de nuevo. D. D. Duncann recoge una exclamación de Picasso en 1956. Dice:

«Una vez, mientras discutíamos trazas de El Greco y de Cézanne reconocibles en algunas de sus pinturas tempranas, Picasso rugió con su voz de violoncelo: «¡Naturalmente! Todo pintor tiene que tener padre y madre»...»⁴⁶

En toda su extensa obra se pone de manifiesto que Picasso ha hecho suyas obras del pasado, desde la Grecia antigua hasta Matisse, y puede verse que no dudó, según expresa Jack Lang, en medirse con los más grandes⁴⁷.

I. Julián, Universitat de Barcelona

ABSTRACT

The author considers Picasso's work focusing only on the themes developed by the artist. From this point of view, he relates the representational and narratives themes in an attempt to provide a systematic view of the whole work. At the same time, he defines, in each case, the «stormy» relation of Picasso with the History of Art, that is to say the painters and forms he uses just as a departure point to recreate, according to an always new syntax, what was to him, mainly, a hereditary ensemble of forms. In so doing he manages to define his own life plastically and by extension the very world in which he lived.

⁴⁵) BRASSAI: *Conversations avec Picasso*, París, Gallimard, 1964.

⁴⁶) DUNCAN. D. D.: *Picasso's Picassos*, New York, Ballantine Books, 1968.

⁴⁷) LANG, J. en AA.VV.: *Picasso, 1881-1981. Celebración del centenario de su nacimiento*, París, O.N.U., 1983, pág.24.