

Celestina pintada por Picasso: nacimiento de un mito moderno¹

Timo Kehren

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines / Université Paris-Saclay

RESUMEN

El personaje de Celestina experimentó, a partir del siglo XIX, un nuevo auge. No sólo reapareció en numerosos textos literarios, sino que también se convirtió en un frecuente motivo del arte pictórico. El pintor Pablo Picasso mostró un gusto especial por Celestina. A lo largo de su obra representó varias veces a la alcahueta, contribuyendo a su elevación a la categoría de mito moderno, esto es, según Roland Barthes, un objeto que transmite un mensaje complementario a su sentido propio. En el caso de Celestina, dicho mensaje remite a una identidad colectiva diametralmente opuesta a lo que se considera el buen gusto. El dibujo *Celestina tejer* recurre al inventario metafórico del folklore para posibilitar la recepción del mito por parte de un público amplio. El retrato *Celestina*, cuyo modelo fue la dueña de un prostíbulo barcelonés, insiste en la función referencial de la alcahueta, gracias a la que el mito puede perpetuarse en el presente del pintor. Con los grabados de la *Suite 347*, Picasso reactualiza las prácticas editoriales propias del Renacimiento, haciendo dialogar sus pinturas con su fuente textual. De esta manera, consigue destacar la esencia visual del mito celestinesco.

PALABRAS CLAVE: Celestina; identidad colectiva; mito moderno; Pablo Picasso; Roland Barthes.

Celestina Painted by Picasso: The Birth of a Modern Myth

ABSTRACT

The character of Celestina experienced, from the 19th century, a new boom. Not only did she reappear in several literary texts, but she also became a frequent motif of pictorial art. The painter Pablo Picasso had a particular taste for Celestina. Throughout his whole work he repeatedly represented the procuress, contributing to her elevation to a modern myth, that is, according to Roland Barthes, an object which conveys a message complementary to its actual meaning. In the case of Celestina, this message refers to a collective identity diametrically op-

1.- Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda estatal «France 2030» con la referencia ANR-11-IDEX-003.

posed to what is considered good taste. The drawing *Celestina Knitting* resorts to the metaphorical inventory of folklore to permit the reception of the myth by a broad public. The portrait *Celestina*, whose model was the owner of a Barcelonian brothel, insists on the referential function of the procuress, thanks to whom the myth can perpetuate in the painter's present. With the engravings from the *Suite 347*, Picasso renews the editorial practices of the Renaissance, engaging a dialogue between his paintings and their textual source. This way he can emphasize the visual essence of the Celestinesque myth.

KEY WORDS: Celestina; collective identity; modern myth; Pablo Picasso; Roland Barthes.



En el Olimpo de la imaginación, Don Quijote, Don Juan y Celestina no sólo se destacan como las figuras más firmes que ha engendrado la fantasía hispánica, sino que no las ha producido más claras y famosas literatura alguna [...]. Son para nosotros realidades más profundas que las de muchos seres de carne y hueso. Y aquí hay un misterio que convendría esclarecer.

(Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*)

Con su antología de ensayos *Don Quijote, Don Juan y La Celestina* (1925), Ramiro de Maeztu se sumó a un movimiento inaugurado por Azorín a principios del siglo xx. Los escritores que la crítica suele atribuir a la Generación del 98 tenían un interés particular por los máximos exponentes de la literatura del Siglo de Oro, hasta elevarlos a la categoría de mito moderno. Esta actitud se explica, como es sabido, con la crisis que sufrió España después de perder, en una guerra con Estados Unidos, las últimas posesiones de su imperio ultramarino; los autores que habían sido testigos de esta cesura histórica dirigieron su mirada hacia el pasado literario de España a fin de reafirmar su identidad colectiva. Frente a ello, su relación con Celestina, la alcahueta de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (c. 1502), de Fernando de Rojas, cobró una dimensión casi edípica. En efecto, el personaje se presentaba a los noventayochistas como la madre simbólica de una comunidad nacional que ya no se definía a través de su preponderancia político-militar, sino a través de la singularidad de su cultura.

En realidad, Celestina nunca había desaparecido totalmente a lo largo de los siglos. Jérôme François (2020) ha recordado recientemente que la alcahueta le dio nombre a toda una tradición literaria —el género celes-

tinesco—, que nació en el siglo XVI y experimentó un nuevo auge a partir del siglo XIX. Fue en ese momento cuando el personaje se convirtió, como explica la estudiosa, en «un mito literario contemporáneo». Amén de los autores, son los pintores los que tomaron conciencia de las potencialidades que la alcahueta reservaba para sus creaciones artísticas. Rachel Schmidt (2015) y Guillermo Juberías Gracia (2023) han señalado cómo Francisco de Goya y sus seguidores integraron el tema celestinesco en sus pinturas a través del paradigma dieciochesco del majismo. Francisco Rico (1995) y Carol Salus (2015), por su parte, se han interesado por la manera en que Pablo Picasso, a principios del siglo XX, continuó esta vertiente artística, trasponiéndola a los paradigmas del arte moderno.

El primero en desarrollar la idea de una proximidad entre Picasso y la Generación del 98 fue Javier Herrera (1995). El punto de partida de su estudio, atrevido en la medida en que rompe con la visión modernista-barcelonesa del pintor, es la revista *Arte Joven*, en la que encontramos tanto dibujos de Picasso como textos de Pío Baroja, Miguel de Unamuno y Azorín. Lo que no aborda el autor es la cuestión de Celestina. Sin embargo, Picasso, a mi modo de ver, contribuyó de forma decisiva a la elevación de la alcahueta a la categoría de mito moderno, retomando el tema celestinesco repetidas veces y en diferentes contextos. Proveniente de las vanguardias fue uno de los artistas que más lucharon por sacar el arte del restringido marco de las preferencias estéticas de la burguesía decimonónica. Supo explotar la fuerza icónica de la pintura y, por tanto, la capacidad de ésta de penetrar en la conciencia colectiva. Basta con pensar en el boceto que preparó del Quijote en 1955; la silueta del caballero, su escudero y caballo en un paisaje sembrado de molinos se transformó en una de las representaciones pictóricas más conocidas de la famosísima novela de Cervantes.

Con «mito moderno» me refiero al estudio semiológico que Roland Barthes ha consagrado a los mitos del mundo burgués-capitalista. Según Barthes, «el mito es un sistema de comunicación, es un mensaje» (Barthes 1957: 211; traducción mía). El mito se inscribe, pues, en una red intertextual, a través de la cual se añade un sentido suplementario al objeto que transmite el mensaje. Basado en un saber implícito compartido, el mito refleja los puntos de vista, las convicciones y los valores de la comunidad nacional a la que pertenece. Así, podemos considerar que Celestina no es reducible a una mujer vieja que gana dinero a través de servicios amorosos. Es la fundadora de una genealogía infame que se opone diametralmente a lo que comúnmente se considera el buen gusto. Los debates en torno a la identidad española siempre han cedido un lugar a esta dimensión carnavalesca de la vida humana. En momentos de crisis tiende a desplegarse, paliando los defectos del discurso oficial. Celestina se convierte entonces en el punto de referencia para una identidad colectiva alternativa.

A continuación, me detendré en una selección de representaciones celestinescas de Picasso con el fin de reflexionar sobre la pregunta de cómo han contribuido a elevar a la alcahueta a la categoría de mito moderno español. Empezaré por analizar el dibujo a tinta *Celestina tejer* de 1903, que llama la atención sobre las raíces folklóricas del personaje. Pasaré después al retrato *Celestina*, obra maestra del período azul del pintor realizado en 1904. Inspirado en la dueña de un prostíbulo barcelonés, dicho retrato insiste en la función referencial del personaje. Acabaré por examinar un grabado de la *Suite 347* de 1968, con el que Picasso reactualiza las prácticas editoriales propias del Renacimiento. A través del diálogo de sus creaciones con su fuente textual, el pintor consigue destacar la esencia visual del mito celestinesco.

1. Las raíces folklóricas del personaje

Picasso empezó a interesarse por Celestina ya en su juventud. Encontramos una serie de variaciones del personaje en sus libros de bocetos, entre las que también figuran copias de caprichos goyescos inspirados en la alcahueta (Salus 2015: 35). Para llevar a cabo su proyecto artístico, el pintor se apoyaba, pues, en la tradición de pinturas celestinescas iniciada el siglo anterior. El dibujo a tinta *Celestina tejer* forma parte de un conjunto de trabajos con tema erótico, situados en tabernas, cabarés y prostíbulos, que Picasso realizó a principios de su veintena (Salus 2015: 46). En aquella época estaba establecido en Barcelona, donde su padre ocupaba una cátedra de Dibujo de Figura. Además del legendario cabaré *Els Quatre Gats* —lugar de referencia del Modernismo catalán—, Picasso frecuentaba, con el pintor Manuel Pallarès, los prostíbulos del Raval, popularmente conocido como barrio chino (Salus 2015: 38). En la pintura vanguardista, fuertemente influenciada por el psicoanálisis freudiano, no es inhabitual encontrar temas eróticos. Pero en ciertos casos es también la experiencia personal de los artistas la que los llevó a explorar en sus obras los márgenes de la sociedad.

Al igual que el boceto del Quijote que Picasso realizaría medio siglo más tarde, *Celestina tejer* está compuesto por algunas pocas pinceladas que parecen ser de una extremada ligereza. Esta técnica aumenta el valor icónico del objeto representado, ya que, gracias a la reducción a sus rasgos esenciales, se distinguen fácilmente los diferentes elementos de la escena. Así, vemos de perfil a una mujer vieja, ligeramente encorvada, en el interior de una casa, probablemente en la cocina. Lleva puesta una amplia falda; su pelo está cubierto con un pañuelo. La habitación está equipada con una puerta, una mesa y dos sillas. La vieja, que se dedica a la tarea de tejer, está sentada en la silla que se encuentra junto a la mesa. Distinguimos, a sus pies, un gato que mira al ovillo de lana de la vieja.

Otra mujer, de la que sólo vemos la espalda, se dirige hacia ella, con una pila de platos en las manos. De su complexión podemos deducir que es mucho más joven que la mujer de la silla.

El dibujo es particularmente rico en alusiones y metáforas, alimentadas por la cultura popular del Medievo. Este inagotable almacén de conocimientos ayuda a transformar a la alcahueta en un mito moderno en la medida en que posibilita su recepción por un público amplio. Conviene recordar, en este contexto, que Celestina es el punto final de la evolución de un tipo propio de la literatura española: el de la Trotaconventos, que hoy conocemos sobre todo gracias a las divertidas composiciones poéticas del Arcipreste de Hita (Ruggerio 1966: 4-23). El teatro que Picasso ha elegido para su dibujo aparece reiteradamente en la tradición celestinesca. En efecto, la cocina es una especie de laboratorio, donde la alcahueta prepara los cosméticos y utensilios que le hacen falta para llevar a cabo su labor. Es un lugar estrechamente vinculado con el sexo femenino y los malos saberes con los que cierta clase de mujeres causaba la confusión y el desorden. En la edición príncipe de *La Lozana andaluza* (1528), por ejemplo, encontramos un grabado en el que la protagonista, sentada en medio de la cocina, le depila las cejas a una de sus clientes, mientras su criado prepara alguna mixtura en un mortero (Delicado 2007: 207). Contribuye así a la imagen de Lozana como hábil seductora que domina toda Roma.

En el dibujo de Picasso se representa una serie de objetos que remiten a elementos y secuencias narrativas de la *Tragicomedia*. La mujer que lleva los platos podría ser una de las jóvenes prostitutas que viven en la casa de Celestina y le prestan servicios a la que llaman su madre. Pero lo que aquí más debe interesarnos es la labor a la que se dedica la alcahueta. Aparece, en la obra de Rojas, la expresión «vender hilado». Se trata del pretexto con el que Celestina accede a las casas de sus clientes para luego «tejer» alianzas amorosas (Salus 2015: 47). Tal es el caso de Melibea. La alcahueta llama a la puerta de los padres de la muchacha para ofrecerles sus mercancías: «Con mis fortunas adversas otras, me sobrevino mengua de dinero. No supe mejor remedio que vender un poco de hilado que para unas toquillas tenía allegado» (Rojas 1991: 304). Ni bien ha entrado en la casa, Celestina pasa a la habitación de Melibea. Le regala un hilado encantado que parece ser la razón por la cual se enamora de Calisto. Este hilado es el primero de una cadena de objetos que estructuran la acción del texto: a cambio del hilado, Melibea le entrega un cordón a Celestina, y es a cambio del cordón que Calisto le entrega una cadena de oro a la alcahueta (Deyermond 1977).

Además de este significado, el verbo «tejer» remite a las habilidades quirúrgicas de la alcahueta (Salus 2015: 48). Cuando Pármene le desaconseja a Calisto recurrir a Celestina para ganar el corazón de Melibea, le explica que «tenía seys oficios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechi-

zera» (Rojas 1991: 241-242). Entre los servicios que ofrece Celestina encontramos el de restaurar la virginidad de mujeres jóvenes antes de su matrimonio. Esta práctica servía para mantener la honra de las muchachas y de sus familias, imprescindible para el reconocimiento social, aun cuando estuviera basada en la mentira. Para llevar a cabo su tarea, Celestina necesita una aguja y un poco de hilado, palabras que en otro contexto pueden cobrar un sentido fálico. Al decir que sólo conoce a «[p]ocas vírgenes [...] de quien [...] no aya sido corredora de su primer hilado» (Rojas 1991: 283), la alcahueta alude justamente a la desfloración de las muchachas (Fontes 1984: 7). Queda así al descubierto la fuerte carga sexual característica del lenguaje folklórico, que subvierte el ideal retórico del decoro.

Finalmente, la figura del gato, ausente de la *Tragicomedia*, completa la imagen de Celestina, asociándola con la hechicería. En efecto, en las representaciones tradicionales, las hechiceras a menudo están rodeadas de gatos. El gato es uno de los rasgos distintivos de la hechicera, es decir que nos permite identificarla como tal (Salus 2015: 55). El texto de Rojas sugiere que Celestina posee poderes mágicos. La escena en la que conjura al diablo para hechizar el hilado que luego le regala a Melibea pasa por ser una de las más conocidas del texto. Sin embargo, la crítica no ha sabido responder de forma definitiva a la pregunta de si la alcahueta es una hechicera de verdad o si sólo se pone en escena como hechicera para ganar autoridad (Botta 1994). Además de la hechicería, el gato es un símbolo de la feminidad y, por extensión, de la prostitución (Salus 2015: 56). En el *Tesoro de la lengua castellana* leemos que la esfinge —un ser medio león, medio humano— es símbolo de este oficio (Horozco Covarrubias 2006: 824). Por tanto, el gato del dibujo también remite al principal trabajo de Celestina, que consiste en venderles muchachas a los hombres que frecuentan su casa. El tema de la prostitución también desempeña un papel importante en la Celestina azul, donde además se vincula con una realidad social española.

2. La función referencial de la alcahueta

Aunque desconocido por el público hasta su reproducción en los *Cahiers d'art* en 1928 (Rico 1990: 609), el retrato *Celestina* es hoy la representación más célebre que Picasso ha realizado de la alcahueta. Acabado en 1904, se sitúa en la fase final de su período azul. La elección de este color frío, generalmente acompañado de otros tonos oscuros, se explica, según los historiadores del arte, con el deseo del pintor de expresar la desolación que sintió ante el suicidio de su amigo Carlos Casagemas por un amor no correspondido. El nombre de la alcahueta remite al azul celeste y se encuentra, por tanto, en la línea del proyecto artístico que el Picasso del período azul quería realizar. También

evoca la idea de un antagonismo entre Celestina y la Virgen María, a la que, en la iconografía tradicional, se suele atribuir el azul celeste (Salus 2005: 78-79). Dicha idea está presente en el texto original, como lo deja claro, por ejemplo, el rosario que utiliza la alcahueta, no para rezar, sino para contar a las muchachas que han perdido la virginidad por ella (Fontes 1991: 11; Fontes 2017: 247). A pesar de ello, podemos considerar que Picasso se apropia del personaje de Rojas, sugiriendo una nueva interpretación de él: la Celestina del período azul es más joven y elegante que su modelo y, sobre todo, ciega de un ojo (Salus 2005: 63).

Al igual que su creador, la Celestina azul está de luto, como lo indica la mantilla negra, que las mujeres españolas tradicionalmente llevan en los cementerios y entierros. Ahora bien, dicha costumbre sólo se generalizó a finales del siglo XVIII, como lo indican ciertas pinturas de la época. Estamos ante otra variación del tema celestinesco, ya que, en la *Tragicomedia*, la alcahueta sólo lleva un manto (Rico 1990: 623). La tez pálida de su piel, así como sus labios apretados subrayan el estado de ánimo de Celestina. Picasso explora, de esta manera, el lado trágico del personaje, que representa un elemento esencial de su fuente textual. El propio Rojas escribe, en su prólogo, que ha optado por el nombre «tragicomedia», porque la acción empieza alegremente y «acab[a] en tristeza» (Rojas 1991: 202). El enlace es cómico en la medida en que se caracteriza por la «fricción erótica» (Greenblatt 1988: 89; traducción mía) típica del género respectivo y palpable desde el primer encuentro de Calisto y Melibea. El desenlace es trágico en la medida en que todos los protagonistas acaban por encontrar la muerte: después de negarles a sus cómplices su parte de la recompensa de Calisto, la alcahueta es asesinada por ellos; el joven galán fallece al caerse del muro de la huerta de Melibea, quien, desconsolada por el accidente mortal de su amante, se precipita desde lo alto de la torre de su casa para unirse con él en la eternidad.

La tensión entre lo trágico y lo cómico no sólo determina la acción, sino que también caracteriza a los personajes de la *Tragicomedia*. Las numerosas digresiones filosóficas que hace Celestina a lo largo del texto dejan claro que no se puede reducir a un personaje grotesco. Ante su vejez, la alcahueta no se cansa de subrayar que la vida se dirige imparablemente hacia la muerte. Se acuerda de los tiempos de su juventud y es consciente de que su último día está por llegar: «Que, a la mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa continua, llaga incurable, manzilla de lo pasado, pena de lo presente, cuydado triste del porvenir, vezina de la muerte, choça sin rama, que se llueve por cada parte, cayado de mimbre, que con poca carga se doblega» (Rojas 1991: 306). De ahí que podamos identificar, en el retrato de Celestina, un *memento mori*, tópico que también se encuentra en otras representaciones pictóricas de la alcahueta (Fernández 2017: 374). Esta dimensión religiosa le confiere cierta dignidad al personaje picassiano. He

aquí una característica del género del retrato, tradicionalmente reservado a personas provenientes de la nobleza y de la alta burguesía. En efecto, la Celestina azul nos hace pensar en diferentes retratos de miembros de la Casa de Habsburgo —como el de María de Austria (c. 1557)—, que fiel a su etiqueta solían vestirse de negro.

Es gracias a su título que sabemos que la mujer del retrato es Celestina. Sin esta información resultaría difícil establecer un vínculo entre ella y el personaje de Rojas. Se ve aquí hasta qué punto es menos un individuo que un tipo, como también lo da a entender la entrada del sustantivo «celestina» en el *Tesoro* (Covarrubias Horozco 2006: 495). No es, pues, la Celestina, sino una celestina a quien vemos en la pintura, es decir, una mujer de avanzada edad que, dado que ya no puede vender su propio cuerpo, ha decidido vender los cuerpos de otras mujeres. La alcahueta remite a una realidad social que durante varios siglos fue característica de España: aquel inframundo tan celosamente explorado por Miguel de Cervantes en sus *Novelas Ejemplares* (1613), donde conviven pícaros, prostitutas y gitanos. Gracias a una inscripción en el bastidor del retrato sabemos, además, que quien posó para la Celestina azul fue Carlota Valdivia, la dueña de un prostíbulo del barrio chino (Rico 1990: 609-610; Salus 2015: 67; Fernández 2017: 377). El artista parece, pues, considerar al personaje de Rojas como un modelo del que es posible encontrar imitadoras en toda España. Esta función referencial le permite al mito celestinesco perpetuarse en el presente del pintor.

El rasgo más llamativo de la Celestina azul es su ojo izquierdo, que se ha quedado opaco. La ceguera se suele asociar con la miseria y la vejez. Pero, amén de ser indicativa de una condición social, tiene una dimensión metafórica. Como en el caso de Edipo, quien se quita la vista al darse cuenta de que Yocasta y Layo son sus padres, la ceguera remite al fallo trágico de Celestina. Cegada por su avaricia, la alcahueta pierde el control sobre el mundo que tan magistralmente ha dominado y muere. Al mismo tiempo, el ojo ciego alude a la astucia de Celestina, evocando el motivo folklórico del amo ciego, al que también encontramos en el *Lazarillo de Tormes* (c. 1554). Dicho amo, aunque ciego, no tiene pelo de tonto y su criado, cuando lo engaña, puede estar seguro de que tarde o temprano se convertirá en el burlador burlado. El talento del amo ciego se explicaba con el hecho de que, a pesar de ser el objeto predilecto de la caridad de Dios, había pactado con el diablo (Redondo 1987: 97-104).

El pacto del ciego con el diablo evoca el mal de ojo, es decir, la capacidad de hechizar a alguien con la mirada. En la Europa medieval, las hechiceras, cómplices del diablo, tenían la fama de servirse del mal de ojo para infligirles dolor y pena a las personas que se cruzaban con ellas. Ausente de la obra dramática, Picasso, en su retrato, parece hacer alusión a esta creencia popular (Salus 2005: 71-73), reactualizada por los románticos, como lo demuestra el relato *Jettatura* (1857), de Théophile Gautier.

Cuando tomó la decisión de dotar a la Celestina azul con un ojo opaco, el pintor tal vez pensara en la escena en la que la alcahueta conjura al diablo, a pesar de las dudas que luego le surgen al personaje sobre la eficacia de su acción (Rojas 1991: 298-299). Vemos así que el ojo de Celestina está en el centro de una red de asociaciones directa o indirectamente ligadas al texto de Rojas. En cierto modo también remite a la dimensión visual del mito, que Picasso explora en la *Suite 347*.

3. La esencial visual del mito celestinesco

En 1904, Picasso se estableció en París, en la residencia de artistas Bateau-Lavoir del barrio de Montmartre. Después de la reaparición de la Celestina ciega del período azul en *Las señoritas de Aviñón* (1907), el pintor dejaría de lado a la alcahueta durante algunos decenios (Rico 1990: 620; Salus 2005: 95). Al entrar en contacto con los artistas franceses, empezó a dedicarse a otros temas. A consecuencia de la Guerra Civil, Picasso se convirtió en un exiliado político, al que no le era posible regresar a su país natal. Así se explica quizás que acabara por volver sobre Celestina a partir de 1954 (Salus 2005: 97). Parece que Picasso quería recuperar, a través de la pintura, lo que por las circunstancias políticas estaba fuera de su alcance. La *Suite 347* representa un conjunto de 66 grabados de escenas celestinescas, realizados a lo largo del año 1968 y publicados por la galería Louise Leiris. Tres años más tarde, dichos grabados se integraron en una edición de la traducción francesa de Pierre Heugas de la *Tragicomedia*, publicada por Aldo y Piero Crommelynck (Rojas 1971: 287), con quienes Picasso colaboraba en la última etapa de su vida. Esta publicación es lo que se suele llamar «un libro de artista», esto es, una edición limitada —a 400 ejemplares en el presente caso— con una encuadernación hecha a mano y con grabados originales.

Al preparar un libro de artista a partir de la *Tragicomedia*, Picasso no sólo retomó las obras de su juventud, sino que también recuperó una vieja tradición, que estaba de moda en la Europa renacentista: aquella de incluir grabados en los libros. Con esta práctica se aumentaba el atractivo de las ediciones, en un mercado donde los impresores empezaban a competir abiertamente por sus clientes (Griffin 2001: 60; Montero 2015: 218; Fernández 2017: 362). La *Tragicomedia*, que con rapidez se convirtió en uno de los superventas de la época, fue la primera obra en incluir regularmente ilustraciones con figuritas factótum, es decir, cromos pequeños que se podían recombinar para producir así varias ilustraciones distintas (Griffin 2001: 66-69). Es de notar que Picasso también hace referencia a diferentes ediciones ilustradas de la *Tragicomedia*. Encontramos, en particular, ecos de los grabados de la edición veneciana de 1534, de la que el pintor poseía un ejemplar (Salus 2005: 108-109). Con la yuxtaposición

de la imagen y el texto, Picasso deja claro que el mito celestinesco es esencialmente visual.

En efecto, el texto, a través de sus numerosas descripciones, estimula constantemente la imaginación del público lector (Kehren 2020: 51-55). Celestina se describe a sí misma, evocando «aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver, puestos los ojos a la sombra, aquel hundimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerça, aquel flaco andar, aquel espacioso comer» (Rojas 1991: 307). Tal estrategia retórica parece ser central para la comprensión de esta obra dramática escrita para ser leída en voz alta (Rojas 1991: 201). Además, el texto, desde sus primeras ediciones, interactúa con los grabados que lo acompañan, de modo que ambos medios participan en la construcción del sentido de la historia (Beltrán 1996: 94; Montero 2015: 218-219). Las ilustraciones de la *Tragicomedia* dejan claro que cada edición es el resultado de un trabajo colectivo, por lo cual también resulta difícil reducir el texto a un solo mensaje.

En su edición de la *Tragicomedia*, Picasso no se contenta con ilustrar el texto, sino que se sitúa a la misma altura que el autor. Aparentemente quiere ser para la pintura lo que es Rojas para la literatura (Baker 2009: 221). Un indicio de este gesto de autoafirmación es que tanto el nombre del autor como el del pintor figuran en la portada del libro. De la misma manera, Picasso, en vez de representar fielmente las escenas del texto, añade conscientemente elementos ajenos a la *Tragicomedia*. Al igual que en los ejemplos anteriores, decide salir de los límites impuestos por el texto de Rojas para explorar las pistas y asociaciones que genera. En este contexto salta a la vista la serie de raptos de mujeres, realizada el 9 de junio de 1968. Picasso entabla aquí un diálogo con obras de uno de sus modelos artísticos; del mismo modo en que se apropia del texto de Rojas, reinterpreta el *Rapto de las hijas de Leucipo* (1618), de Pedro Pablo Rubens (Baker 2009: 232-234). He aquí lo que lo distingue de los artesanos que prepararon los grabados de las primeras ediciones de la *Tragicomedia*. Esta distinción es subrayada por los grabados metalépticos en los que vemos cómo un pintor —supuestamente el áter ego de Picasso— prepara desnudos de mujeres que posan delante de su lienzo.

Entre los bocetos realizados el 7 de junio de 1968 destaca el que muestra un encuentro de la protagonista con un caballero. Este caballero ha sido identificado con don Quijote (Salus 2005: 110). En efecto, el boceto incluye al grupo icónico que también está en el de 1955: distinguimos a un caballero sentado sobre un caballo, que nos recuerda a Rocinante; a su lado izquierdo hay un escudero, probablemente Sancho Panza. El sombrero con pluma de avestruz que lleva el caballero hace pensar en un mosquetero, tipo de soldado cuya aparición es posterior a la *Tragicomedia* (Baker 2009: 228). Sin embargo, sabemos de otras pinturas de Picasso, como *La familia* (1970), que utilizó este objeto deliberadamente para evocar

el Siglo de Oro. Dado que el grupo de don Quijote, Rocinante y Sancho Panza se encuentra en el fondo de la escena, sólo percibimos su silueta. En primer plano están Celestina y una joven prostituta. La alcahueta está envuelta en una capa negra y se apoya sobre un bastón. Parece ofrecerle al caballero la muchacha que la acompaña; sus pechos descubiertos no dejan lugar a dudas sobre el tipo de trabajo al que se dedica. Sólo queda por saber si don Quijote es consciente de ello o si toma a la muchacha por una doncella inocente, tal como ocurre con las prostitutas con las que da a las puertas de una venta durante su primera salida.

El boceto del 7 de junio establece un vínculo entre la *Tragicomedia* y el *Quijote*, señalándonos que se trata de textos consagrados por la comunidad nacional en la que aparecieron. Al mismo tiempo se comprueba, por medio de este procedimiento transficcional, que Picasso, con sus imágenes, contribuye a elevar a ciertos personajes del canon literario español a la categoría de mito moderno. El encuentro de Celestina con el caballero de la triste figura muestra que el pintor no se contentaba con ilustrar y reactualizar a estos personajes. Lejos de su país de origen les atribuyó una función complementaria: la de ser español y de evocar cierta idea de España. Picasso reflexionaba constantemente sobre España en sus cuadros. Inicialmente marcado por la crisis de 1898, pretendía, en un momento posterior, distanciarse del modelo de identidad propagado por el franquismo. Basta con pensar en el toro que aparece repetidas veces en su obra y, en particular, en *Guernica* (1937), donde remite a la crueldad y violencia de la Guerra Civil. El toro sigue siendo, por las buenas o por las malas, el animal simbólico de España. Si entró en el imaginario colectivo tanto dentro como fuera del país con el que suele asociarse, es sobre todo gracias a la silueta del toro Osborne al que se reconoce tan fácilmente como a las alcahuetas de Picasso.

Bibliografía

- BAKER, Susan (2009), «A Duel with Fernando de Rojas: Picasso's *Celestina* Prints», *Janus Head*, 2/1-2, pp. 219-238.
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, París, Seuil.
- BELTRÁN, Luis (1996), «The Author's Author, Typography, and Sex: The Fourteenth Mamotreto of *La Lozana andaluza*», en *The Picaresque. Tradition and Displacement*, ed. Giancarlo Maiorino, Mineápolis, University of Minnesota Press, pp. 86-136.
- BOTTA, Patrizia (1994), «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12, pp. 37-67.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana/Fránkfort, Vervuert.
- DELICADO, Francisco (2007), *La Lozana andaluza*, ed. Jacques Joset & Folke Gernert, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- DEYERMOND, Alan (1977), «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1, pp. 6-12.
- FERNÁNDEZ, Enrique, «The Images of *Celestina* and Its Visual Culture», en *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden, Brill, pp. 362-382.
- FONTES, Manuel da Costa (1984), «*Celestina*'s *hilado* and Related Symbols», *Celestinesca*, 8/1, pp. 3-13.
- (1991), «*Celestina* as an Antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, 15, pp. 7-41.
- (2017), «Jesus and Mary, Christian Prayer, and the Saints in *Celestina*», en *A Companion to Celestina*, ed. Enrique Fernández, Leiden, Brill, pp. 242-261.
- FRANÇOIS, Jérôme (2020), «*La Celestina*», *un mito literario contemporáneo*, Madrid, Iberoamericana/Fránkfort, Vervuert.
- GREENBLATT, Stephen (1988), *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press.
- GRIFFIN, Clive (2001), «*Celestina*'s Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78/1, pp. 59-79.
- HERRERA, Javier (1995), *Picasso, Madrid y el 98: la revista «Arte Joven»*, Madrid, Cátedra.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo (2023), «Alcahuetas, ventaneras y majas del paseo: imágenes de celestinas en la pintura de género española (1868-1931)», *Celestinesca*, 47, pp. 229-272.
- KEHREN, Timo (2020), *Königreich Sodom: Politik der Lust in der spanischen Picareske*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

- MONTERO, Ana Isabel (2015), «Reading at the Threshold: The Role of Illustrations in the Reception of the Early Editions of *Celestina*», *Celestinesca*, 39, pp. 197-224.
- REDONDO, Augustin (1987), «Folklore y literatura en el *Lazarillo de Tormes*: un planteamiento nuevo (El «caso» de los tres primeros tratados)», en *Mitos, folklore y literatura*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, pp. 79-110.
- RICO, Francisco (1990), «Las primeras Celestinas de Picasso», *Bulletin hispanique*, 92/1, pp. 609-626.
- ROJAS, Fernando de (1971), *La Célestine*, París, Éditions de l'Atelier Crommelynck.
- (1991), *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.
- RUGGERIO, Michael, J. (1966), *The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature Through the Sixteenth Century*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- SALUS, Carol (2015), *Picasso and Celestina. The Artist's Vision of the Procuress*, Newark, Juan de la Cuesta.
- SCHMIDT, Rachel (2015), «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez», *Celestinesca*, 39, pp. 275-328.

