

# EL PICASSO CORUÑÉS COMO INICIO INEXCUSABLE Y REFERENCIA DE SU PROYECTO REVOLUCIONARIO (1891-1895)

X. ANTÓN CASTRO FERNÁNDEZ<sup>1</sup>

Departamento de Historia, Arte e Xeografía. Universidad de Vigo

*Picasso juzgaba que sus retratos coruñeses eran mejores que las obras estudiantiles realizadas en Barcelona. Incluso a veces tenían más valor para él que sus obras de la época azul y rosa*

(John Richardson, *Picasso. Una biografía. Vol. I. 1881-1906*. Alianza Editorial. Madrid, 1995 (1991), p. 54).

**Resumen:** Análisis de uno de los períodos más desconocidos de Pablo Picasso, el que vivió en A Coruña cuatro años (1891-1895), siendo todavía adolescente y que los expertos consideran clave en el desarrollo de su proyecto. Allí dio inicio a su lenguaje versátil y a un inventario de géneros e iconografías que persistirían como identidad hasta el final de su vida. Sería muy difícil entender al verdadero Picasso pasando por alto este período juvenil, al que los biógrafos generalistas apenas han hecho caso, al contrario de los más rigurosos especialistas, que lo consideran fundamental.

**Palabras clave:** Picasso / A Coruña / José Ruiz Blasco / Pérez Costales / Brocos / Museu Picasso / palomas / toros / *carnets* / retratos / *academias*.

**Abstract:** Research into one of the least known periods of Pablo Picasso. He lived for four years in A Coruña when he was a teenager (1891-1895), a stage that experts take as a key phase in the development of his art project. It was there that his versatile language arose as well as a new inventory of genres and iconographies, which would remain a distinctive feature of his art until his death. The real dimension of Picasso would not be deeply appreciated if we overlooked this early period, which general biographers have scarcely noticed, unlike the most rigorous specialists, who consider it to be an undeniably basic stage.

**Key words:** Picasso / A Coruña / José Ruiz Blasco / Pérez Costales / Brocos / Museu Picasso / doves / bulls / *carnets* / portraits / *academies*.

Difícilmente se podría encontrar a un artista que haya condicionado tanto la diacronía estética del revolucionario siglo XX como Pablo Picasso, capaz de atravesar y fagocitar poéticas vanguardistas, sometidas a estilos radicales en el marco del decoro figurativo que transcurre entre sus perio-

dos azul y rosa, el cubismo y sus múltiples variables, el *retorno al orden* proclamado por Jean Cocteau, el dadaísmo –¿qué sería de sus objetos sin el bodegón de la rejilla de silla de 1912!–, el surrealismo, los expresionismos e incluso la mismísima *bad painting*, reclamada en los años

<sup>1</sup> Fecha de envío: 27 de mayo de 2013 / Fecha contestación: 25 de octubre de 2013.

ochenta por la postmodernidad.<sup>2</sup> Pero ese Picasso, al contrario de lo que piensan algunos de los estudiosos de su vastísima obra, consideraba que su infancia y primera adolescencia coruñesa –absurdamente pasada por alto por muchos de ellos–, había sido crucial para llegar a ser lo que fue. No en vano los más profundos biógrafos del primer Picasso, como Josep Palau i Fabre<sup>3</sup> o John Richardson<sup>4</sup> dan por sentado, basándose en las consideraciones del pintor, que éste, como artista, nació y desarrolló sus cimientos estéticos en A Coruña, en la estadía decisiva que se extiende de 1891 a 1895.

Y en el ámbito de las pesquisas vivenciales, el trabajo de investigación que llevó a cabo, durante muchos años, Ángel Padín,<sup>5</sup> pone de manifiesto igualmente la decisiva importancia que tuvo la ciudad herculina en su futuro, contradiciendo el supuesto rigor de muchas biografías picassianas, cuando tratan este período, diseccionado a *vuelapluma* –a veces con errores en nombres, localizaciones y análisis referenciales de corte bibliográfico y no documental–<sup>6</sup> y nunca bien estudiado en términos estéticos, tal como me recordaba la actual directora del Museo Picasso de París, Anne Baldassari.<sup>7</sup> Y, a pesar de que diferentes exposiciones en los últimos años, como *Picasso. Jeunesse e genèse. Dessins, 1893-1905* (1991),<sup>8</sup> *Picasso. La formación de un genio.*

*1890-1904* (1997)<sup>9</sup> o *Picasso Joven* (2002),<sup>10</sup> trataron de estudiar el período coruñés, en realidad lo analizaron en función de lo que consideraban culminaciones posteriores, ubicando la trascendencia de la primera formación en un terreno secundario, contradiciendo los presentimientos del propio artista. Sólo la exposición de la Fundación Barrié de la Maza de A Coruña, *Picasso joven*, celebrada entre finales de 2002 y marzo de 2003, que reunía 140 obras –de 1891 a 1906– hacía recaer, por una cuestión de oportunidad geográfica, su ascendencia en las obras coruñesas.

John Richardson, uno de los biógrafos que mejor retrata su infancia, llega a ser contundente en su afirmación, teniendo en cuenta las confesiones que le había hecho el propio Pablo Picasso, en alguna ocasión, cuando dice que éste juzgaba que sus retratos coruñeses eran mejores que las obras realizadas en Barcelona e incluso tenían más valor para él que las de sus épocas azul y rosa,<sup>11</sup> los períodos de mayor cotización actualmente, en términos de mercado. Además, sabemos que Picasso siempre se hizo acompañar por sus cuadros fetiche de A Coruña, como *La niña de los pies descalzos*,<sup>12</sup> algunos de los *retratos de los viejos* o *mendigos* de las calles coruñesas y especialmente por el retrato del *Doctor Ramón Pérez Costales*,<sup>13</sup> que estuvieron expuestos en las casas que sucesiva-

<sup>2</sup> En una de las exposiciones fetiche del nacimiento de la postmodernidad pictórica, *A New Spirit in Painting*, las pinturas del último Picasso fueron consideradas referentes esenciales del nuevo espíritu que se proclamaba *reciclador* de la Historia, ante una situación de crisis de modelos y, como tal, fueron mostradas algunas de sus obras. Véase JOACHIMIDES, Christos M. (ed.). *A New Spirit in Painting*. (Exposición celebrada en Londres, Royal Academy, del 15-I-1981 al 18-III-1981). Londres: Royal Academy of Arts, 1981.

<sup>3</sup> PALAU I FABRE, Josep, 1980.

<sup>4</sup> RICHARDSON, John, 1995.

<sup>5</sup> PADÍN PANIZO, Ángel, 1991; PADÍN PANIZO, Ángel, 1989-1990; PADÍN PANIZO, Ángel, 2008.

<sup>6</sup> O'BRIAN, Patrick, 1979, p. 56. Es curioso que biógrafos tan serios como Patrick O'Brian no sólo hayan cometido errores en algunos nombres fundamentales en la vida y el futuro de Picasso, al convertir a su máximo referente y valedor en la ciudad de A Coruña, Ramón Pérez Costales, en Raimundo.

<sup>7</sup> En 2007 se puso en marcha un *Comité*, presidido por Anne Baldassari y del que formaba parte el que esto suscribe, auspiciado por el entonces Ministro de Cultura César Antonio Molina, para llegar a cabo una muestra del Picasso coruñés, en febrero-marzo de 2010, muestra que no se pudo realizar finalmente, debido al cese del Ministro, en abril de 2009.

<sup>8</sup> BALDASSARI, Anne et alii. *Picasso. Jeunesse e genèse. Dessins, 1893-1905*. (Exposición celebrada en París, Museo Picasso, 17-IX-1991 al 25-XI-1991). París: Réunion des Musées Nationaux – Museo Picasso, 1991.

<sup>9</sup> Destacar el catálogo. OCAÑA GOMÀ, María Teresa (dir.). *Picasso. La formación de un genio. 1890-1904*. Barcelona: Museo Picasso-Lunberg, 1997.

<sup>10</sup> VV. AA. *Picasso joven*. (Exposición celebrada en A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 17-XII-2002 al 17-III-2003). A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2002.

<sup>11</sup> RICHARDSON, John, 1995, p. 54.

<sup>12</sup> El cuadro pertenece al Museo Picasso de París y se incluyó en el *Legado de Dación*, después de la muerte del artista al igual que obras tan valoradas por el pintor, como el *Mendigo de la gorra*. Ambos cuadros fueron pintados en los últimos meses de su estancia coruñesa, en el primer semestre de 1895.

<sup>13</sup> Este retrato, del que jamás quiso desprenderse y que presidía el *hall* de entrada de su vivienda de la Rue de la Boétie, en París, a principio de los años veinte del siglo XX, tal como nos recuerda TENREIRO RODRÍGUEZ, Ramón María, 1923, p. 174, pertenece actualmente a la *Succession Picasso* (Collection Marina Picasso) de París.

mente había ido habitando en los diferentes lugares de su larga vida.<sup>14</sup>

Después de su partida definitiva de A Coruña –en abril del año 1895, cuando le conceden el traslado a su padre–, ciudad a la que nunca retornó, pero que siempre tuvo en su mente, como recordaba continuamente a alguno de sus amigos,<sup>15</sup> a artistas y a críticos, cuando le preguntaban por esa apreciada rémora proustiana de la infancia que jamás olvidó, el período coruñés comienza a adquirir una cierta entidad a raíz de la visita que le hace su antiguo condiscípulo en el Instituto de Enseñanza Media *Eusebio da Guarda*, Ramón María Tenreiro, a principios de 1923, en su domicilio parisino de la rue de la Boétie.<sup>16</sup> Tenreiro también se sorprende cuando ve que algunos de los cuadros coruñeses cuelgan aún de los muros de su casa.

En aquella visita el Picasso ya adulto y triunfador de cuarenta y un años, que había atravesado la revolución cubista y se hallaba inmerso en su período *romano* o *neoclásico*, hizo un ejercicio de memoria de sus vivencias en A Coruña y le transcribe a su condiscípulo de infancia los recuerdos nunca olvidados: *"En la Coruña pasé los últimos años de mi niñez y los primeros de la mocedad. No he vuelto jamás por allí, pero no sabe usted el cariño que le conservo a aquella tierra, que me parece bellísima en el recuerdo. ¡Mire, mire: aquí tengo postales de La Coruña, los Cantones, el Relleno, el Jardín de San Carlos, la Torre de Hércules, el Instituto da Guarda, donde estudié mi bachillerato...!"*<sup>17</sup>

Picasso recuperó detrás del rostro de Tenreiro los paisajes y las calles de la ciudad, como la Calle Real, donde hizo su primera exposición cuando sólo tenía trece años. Compartieron un ejercicio de memoria evocativa de la rebeldía del muchacho despierto que visitaba con frecuencia el calabozo, donde el director del Instituto da Guarda lo encerraba por indisciplina, cuando Pablo era un niño rebelde e hiperactivo, incapaz de centrarse en algo que no fuesen los dibujos que hacía a diestro y a siniestro en todo lo que pudiese soportar un lápiz, llegando a ilustrar hasta la última página de

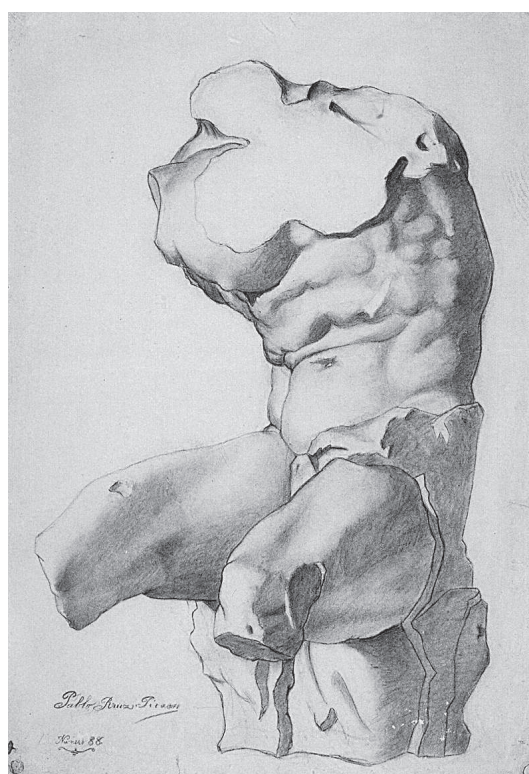


Fig. 1. *Torso*, 1892. Carboncillo y lápiz sobre papel, 52'4 x 36'7 cm. Museu Picasso. Barcelona.

cada uno de los libros de texto del bachillerato,<sup>18</sup> aunque la descripción que hacía su antiguo compañero de Instituto para la revista *Alfar*, en sus pormenores, resultaba un retrato nada agradable y sí afectuosamente contradictorio de aquél: *"Los coruñeses coetáneos del que esto escribe y los un poco más jóvenes, que, como yo hayan estudiado por enseñanza oficial en el Instituto, recordarán acaso un muchacho menudillo, negrucho e inquieto, con vivacidad de macaco, y la cara más despierta que puede soñarse, perenne huésped de los calabozos en que la autoridad disciplinaria del director encerraba a los escolares rebeldes, pero quizás no sospechen que aquel arriscado rapaz simpatiquísimo es hoy uno de los españoles que*

<sup>14</sup> SEOANE LÓPEZ, Luis, 1954.

<sup>15</sup> Antonio Olano, que fue su amigo personal y lo visitaba en Mougins, en los veranos de los años sesenta, recoge en su libro las continuas preguntas que le hacía sobre A Coruña, cómo estaba la ciudad, si habían aparecido nuevos cuadros suyos de aquella época, etc. OLANO, Antonio, 1992.

<sup>16</sup> Vid. nota 6.

<sup>17</sup> TENREIRO RODRÍGUEZ, Ramón María, 1923, p. 175.

<sup>18</sup> Ejemplos de lo cual permanecen vivos en el Museo Picasso de Barcelona, como parte del *Legado* que el artista hizo a la ciudad en 1970 y que reproduce el catálogo del mismo. Vid. VV.AA., 1984, pp. 38-84.



Fig. 2. *La corrida y seis estudios de palomas*, 1892. Lápiz sobre papel, 13 x 20'2 cm. Museu Picasso. Barcelona.

*más gloria han sabido conquistarse en el mundo entero*".<sup>19</sup>

El artista y escritor Luis Seoane, que visitó a Picasso, en París, en 1949, recuerda de sus conversaciones con él, en presencia de los pintores Manuel Colmeiro y Manuel Ángeles Ortiz, en la Sala Pleyel, el entusiasmo con que hablaba de A Coruña al evocar los lugares más queridos de su infancia, como la Torre de Hércules, Riazor, la *Ciudad Vieja*, la recurrencia al citado calabozo de castigo del Instituto Eusebio da Guarda, "*donde aprendió más que en ningún otro sitio a dibujar*" y cómo les muestra y explica los cuadros que guarda de aquella época, cuando los recibe, de nuevo, en su domicilio privado de la Rue des Grands Augustins, que según el propio artista, "*tenía destinados para donar al Ayuntamiento de esa ciudad...*". E igualmente Seoane trae a la memoria, como en torno a 1935 o 1936, el artista, asentado en París, pone de manifiesto el deseo de visitar A Coruña, según le había comentado al pintor Arturo Souto, visita que se trunca al estallar la Guerra Civil.<sup>20</sup>

Si recordamos que una de las biografías más prestigiosas y de más éxito por su difusión, escrita sobre Picasso, es la del irlandés Patrick O'Brian (*Pablo Ruiz Picasso*, 1976),<sup>21</sup> en sus detalladas descripciones, y en contra de lo que sabemos pensaba y

vivió el propio pintor, llega a decir, que "*Galicia –en aquellos años– está habitada por una raza reputada, robusta, honesta, laboriosa, estúpida e inculta. En realidad la palabra gallego era en el resto de España un término peyorativo que significaba tosco (...). Y Picasso, niño desenraizado, afrontaba no solamente una lengua extranjera, sino también formas y rostros desconocidos que, para un andaluz no tenían casi nada de español... La Coruña estaba lejos del valor de Málaga y su único encanto, al margen del puerto y de la playa, era una torre romana (...)*".<sup>22</sup> Y cuando la familia decide abandonar la ciudad, en 1895, conocedora del próximo destino en Barcelona, el novelista irlandés, remata de la siguiente manera: "*(...) No solamente escaparon a la lúgubre casa, todavía entonces más triste –se entiende que por la muerte de su hermana Conchita–, sino que Barcelona era el Mediterráneo reencontrado, la evasión de esta prisión de tristeza y de lluvia que era La Coruña (...)*".<sup>23</sup>

En los últimos años de su vida, Picasso, además de rememorar su pasada memoria coruñesa con cariño, en los encuentros que mantuvo con Antonio Olano, se presta solícito, ante la petición de éste –que le presenta al cantante gallego Juan Pardo– a diseñar la portada del último éxito de Juan y Junior, *Anduriña*, en 1968: "*Discutimos el significado de la palabra anduriña*" y, después de haber escuchado la canción múltiples veces, salió su particular versión de lo que él consideraba que era aquella grácil ave, la golondrina, traducida al gallego en la canción del citado dúo. Fue realmente su primer contacto con la música moderna, afirmaba Olano.<sup>24</sup> En enero de 1970, cuando se reencontran Juan Pardo, y Pablo Picasso en su residencia de Notre Dame de Vie, emplean gran parte de su tiempo en recordar y cantar a dúo viejas nanas y canciones gallegas, desde *Negra Sombra* a clásicas coplas del estilo de "*Eu queríame casare/Miña nai non teño roupa/Casa miña filla casa/ Que una perna tapa a outra...*".<sup>25</sup> Juan Pardo acompaña las canciones con la guitarra que le re-

<sup>19</sup> TENREIRO RODRÍGUEZ, Ramón María, 1923, p. 175.

<sup>20</sup> SEOANE LÓPEZ, Luis, 1996, pp. 275 y 277. Reproduce el artículo "La infancia gallega de Picasso": SEOANE LÓPEZ, Luis, 1954.

<sup>21</sup> He manejado la traducción francesa de la Editorial Gallimard (París, 1979). Este biógrafo, nacido en 1914 y fallecido en 2000, es conocido sobre todo como novelista, autor de la gran saga marítima de veinte novelas, que relatan las vicisitudes de la Royal Navy en la época de Napoleón, centradas en la amistad del capitán Jack Aubrey y el médico, naturalista y espía catalano-irlandés Stephen Maturin.

<sup>22</sup> O'BRIAN, Patrick, 1979, pp. 51-52.

<sup>23</sup> O'BRIAN, Patrick, 1979, p. 62.

<sup>24</sup> OLANO, Antonio, 1992, pp. 34-35.

<sup>25</sup> OLANO, Antonio, 1992, pp. 62-65.

galará al ya viejo Maestro de casi noventa años y éste, a su vez, le regalará un libro de sus grabados dedicado, con un dibujo firmado, y una cajetilla con cigarros de colores, también dedicada, pero con una frase en gallego "Meu ben dorme..." de una de las nanas que previamente habían cantado juntos.<sup>26</sup>

Y de 1972 se conservan dibujos que rememoran el tema de Galicia, como un peculiar reclamo de la infancia. A este respecto destaca una serie de *mujeres con sella*, el típico recipiente que la mujer gallega utilizaba para transportar el agua, que el artista ya había representado en la época coruñesa, en 1895, en su conocido dibujo, *Esperando la vez*, tal como vemos en un ejemplar, hecho con tinta azul, propiedad de un coleccionista compostelano.

Esa fusión de dos épocas tan lejanas –1895 y 1972– a través del recuerdo de una iconografía ligada ya a la etnografía material de Galicia, la sella, evocada con precisión en el dibujo picassiano, con más de ochenta años de distancia, delataba que aún en sus años finales –el artista moriría al año siguiente– Galicia fue más que una imagen difusa en su vida y en su obra.

Tampoco contribuyó a resaltar la importancia de A Coruña en la vida artística de Picasso la labor absentista y tal vez interesada de Jaume Sabartés –su secretario personal entre 1935 y 1955– en sus escritos sobre el que sería su amigo y cómplice, plagados de imprecisiones, de suposiciones y de errores al referirse a este primer periodo, siempre muy citados por los que pretendieron adentrarse en los años coruñeses. Sin embargo en sus libros básicos (*Picasso: portraits et souvenirs*. Louis Carré et Maximilien Vox. París, 1946<sup>27</sup> y *Picasso: documents iconographiques*. Pierre Gailler. Ginebra, 1954), la ciudad herculina –al igual que sucede con su ciudad natal– es insignificante, porque le concede un incomprensible e irrelevante peso en el discurso de su vida artística ("*Málaga no es otra cosa para él que un recuerdo infantil, una estación de paso. La Coruña, más pegada a su memoria, es un período de transición entre los juegos infantiles y los ensayos de hombre que ha de in-*



Fig. 3. *La Coruña*, 16 de septiembre de 1894. Museo Picasso. París.

*tentar en seguida*"<sup>28</sup>), algo que contradicen notoriamente los que trataron a Picasso en los últimos veinte años de su vida. Y respecto a muchas de las presunciones de Sabartés conocemos bien lo que pensaba Manuel Pallarés, tal vez el mejor amigo de Picasso en su juventud y amigo igualmente de su padre, con el que compartía en enseñanza en la Llotja, en Barcelona. Pallarés, que, según Richardson no soportaba a Sabartés, acusaba a éste de ser el autor de las leyendas en torno a Picasso.<sup>29</sup>

No ha ayudado mucho a revalorizar el período estético del Picasso coruñés la bibliografía y las investigaciones hechas en Galicia, que han tenido más en cuenta el análisis de su vida y peripecias en la ciudad que en percibir la trascendencia de su obra pintada. Ciertamente Picasso era muy joven y que en A Coruña comienza a construir su proyecto de vida y ésta no puede disociarse de lo que será su futuro artístico.

Pablo había sido matriculado en el Instituto de Bachillerato de Málaga en el curso 1891-1892, después de haber pasado las pruebas de lo que entonces era el *Ingreso*, matrícula que debe trastocar,

<sup>26</sup> OLANO, Antonio, 1992, pp. 64-66.

<sup>27</sup> Será traducido al español en SABARTÉS I GUAL, Jaume, 1953.

<sup>28</sup> SABARTÉS, Jaume, 1953, p. 7.

<sup>29</sup> RICHARDSON, John, 1995, p. 51. El mismo Richardson critica, con dureza, muchos de los argumentos de Sabartés en torno a Picasso y lo incluye entre aquellos personajes sin especial talento artístico, a los que el genio, gracias a su carisma y encanto, desarmó y esclavizó. "...Y fue Sabartés quien se resignó a la humillación y el secretismo que entrañaba ser el doble de don José". En RICHARDSON, John, 1995, pp. 51-52.

### Un pequeño pintor

En uno de los escaparates de la calle Real se exhiben varias cabezas pintadas por un niño de trece años, hijo de un profesor de esta Escuela de Bellas Artes, R. Ruiz Picasso.

Lo primero que se admira en dichos trabajos es la precocidad; y lo segundo son ciertas adivinaciones de artista en algunos detalles.

No dicen aquellas obras pictóricas que su autor es ya un artista.

Pero algo dicen. Dicen que lo será.

Y esto es mucho.

Como mucho era lo que presagiaban á Cimabone los nada correctos bosquejos de Giotto, que llegó á ser uno de los pintores más afamados.

Fig. 4. Crítica de la primera exposición. *La Voz de Galicia*, 21 de febrero de 1895.

una vez que le conceden a su padre el traslado de Málaga a A Coruña, en calidad de profesor de *Dibujo de Figura y Adorno* de la Escuela Provincial de Bellas Artes. Por ello se ve obligado a hacer otro traslado, el de su matrícula, que se produce en la primera quincena de octubre de 1891, tal vez unos días antes de llegar a la ciudad<sup>30</sup> y ese año efectúa sólo el bachillerato, entendemos que el primer curso, pues, a partir del próximo, es decir, del 1892-1893, lo compatibilizará, de manera simultánea, con Bellas Artes. Ambas modalidades se impartían en el edificio Eusebio da Guarda. En la planta baja se ubicaba la Escuela Provincial de Bellas Artes y en el primer piso se impartía el bachillerato.

Realizará tres cursos de cada modalidad, con desigual fortuna, especialmente en el Bachillerato, aunque sus notas nunca se han publicado,<sup>31</sup> al con-

trario de las de los cursos de Bellas Artes, tal como nos recuerda el investigador de la vida picassiana en A Coruña, Rubén Ventureira, notas que se conservan en una caja fuerte en la actual *Escuela de Artes y Oficios Pablo Picasso*, de la ciudad y a las que se pueden acceder documentalmente.<sup>32</sup>

En Bachillerato realiza los cursos 1891-1892, 1892-1893 y 1893-1894 y ya no se matricula en el siguiente, porque su padre parece entender que el futuro del adolescente pasa exclusivamente por las Bellas Artes. En el Museu Picasso de Barcelona se conservan aún hoy sus textos de Ejercicios de Latín, Gramática Castellana, Literatura Preceptiva o Retórica y Poética, absolutamente manipulados y utilizados como soportes de dibujos múltiples. Sin embargo sabemos, por sus notas de Bellas Artes, que destacó en algunas de las asignaturas de aquella Escuela y la aprovechó en la medida de su complicidad con su propio padre<sup>33</sup> y con el profesor que dejó una huella más profunda en él, Isidoro Brocos. Pero tampoco hizo cursos completos, tal como aparecen en sus expedientes, especialmente en la *Hoja de Estudios del alumno* y en el *Certificado* manuscrito que firma Isidoro Brocos, en abril de 1895. En el curso 1892-1893 se matriculó con el número 88 –el que aparecerá en muchos dibujos de esa época– y se examinó de *Dibujo de Adorno*, donde obtuvo Sobresaliente con Accésit,<sup>34</sup> en el 1893-1894 y con el número 11, logró el mismo resultado, es decir, Sobresaliente, en *Dibujo de Figura*<sup>35</sup> y en el último, el 1894-1895, con el número 119 hizo otro tanto en *Dibujo de Figura. Sección de Yeso*, donde volvió a obtener un Sobresaliente, del que, de nuevo, se hace eco la prensa.<sup>36</sup> El pro-

<sup>30</sup> PADÍN PANIZO, Ángel, 1991, p. 34. Consta que el traslado de matrícula se produjo el 6 de octubre.

<sup>31</sup> Esta es la nota que me dirigió en su día Rubén Ventureira, después de una profusa investigación en la ciudad de A Coruña: "Como sabes, Picasso estudió en la Escuela de Bellas Artes (tres cursos) y en el Instituto (otros tres cursos). Las notas de la Escuela ya han sido publicadas en varias ocasiones. Se conservan en una caja fuerte que se custodia en la Escuela de Artes y Oficios Pablo Picasso, en A Coruña. El director, que es muy afable, me ha dicho varias veces que no se sabe dónde están las llaves de esa caja fuerte, que nadie abre desde hace años. Si pides las notas de Bellas Artes, te dan unas fotocopias. En cuanto a las notas del instituto, nunca se han mostrado..."

<sup>32</sup> Se conserva en la Escuela de Artes y Oficios Pablo Picasso y es accesible el *Expediente personal del alumno* con el número 0442 al igual que una *Hoja de Estudios del alumno* y un *Certificado* manuscrito de Isidoro Brocos, firmado como secretario accidental en abril de 1895.

<sup>33</sup> Defendemos esta complicidad en virtud de los deseos del propio Pablo, cumplidos por su padre, que permite que no sólo no se matricule en el Bachillerato el último año de A Coruña, a fin de que dedique todos sus esfuerzos a Bellas Artes y sólo en algunas asignaturas, a fin de dedicarse enteramente y por libre, tal como demuestra su producción copiosa de 1894-1895, al arte, especialmente a la pintura.

<sup>34</sup> En la *Hoja de Estudios del alumno* aparece, como peculiar recompensa, al lado de la calificación, un apartado dedicado a "Pases, premios y castigos", que es donde obtiene el Accésit.

<sup>35</sup> Esta nota sale incluso publicada en el periódico *La Voz de Galicia* del 6 de junio de 1894 en un artículo que lleva por título *Cuadro de Honor* y comienza así: "Tenemos mucho gusto en publicar la relación de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes que han obtenido premios, accésit y calificación de sobresaliente en el curso de 1893 a 1894".

<sup>36</sup> Tal como vuelve a reflejarse en los citados documentos (*Hoja de Estudios del alumno* y *Certificado* manuscrito de Broco, como Secretario accidental), además de aparecer publicado en la *Voz de Galicia* del 2 de junio de 1895, que los Ruiz Picasso ya no pudieron ver.

fesor de estas asignaturas era su padre. Sin embargo, no se examinó de las otras dos asignaturas que había cursado el último año: *Dibujo del Antiguo (Copia del Yeso)*, que impartía Isidoro Brocos, y *Pintura y Copia del Natural*, cuyo profesor volvía a ser José Ruiz Blasco.

Tampoco debemos olvidar que en su primera adolescencia coruñesa, además de los avales estéticos, adquiere una carta de naturaleza sólida la forja de su carácter y la de sus convicciones políticas, sociales y morales para el futuro, especialmente en aquello que él percibe en las personas que lo rodeaban, pero también en el propio discurso vital de la ciudad, en su vida cultural y en sus compromisos humanos.

Por sus *periodiquillos* o revistas (*Azul y Blanco y La Coruña*) sabemos cómo se introduce en el pensamiento de la ciudad y en muchos de sus usos y tópicos, cómo la interpreta con humor, pero sobre todo, cómo reproduce una peculiar sociología de la Galicia fin de siglo, entre el peso rural y provinciano y un deseo de emerger urbano que mira al mundo desde la fragmentada metonimia de aquella Coruña que defendía el eslogan *ateniense* de que allí nadie era forastero.

El adolescente precoz, en el que convivía un niño rebelde y un joven artísticamente maduro adquiere su primera conciencia política y de compromiso con los más desfavorecidos, tal como nos lo trae a la memoria Ángel Padín,<sup>37</sup> al contacto con su entonces ciudad de adopción, de la mano de su mecenas artístico, el político y médico Ramón Pérez Costales, pero también de la profusa actividad social y cultural que se desarrolla en ella, especialmente en los círculos culturales, como el *Circo coruñés*, al que acudía, con frecuencia, José Ruiz Blasco, su padre.

Aunque Richardson se refiere al Picasso coruñés como un artista en el que no se detectan más influencias foráneas que las que proceden de la pintura española, particularmente la barroca,<sup>38</sup> sin embargo, sabemos, y es algo que cada vez está más consensuado, que sus dos grandes referencias artísticas, en el inicio, fueron su padre e Isidoro Brocos, que actuarían de manera diversa y complementaria, a la vez.

<sup>37</sup> PADIN PANIZO, Ángel, 1991, p. 43.

<sup>38</sup> RICHARDSON, John, 1995, p. 54. Richardson refiriéndose a sus retratos del último año, en *A Coruña en 1895*, dice que "no cabe duda de que la colectiva sombra de Velázquez, Zurbarán, Ribera y Murillo se reflejan claramente en estos cuadros", en RICHARDSON, John, 1995, p. 52.

<sup>39</sup> Referencia escrita que Rubén Ventureira, que investiga desde hace años, el periplo coruñés de Picasso, me ha pasado en 2008. El cuadro está en una colección particular de A Coruña.

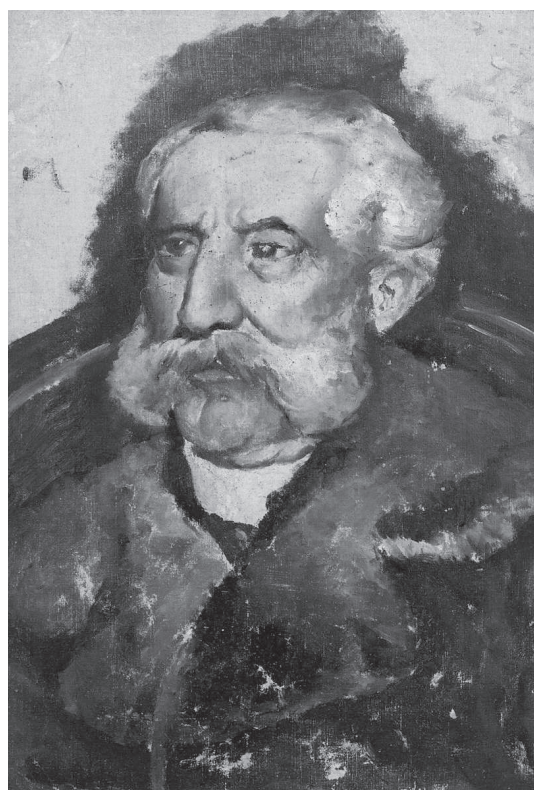


Fig. 5. D. Ramón Pérez Costales, 1895. Óleo sobre lienzo, 52 x 37 cm. Sucesión Picasso. París.

¿Hay otras referencias? Se pueden ver afinidades con determinados modos de interpretar el retrato que tenían Gumersindo Pardo Reguera, padre de su gran amigo del Instituto, Antonio Pardo, al que ambos retratan, y Joaquín Vaamonde, o a la manera de entender la naturaleza de Alfredo Souto Cuero y Ovidio Murguía, aunque, en estos dos últimos casos, no deja de ser pura coincidencia, a pesar de que sospechamos que debió haber visto pintura de los dos, expositores habituales en la ciudad, en aquellos años coruñeses. Con Pardo Reguera incluso llegó a compartir modelo, pues tal como ha investigado Rubén Ventureira, la modelo de la *Niña de los pies descalzos*, el cuadro pintado en 1895, que se exhibe en el Museo Picasso de París, la encontramos en una obra de aquél, *Pelando patatas* (1894).<sup>39</sup>

La incidencia paterna, en el terreno artístico, ha sido decisiva, tal como nos recuerda María Teresa Ocaña, exdirectora del Museu Picasso de Barcelo-



Fig. 6. *El décimo de lotería*, 1895. Pluma sobre papel, 27'4 x 19'9 cm. Museo Picasso. Barcelona.

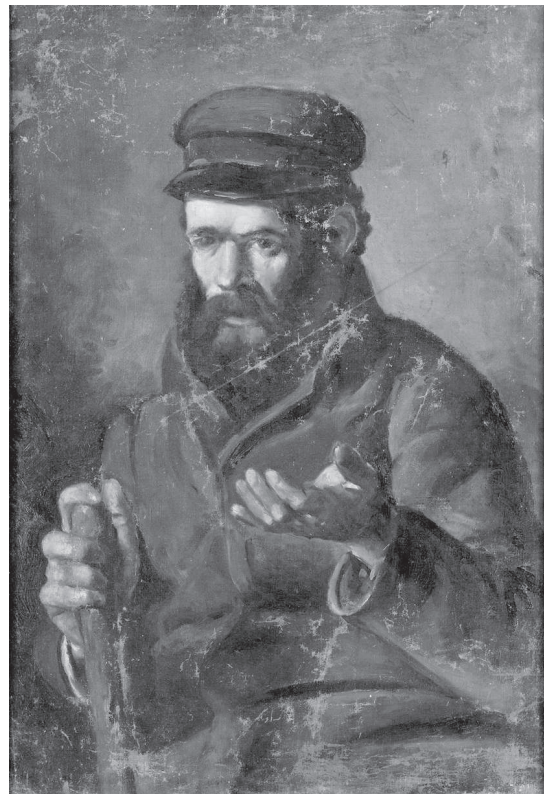


Fig. 7. *Hombre con gorra*, 1895. Óleo sobre lienzo, 72'5 x 50 cm. Museo Picasso. París.

na, especialmente cuando se trataba de inculcarle los principios académicos, que siempre fueron ineludibles para Picasso, porque su padre le incitaba a dibujar constantemente y, cuando confronta a ambos, la experta picassiana no disocia en el legado de éste, lo moral y lo estético, aspectos que siempre han ido muy unidos en el bagaje del artista.<sup>40</sup> Y esa sombra paterna que siempre lo acompañó sólo se llegaría a quebrar temporalmente por el desacuerdo entre ambos, cuando el hijo decide marcharse a París, en 1900,<sup>41</sup> aunque jamás dejaría de ser un fiel referente en la memoria de la infancia, tal como nos recuerda el propio artista en sus conversaciones con Brassai: "Cada vez que dibujo un hombre, pienso, sin querer, en mi padre, porque para mí el hombre es Don José y será así toda mi vida... Llevaba barba... Y todos los hombres que dibujo los veo más o menos con sus

rasgos".<sup>42</sup> Por lo cual Picasso habría de mantener viva la historia de la deuda que había contraído con su padre en A Coruña,<sup>43</sup> incluso superponiéndose a la leyenda nunca aclarada por el propio artista, del abandono de la práctica pictórica definitiva de aquél, cuando una tarde le pide a su hijo que le ayudara a finalizar un cuadro de palomas. Mitología nutrida por Sabartés, según nos cuenta Richardson,<sup>44</sup> o por el propio Ricardo Huelín Ruiz-Picasso, éste tan cercano por parentesco a los afectuosos cuchicheos y secretos familiares, al igual que el citado escritor catalán, secretario suyo. Huelín liga la parálisis inspirativa y la actividad pictórica de Don José a su *desgraciada* estancia coruñesa que concluyó con la muerte de su hija Conchita, pocos meses antes de la partida a Barcelona: "Convencido de la imposibilidad de permanecer en aquel ambiente que le oprimía, anhela-

<sup>40</sup> En VV.AA., s. a., p. 34. Y de la misma autora, OCAÑA GOMÀ, María Teresa et alii, 1997, p. 11.

<sup>41</sup> OCAÑA, María Teresa, 1991, pp. 33, 34, 38 y 46.

<sup>42</sup> BRASSAI, Gilberte, 1966, p. 77.

<sup>43</sup> RICHARDSON, John, 1995, p. 52.

<sup>44</sup> RICHARDSON, John, 1995, p. 51. Éste dice que los biógrafos han tomado literalmente esta historia de renuncia, pero ahí entraría la cómplice mitificación de Sabartés, manejado siempre y a su gusto por Picasso.



ba salir de allí tan pronto como vislumbrase por otras latitudes un horizonte esperanzador... Fue entonces cuando Don José, ante el pasmoso y sorprendente progreso que su primogénito mostraba en el dibujo y también en la pintura, cedió a su hijo su paleta y sus pinceles. Trabajaría algo por distracción, estimulado por Pablo, en obras en las que el hijo colaboraba ampliamente, desarrollando las ideas aportadas por el padre".<sup>45</sup>

Sin embargo, hoy sabemos que la influencia más notable en términos estéticos, aquella que perfila al genial adolescente en los cursos 1893-1894 y 1894-1895 y sienta las bases de su futuro, es la que procede de Isidoro Brocos, su profesor de la asignatura *Dibujo del Antiguo*. Brocos era, en aquellos años que vive Picasso en A Coruña, el responsable de la Cátedra de *Modelado y Vaciado de Adorno*, aunque se hizo cargo de otras materias, como la citada de dibujo que impartió a Pablo. Se reconocía básicamente como escultor, pero fue notable igualmente en la práctica de la pintura, especialmente en el campo de la acuarela y un magnífico dibujante y esta faceta o el modo de afrontarla es en la que más iba a influir en su joven discípulo malagueño. Pero hay un hecho más interesante en la labor del artista, a lo largo de todos estos años, y es su afición por la toma de apuntes del natural, a lápiz, en viajes que hace por Galicia con tal motivo, como antes había hecho en Italia y en Francia, escrutando la realidad del primer momento en aquello que percibe como definitorio de los lugares que recorre, en cuanto a contenido, pero una realidad muy abocetada y a veces sorprendentemente gestual en la toma de sus bosquejos, que constituirá una opción muy valorada a la hora de analizar sus cuadernos, uno de los cuales se conserva en el Museu Picasso de Barcelona y fueron elementos nutricios del joven Pablo Ruiz en A Coruña. Un ejercicio de disección naturalista, inmerso en la realidad social que el propio Pablito Ruiz practicó a lo largo de 1894 y 1895 en sus dos reconocidos *Álbumes* coruñeses –conservados en el Museu de Barcelona– o recorriendo las calles para encontrar modelos de

viejos y mendigos, a los que retrataría en el primer trimestre de 1895.

Palau infiere sobre el magisterio de Brocos: *¿Trajo también consigo, por ventura, algunas ideas sobre el impresionismo naciente?* Le resultaba sorprendente al experto catalán que, en A Coruña de 1894 y 1895, un muchacho de algo más de trece años fuese capaz de pintar paisajes, como los dos que llevan por título *Casa de campo*<sup>46</sup> –del Museu Picasso de Barcelona–, en tonos claros y de la manera abocetada que lo hacía. Si estas obras fueran debido al solo hecho de haber oído hablar de pintura clara, habría que convenir –sostiene Palau– que la inteligencia del joven Picasso era tan rápida como su ojo, lo que resultaría muy posible en su caso.<sup>47</sup>

Conocemos bien los modelos siempre citados por los expertos, especialmente las comparaciones que ha hecho habitualmente la ya citada María Teresa Ocaña, antigua directora del Museu Picasso de Barcelona y una de las estudiosas del primer Picasso, quien acertadamente ha confrontado ejemplos de innegable referencialidad del profesor hacia el discípulo.<sup>48</sup> Y alude al innegable parentesco que guarda la *Muchacha de los pies descalzos* (1895, Museu Picasso de París) de Picasso, una de sus mejores obras pintadas en A Coruña, pocas semanas antes de abandonar la ciudad, y la *Muchacha sentada* (Fundación Caixa Galicia. A Coruña) de Brocos, cuyas similitudes son evidentes al igual que sucede con el otro ejemplo que cita en dos rostros femeninos de perfil, *Mujer con mantilla* (1894, Museu Picasso de Málaga) y *Dama con mantilla*, una acuarela de Brocos, que pertenece a la colección de D. Julio Estrada.

Y a Isidoro Brocos, que no fue sólo su profesor, sino también un verdadero amigo para él y para su padre, parece ser que le debe también Picasso la necesidad que lo empujó a ir a París, siendo todavía muy joven, porque en la conciencia mítica del adolescente las palabras del reconocido y viejo maestro, referidas a aquella ciudad, cuna del vanguardismo histórico, fueron un objetivo primordial, tal como pondría en evidencia la primera es-

<sup>45</sup> HUELÍN RUIZ-PICASSO, Ricardo, 1975, p. 117. Ricardo Huelín Ruiz-Picasso superpone tanto el genio del niño por encima del padre que dice que "Pablito corregía, rectificaba y solucionaba dificultades surgidas al pulso paterno en el miniado y acabado de patas de pichones y de pájaros".

<sup>46</sup> MPB, 110.103. Firmado P. Ruiz en el ángulo inferior derecho, h. 1893, óleo sobre lienzo, 15'8 x 23 cm, donativo del artista en 1970. Y MPB, 110.151. Sin firma ni fecha, h. 1893-94, óleo sobre tabla, 10 x 15'5 cm, donativo del artista en 1970. Vid. VV.AA., 1984, p. 56.

<sup>47</sup> PALAU I FABRE, Josep, 1980, p. 42.

<sup>48</sup> OCAÑA, María Teresa, 1991, pp. 35 y ss. La autora vuelve a reproducir este ensayo, traducido al español como *La incidencia de Don José Ruiz Blasco en la formación del genio*, en VV.AA., 2002, pp. 17 y ss.



Fig. 8. José Ruiz Blasco, padre del artista, 1895. Lápiz sobre papel, 13'5 x 19'3 cm. Museu Picasso. Barcelona.

capada y ya el establecimiento definitivo en contra de la voluntad paterna.<sup>49</sup>

Ese Picasso tan determinante comenzó a definirse, cuando su padre decidió encaminar y avalar, con su decisión de 1894 –permitir que ya no se matriculase en el Instituto de Enseñanza Media–, el futuro de su hijo, pero, y así lo consensúan los mayores expertos picassianos, se habrá consolidado con certezas en el primer trimestre de 1895 en A Coruña. Sin embargo, el peculiar cronista del mundo que retrata como un poseso y cree en su propio genio, jamás descartó para el cultivo de tales cualidades esa primera formación que veía cardinal, una cuidadosa dedicación a la destreza manual que, en su caso, llegó a ser legendaria, lo mismo que el dominio magistral del dibujo, de cualquier técnica y de cualquier soporte.<sup>50</sup> A este respecto, Michel Melot llega a afirmar, hablando de la génesis de la obra de Picasso, que lo que hizo en A Coruña es un verdadero inventario de todas las maneras de dibujar desde el estilo elíptico de los ilustradores de prensa a las posibilidades de un eclecticismo, asumido como formación.<sup>51</sup> Las bases del futuro Picasso.

La transformación del genio representacional del adolescente es prodigiosa si nos atenemos a la

cortísima diacronía que vertebra los cinco años que se prolongan de 1891 a 1895, que es, cuando él creía que había llegado a su cenit y consideraba que ya dibujaba como Rafael.

Los dos cuadritos, aún infantiles, que conservamos de 1890, entre los ocho y nueve años, únicos vestigios pictóricos de Málaga, antes de llegar a A Coruña, lo sitúan aún en la edad y en la pericia natural de un niño, de cualquier niño: una visión del puerto de Málaga (*Puerto de Málaga*<sup>52</sup>) –donde ya intuye lo que es la perspectiva y la concreción del espacio, definido por la ubicación de las barcas en relación a una montaña en la lejanía y una edificación– y la representación de un picador montado a caballo delante de un tendido de una plaza de toros (*Un picador*<sup>53</sup>), con un carácter marcadamente expresionista y goyesco, debido más a la impericia que a su propia voluntad. Pero esa mirada gestualizada de rasgos burdos, delata, sin embargo, un potencial narrativo y representacional que se acerca, por azar, a la elipsis expresionista fin de siglo, como un modo de intuir, de una manera no menos azarosa, lo que sería su futuro.

Si sometemos la obra del niño Picasso al análisis que nos permite la diacronía de sus años coruñeses, observaremos que su evolución artística, en términos de pericia y dominio técnico, en tan corto espacio de tiempo, resulta portentosa.

Del período 1891-1892, que Pablo, cuando acaba de llegar de Málaga, dedica, en el terreno escolar, a su primer curso de bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media, se restringe la obra al segundo año citado. A falta de saber con seguridad el lugar dónde la ha dibujado, *Mujer de Málaga*, del Museu de Barcelona,<sup>54</sup> supone una excepción y una obra aislada. Perfectamente encajada e impropia, en su elegante abocetamiento, de un niño de diez años, aparece datada, unas veces en 1891, y otras en 1892. Obra que reflejaría un avance en relación a las antes aludidas de 1890. Aunque será a partir de 1892 y especialmente desde el inicio del curso 92-93, en el que comparte sus clases del Instituto con las de la Escuela de Bellas Artes

<sup>49</sup> BAGUNYÀ, Lluís, 1997, p. 48.

<sup>50</sup> PALAU I FABRE, Josep, 1980, pp. 33 y 70. El autor dirá que sería difícil comprender a Picasso sin ver la práctica del dibujo que adquiere en A Coruña como una parte fundamental de su evolución artística desde la adolescencia, vid. p. 42.

<sup>51</sup> MELOT, Michel, 1991, pp. 84 y 87.

<sup>52</sup> No aparece datada, por ello la cronología es imprecisa y oscilaría entre 1889 y 1890. Óleo sobre madera, 24 x 19 cm, colección Claude Picasso.

<sup>53</sup> Al igual que el anterior, y al no estar datada, su cronología es imprecisa y se maneja el arco 1889-1890. Óleo sobre cartón, 18 x 24 cm, colección Maya Picasso/ Sucesión o Administración Picasso, París.

<sup>54</sup> MPB, 110.929. VV.AA. *Personaje femenino en jarras y con mantón de Manila*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, s. a, p. 41.



Fig. 9. *Marina*, 1895. Óleo sobre tabla, 10'3 x 15'4 cm. Museu Picasso. Barcelona.

cuando se inicia en el frenesí continuado y ya sin pausa de la práctica artística.

Las obras de 1892 refrendan la consolidación de un dominio técnico sorprendente, ya que estamos hablando de un niño de 11 años, y muestra hasta qué punto es capaz de conciliar la praxis académica que se le impone en Bellas Artes y aquella en la que se ejercita de manera libre, ya sea del natural, ya sea haciendo interpretaciones imaginadas y espontáneas. En el primer caso, basta analizar los estudios de *torsos* en carboncillo sobre papel, que se conservan en el Museu de Barcelona (MPB: 110.592 y MPB: 110.894) o los retratos de perfil y estudios de ojos y plantas (algunos de los cuales se conservan en la Sucesión Picasso y en los Museos Picasso de Málaga y Barcelona) para percibir el minucioso deseo de perfeccionismo en el dibujo, a partir de una transcripción de la realidad que cuida los más mínimos detalles y desde un tratamiento de los claroscuros que logran definir el volumen escultórico de las anatomías tanto como los gestos y la psique de los rostros. Dibujo que avala, sin fisuras, la maestría y la vocación de un niño que reconduce su genialidad igualmente a la segunda opción: la práctica libre que vorazmente ejecuta al margen de la Escuela. Sus *corridos* de 1892, en mínimos papeles –los dibujos se conservan en la Sucesión Picasso y en el Museu de Barcelona– impresionan, ya no sólo por la férrea voluntad de hacer real una escenografía en movimiento, congelada por el niño que es capaz de retratar el dinamismo y lo instantáneo del acontecimiento, sino también por su capacidad escrutadora de radiografiar documentalmente, en un raudo boceto, que debe captar en un tiempo mínimo,

lo esencial de la fiesta taurina (Vid. *Corrida y seis estudios de palomas*. MPB: 110.869). Esa capacidad de síntesis documental y narrativa en movimiento, al margen de los supuestos escolares, nos induce a pensar que el niño dedicaba al dibujo, y diríamos que de manera posesiva, múltiples horas de sus días coruñeses, días tantas veces inclementes por la lluvia continua de los largos inviernos que, con frecuencia, funden, en la Galicia atlántica, esa estación con las transiciones que deberían marcar el otoño o la primavera. Un presentimiento que avala el mismo Picasso cuando nos lo recuerda en las revistillas o periódicos que hace en A Coruña para darle cuenta del día a día a su familia malagueña.

Y en 1892 refuerza también su amor por la representación animalística, más allá de los toros. Animales normalmente en movimiento, gatos, conejos, perros y especialmente las palomas, en este caso, los modelos más simbólicos de una deuda identitaria que mantendrá para siempre con su padre. Y la recurrencia de los ejercicios se ve en el aprovechamiento del papel, que utiliza en ambos sentidos para dibujar uno u otro tema, como sucede con la ya citada *La corrida y seis estudios de palomas* o en *La cabeza de perro y la crucifixión* (MPB: 110.999), por citar dos ejemplos, entre tantos otros.

De nuevo y superando la idea de representación, la genialidad picassiana no está tanto en el realismo voraz que ya ha alcanzado, sino en la capacidad para transmitir el cinetismo, es decir, en esa cualidad que le hace retratar el movimiento, la gestualidad y, por ende, la vida, porque ciertamente y, desde esa precoz adolescencia, Picasso refleja, en cada una de estas escenas, su propia es-

estructura emocional y el aliento que anima todo aquello que es orgánico y puede moverse.

Y el niño de 11 años logra ampliar, en la espontaneidad, los registros temáticos y técnicos o los soportes que amplían su manera de retratar lo que ve, porque, desde principios de 1893, aparecen nuevas narrativas y ya, a lo largo de ese año, podrá ampliar el elenco de una conducta tutelada, con seguridad, por su padre y por Brocos. Al lado de unos torsos y manos o pies cada vez más fotográficos, transcritos como ejercicio académico con el carbón sobre el papel Conté, que ejemplifican el mayor perfeccionismo que el artista haya podido alcanzar jamás (Los mejores ejemplares se conservan en el Museo Picasso de París y en la Sucesión Picasso), se acerca a la vida real de la gente y comienza a introducirse en la escena de género. Escena recurrente que refleja sin eximir la carga etnográfica de la misma, y así sucede con las *escenas de campo*, como una que fecha el 9 de enero de 1893, conservada en el Museo Picasso de Barcelona (MPB: 110.868). En ella lo minucioso adquiere tintes del miniaturista que trata de levantar acta de todos los detalles, en un espacio perspectivístico amplio que da fe del ambiente rural, donde se mueven los personajes del primer plano, a la izquierda de la escena, ataviados con el típico traje regional gallego. Y lo rural servirá para que haga el primer uso del óleo en pequeños formatos de madera, posiblemente las tapas de las cajas de puros, regaladas por Pérez Costales (Vid. Los dos ejemplares de *Casa de campo* del Museo Picasso de Barcelona, citados), donde el detallismo realista del dibujo adquiere el fervor de la liberada pincelada impresionista, tal vez porque está aún accediendo a este nuevo procedimiento técnico, que, en 1893 o 1894, aún no domina con soltura, quizás, porque el minúsculo formato y, con cierta seguridad, la naturaleza de los pinceles no le permita la representación minuciosa del lápiz, sin embargo el encaje y la organización de las escenas en el espacio campesino, es decir, casas y árboles, se someten a un preciso y equilibrado ritmo compositivo, subrayado por el carácter raudo del abocetamiento, poética que vislumbramos en *La sacristía* (MPB: 110.126), un óleo de pequeñísimas dimensiones que parece sacado de un aquelarre de Goya por la gestualidad negra de las pinceladas.

Sin embargo, a ese tratamiento más serio, que le permiten sus cualidades expresivas, opone otro, cuyas características se definen por una fina iro-

nía, y ambos coexisten con ejercicios más lúdicos, propios de cualquier niño, como sus representaciones de la guerra (Vid. *Escena de una batalla*. MPB: 110.610) o con la picaresca y la sutil malicia satírica del preadolescente que nace al sexo, como ocurre en *Borriquillo y borriquilla* –a veces el título aparece como *Burro y mula*– del Museu de Barcelona. El texto manuscrito sobre la escena es tan expresivo como las decenas de croquis que hace en las páginas de los libros de texto, desde el mismo día de su entrada en el Instituto. Textos iluminados que dan una luz especial a la génesis de la obra picassiana. Aparte de los cuatro libros de texto que se conservan en el Museu de Barcelona, recientemente se ha podido constatar la aparición de un quinto libro del niño Picasso en A Coruña, cuando estudiaba en el Instituto da Guarda, el libro de la asignatura de lengua francesa, propiedad de un coleccionista de la ciudad herculina, *intervenido* con 17 dibujos y 76 palabras del francés, traducidas al castellano, al que ya se refiere Palau.<sup>55</sup> A través de ellos, percibimos al adolescente versátil e inquieto, poseído por la pasión inquebrantable del dibujo, capaz de ilustrar compulsivamente la mayoría de las páginas de sus libros de estudio. Sucede así con *Elementos de gramática castellana* –de Miguel de la Iglesia y Diego<sup>56</sup> de su primer curso en el Instituto da Guarda, el de 1891-1892, que él conservó durante muchos años, hasta la donación de 1970 al Ayuntamiento de Barcelona, base para el que sería su Museu. A lo largo de las 149 páginas del libro de gramática, el todavía niño anota en él frases que se le ocurrían y dibuja sus primeras figuras de campesinos gallegos, mujeres, toros de perfil, escenas taurinas, flores y conejos, cabezas de gato, perros corriendo, peces, cerdos, corderos, pájaros, gallinas, mesas, crucificados, sombreros de picador, palomares, pajaritos, pies, cruces, cabezas de curas, guardias civiles, simios, muchas cabezas femeninas, personajes en todas las posturas, bustos de moros, cabezas de soldados, figuras de ancianas, muchas caricaturas... Dibujos muy rápidos, a veces con cuatro líneas.

En un análisis atrevido, pero sugerente, Anne Baldassari sostiene que las variaciones que hace, con frecuencia, de su firma tanto como el tránsito del nombre de su padre "Pablo Ruiz Blasco", al de su madre, "Pablo Ruiz Picasso", al igual que la propia elección del nombre, de su lugar y de su sentido serán siempre una cuestión lacerante para el artista a lo largo de toda su vida, y tomarán, en su

<sup>55</sup> PALAU I FABRE, Josep, 1980, p. 40.

<sup>56</sup> Imprenta de la Vda. e hijos de P. Sabatel. Granada, 1891. Catalogado en el Museo de Barcelona con el número 110.929.

obra, múltiples formas de expresión codificadas o encriptadas.<sup>57</sup>

El otro libro que aparece profusamente garabateado, también del primer curso, es la *Traducción y composición latina. Método gradual teórico-práctico y colección de trozos selectos de los AA. Clásicos, latinos y castellanos*.<sup>58</sup> Las ilustraciones se inscriben en 1892 y reiteran algunas de las precedentes con otras nuevas: cabeza de asno, figuras geométricas, personajes femeninos, acrobacias masculinas, busto de hombre, caricaturas de personajes masculinos, soldados de infantería con bayoneta de perfil, escenas de gallinas, figura femenina con pañuelo, palomas, busto de moro con turbante, figura masculina con sombrero, cabezas de soldado con yelmos, cabezas de toro, un gato y caballeros practicando esgrima, una anciana campesina... Y, de nuevo, letras sueltas y frases que vuelven a recurrir al mismo juego criptográfico.

Poética que se repite en el libro de *Ejercicios de análisis literario y colección de piezas selectas en prosa y composiciones poéticas castellanas*, de Ramón Casal y Amenedo, pero ya en el curso de 1893-1894.<sup>59</sup> Desde la primera página aparecen sus anotaciones escritas a mano, que incluyen la firma o en la página 5, la del prólogo, su refrescante recuerdo de Ángeles ("Coruña/ Ángeles"), su juvenil amor platónico, de nuevo con la firma "Pablo". Y las sucesivas páginas, además de pequeños textos anotados, a los lados, se pueblan de algunas caricaturas, figuras masculinas de perfil, flores y frases tan chocantes como "Me cago en el margen superior izquierdo", en la página 206, o "Castellano Francés/maricón=Etisocrise...", en la 644, para volver a revivir el sueño de "Ángeles/Ángeles", en la 256.

Hojas de firmas, caricaturas y personajes rápidos ilustran igualmente *La literatura preceptiva. Retórica y poética*, de Emilio Álvarez,<sup>60</sup> cuya portada ilustró con dos figuras de hombre, una de ellas, un cura con su bonete, y un caballo. Páginas que rellena con abocetadas siluetas caricaturizadas de niños, muñecos, personajes con pistolas –al fin,

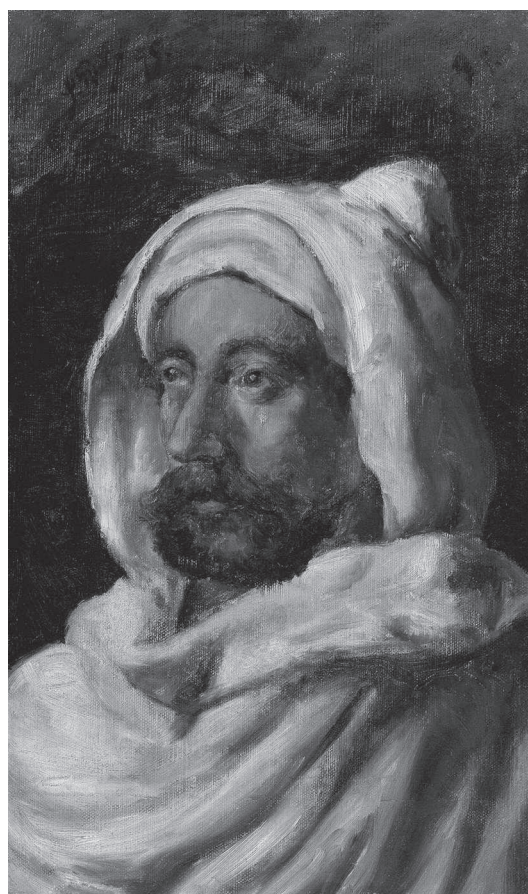


Fig. 10. Modesto Castilla disfrazado de moro, 1895. Óleo sobre lienzo, 44'5 x 27'1 cm. Colección privada.

Pablo era también un niño–, a veces escenificando un duelo, construyendo arquitectónicamente su nombre, manos y moscas, martillos, herraduras, escopetas, garabatos, muchos garabatos, perfiles de mujer, mosquetones y carabinas, osos, más caricaturas de personajes, botellas y figuras geométricas, manos empuñando machetes, caricaturas de mandarines y señoritos andaluces, reiteradas firmas en la misma página de Pablo Ruiz, las caricaturas de Práxedes Mateo Sagasta<sup>61</sup> y del general Martínez Campos –en las páginas 64 y 65–, de

<sup>57</sup> BALDASSARI, Anne, 2003, p. 29.

<sup>58</sup> Libro primero (1er curso), 3ª edición. Palencia: Imprenta y Librería de Abundio Z. Menéndez, 1891, 368 páginas. 22 x 14 cm. MPB, 110.930. Como los anteriores procede de la donación que Picasso hace en el año 1970.

<sup>59</sup> Picasso poseía la segunda edición del mismo editado por la Imprenta de la Casa de la Misericordia, de A Coruña, de 1883. Es un libro de 646 páginas, encuadernado en cartón, lomo de piel y estampado en letras doradas, donado igualmente por el artista en 1970 a la ciudad de Barcelona.

<sup>60</sup> Pontevedra: Imprenta y Librería A. Landín, 1889, 181 páginas. 20'7 x 13 cm. Encuadernado en cartón, lomo de piel y estampación en letras doradas... MPB, 11.927.

<sup>61</sup> Sagasta (1827-1903) fue una figura muy actual en la infancia de Pablo, puesto que ejerció como Primer Ministro durante la Regencia de María Cristina, al enviudar ésta del Rey Alfonso XII. Anteriormente había ocupado ministerios con Serrano y Prim y fue uno de los artífices del equilibrio político, a finales del XIX, al firmar el Pacto del Pardo, en 1885, con otro de los políticos clave entonces, Cánovas del Castillo.

nuevo, pájaros y ramas, troncos y extremidades, reiteradas cabezas, velas encendidas, mulos con sus alforjas, animales y estandartes, carabelas y cañones, más figuras geométricas, triángulos, conos, barcos de vela, dagas, la Torre Eiffel, pingüinos, bailarinas, sables y carabinas, cabezas de niños, machetes, mujeres, hombres barbados...Y un burrito encima de una burrita, con unos versos muy expresivos (*Sin más, ni más, ni más/ la burra levanta el rabo./ Sin más, ni más, ni más/ el burro le mete el nabo*)... Reiterando las anotaciones, que fluían de manera espontánea en sus momentos de aburrimiento, que debían ser muchos.

La citada Baldassari llega a intuir que los caracteres de la palabra Pablo, dibujados en tres dimensiones, presentan una sorprendente factura proto-cubista.<sup>62</sup> De manera que estos juegos gráficos, que desvían o extrapolan la tipografía, las consonancias de caracteres, las letras o las acciones de marcar con letras, denotan el gusto precoz del artista de operar con tal género de interpretación. Se observa, dice Baldassari, en casos como cuando escribe a mano, títulos del tipo "Madrigal" o "Epigrama", que, en realidad, anuncian las variaciones sobre las palabras "mazagran", "café" o "fêtes" en los lienzos cubistas de los años 1911-1912. Con lo cual concluye que la importancia de estos textos y dibujos manuscritos es esencial para percibir la prehistoria picassiana, una forma iniciática que supondría un primer manifiesto poético-letrista. Búsquedas azarosas del laboratorio obligado del calabozo, al que, con frecuencia, era enviado por su indisciplina escolar y que la directora del Museo Picasso de París liga estrechamente con el aprendizaje de la lengua, de su estructura y de sus reglas que terminarán por condicionar el juego deliberado sobre lo qué es el signo y su ambivalencia, poética que constituirá, ya para siempre, uno de los ejes fundadores de su investigación plástica.<sup>63</sup>

Desde esta perspectiva, los libros garabateados constituyen un documento inestimable para conocer hasta qué punto el niño Pablo Ruiz Picasso tenía un sentimiento innato para comunicarse a través del dibujo o de las imágenes, tanto como para experimentar, pasión que terminará por devorar al tradicional buen estudiante y futuro hombre de provecho al que todos los padres aspiran. Los de Pablo se rindieron al comenzar el curso 1894.

Y de 1893, poco antes de cumplir los doce años,

del 8 de octubre, es su primer periódico o revista manuscrita, *Azul y Blanco* (MPB: 110.863). La revista pone de manifiesto la temprana vocación picassiana de comunicarse no sólo con las imágenes, sino también con la escritura, en un clima de humor irreverente, mostrándonos su talante para soportar las vicisitudes de la vida frente a la adversidad climatológica de la ciudad de acogida, de la que se permite hacer un relato crítico, humano y optimista.

Entre 1893 y 1894, el niño va a tocar todos los registros que salen de su estancia coruñesa, y considerando que cada mes es un avance, su penúltimo año en la ciudad no hace sino ampliar las expectativas y garantizar una dedicación absoluta. Ese curso se había matriculado en la Escuela de Bellas Artes, en la asignatura de *Dibujo de adorno*, materia a la que dedica todo el tiempo en detrimento de los estudios de bachillerato, por ello 1894 será un año muy prolífico y más aún en aquello que hace al margen de las imposiciones académicas, que prácticamente le absorben sus horas de ocio.

Si lo caricaturesco era una opción que adquiriría fuerza a partir de 1893, al año siguiente no hace más que intensificar esta poética, si cabe con más sutileza, y comienza a aparecer como un signo de identidad en una buena parte de sus dibujos. En realidad delata la capacidad del adolescente para reírse de todo o de todos, de la circunstancia que vive y del entorno que lo mediatiza. Buena prueba son los nuevos aportes de revistas, datadas en 1894, es decir, *La Coruña*, cuyos dos hojas desplegadas se conservan en el Museo Picasso de París –y están fechadas en el mes de septiembre– y *Azul y Blanco*, con tres desplegadas de septiembre y octubre, e igualmente en el citado Museo y en el de Barcelona. Ambas privilegian el sentimiento satírico que encontraremos en otros tantos dibujos sueltos e incluso en los *Carnets* o *Álbumes*, el primero de los cuales había comenzado en el mes de febrero de 1894. Ese hilo conductor, como filosofía que le hace intuir desde su precoz talento y adolescencia que el arte sólo se entiende desde la secreción de la vida y que ambos conceptos, arte y vida, son indisolubles, se unen a su manera de asumir el dibujo en términos críticos y terapéuticos, pero también le permite comprender que el humor puede ser una parte importante de su mirada del mundo.

<sup>62</sup> BALDASSARI, Anne, 2003, p. 30.

<sup>63</sup> BALDASSARI, Anne, 2003, p. 30. En un capítulo que liga al tipografismo, Anne Baldassari establece una relación entre los años de A Coruña y las experiencias del cubismo sintético, a partir tanto de los textos retocados como de los periódicos manuscritos *Azul y Blanco* y *La Coruña*. Vid. 1891-1911. *Typographisme*. En BALDASSARI, Anne, 1975, pp. 29-37.

La calle y el ejercicio libre de las anotaciones que documentan sus paseos por la ciudad y sus alrededores ganan definitivamente la batalla de su dedicación a las obligaciones escolares y al dibujo académico, de manera que se impone ahora, con más insistencia que nunca, como metodología y disciplina de trabajo, *el modelo Brocos*, es decir, la disección analítica de la vida o de la realidad del mundo que vive como práctica artística necesaria. Descubrimos entonces a un voraz y versátil retratista que multiplica las versiones de este género, desde los recurrentes ejemplos en los que dibuja o pinta a su padre y a su hermana Lola y menos a su madre, a los amigos y a tantos mendigos que recorren la ciudad, al igual que desvelamos sus posibilidades en las escenas costumbristas, en el paisaje y en la marina, en el tratamiento de los animales y particularmente en la reincidencia con las corridas, los toros y las palomas. En definitiva, un elenco de temas, historias o intereses que poco variarán a lo largo de su dilatada vida artística, que alcanza hasta casi los noventa y dos años. Y libre de las obligaciones del Instituto, entregado ya en el curso 94-95 exclusivamente al arte, su evolución en términos de eficacia y praxis artística resulta poco común, dotado ya de esa pericia genial de la que él se sabía poseedor y que, como nos recordaba Richardson, creía que no habría de igualar nunca.

Si el segundo de sus *Carnets* (Museo de Barcelona), que inicia en noviembre de 1894 y termina en enero de 1895, podría ser el compendio de una simbiosis entre lo académico y la práctica liberada de aquellos corsés, que resume la breve vida de un artista que ya dominaba todos los recursos, las decenas de dibujos y pinturas, surgidos entre el segundo semestre de 1894 al primer trimestre de 1895 serían la culminación del proyecto casi concluso del adolescente, que, una vez que abandona A Coruña, es consciente que una Escuela sólo le puede aportar un título, no un modo de entender y reinterpretar el arte.

Los últimos meses de 1894 y los primeros de 1895, anuncian el inusual inventario de un niño pintor, cuyos registros de entonces serán la base en la que se asiente el futuro de su trabajo artístico. Lo

demuestran el perfeccionismo de sus *academias* y la múltiple mirada de los *álbumes*, que avalan la relación del arte con la vida y el modo clásico de representar con otro más radical, a través del boceto gestual. Por ahí transcurren los desnudos y los magníficos retratos de su hermana Conchita, de su madre, de su padre o de la mismísima reina María Cristina, el costumbrismo que retrata con sorna la etnografía rural y urbana de la Galicia que veía, las corridas, toros y toreros, los animales que le fascinaban, cuyo movimiento petrificaba, con soltura, en las representaciones de caballos, palomas, pájaros, gallinas, perros y gatos. O el sutil análisis de la arquitectura urbana. De entre todos los temas, el retrato adquiere una dimensión especial y ésta viene definida por la maestría impropia de su edad. Desde el desmenuce psicológico que desnuda el alma de la persona, con rasgos sumarios de lápiz (Vid. Isidoro Brocos, *Busto de la madre o el padre de medio cuerpo*), hasta los óleos que reconstruyen una idea real y acabada de la representación en el sentido más clásico, pero un clasicismo que escapa a la gélida mimesis.

Picasso aporta un nuevo sentimiento al retratado en cuanto a su enfoque emocional, tal vez por la mirada desprejuiciada e inocente, propia de un niño de algo más de trece años. Y en éste la materia sobre el lienzo o sobre las tablitas de las cajas de puros del Doctor Pérez Costales, se impregna de levedad y densidad a la vez, de gestos suaves que refuerzan la eficacia de los valores plásticos en el tratamiento de las luces y las sombras, sin recargar la sensación de volumen, acudiendo a la primacía de un dibujo que se diluye en la transparencia de la pintura, entre las veladuras e incluso en la atmósfera tenebrista de la que, con frecuencia, hace uso. He ahí modelos como los retratos de *Lola* (1894. Colección Bernard Ruiz Picasso. Museo de Málaga<sup>64</sup>), *Viejo gallego* (1894-1895. Museo Picasso de Barcelona<sup>65</sup>), *La niña de los pies descalzos* (1895. Museo Picasso de París<sup>66</sup>), *Ramón Pérez Costales* (1895. Sucesión Picasso<sup>67</sup>), *Hombre con boina* (1895. Museo Picasso de Barcelona<sup>68</sup>), *Hombre con gorra* (1895. Museo Picasso de París<sup>69</sup>) o *Cabeza de mujer gallega* (1895. Colección particular<sup>70</sup>), entre muchos más ejemplos, ya

<sup>64</sup> ZERVOS, Christian, XXXI, p. 1.

<sup>65</sup> MPB, 110.014.

<sup>66</sup> MPP, 2.

<sup>67</sup> ZERVOS, Christian, XXI, p. 36.

<sup>68</sup> MPB, 110.058.

<sup>69</sup> ZERVOS, Christian, I, p. 4.

<sup>70</sup> ZERVOS, Christian, XXI, p. 29.



Fig. 11. Picasso. *La niña de los pies descalzos*, 1895. Óleo sobre lienzo, 75 x 50 cm. Museo Picasso. París.

consolidados, si nos referimos a la maestría técnica.

Y a la par que el retrato, el joven Picasso aporta igualmente una manera de interpretar el paisaje y la marina, con ejemplos tan notables de 1895, como los de *La Torre de Hércules* (1895. Museo de Barcelona<sup>71</sup>), el *Monte de Santa Margarita* (1895. Museo de Málaga<sup>72</sup>), *Casa de Campo* (Museo de Barcelona, ya citada) o *La Playa del Orzán* (1895. Museo de Barcelona<sup>73</sup>)...

Según Palau i Fabre, la producción de Picasso en A Coruña basta por sí sola para hacernos ver que estamos ante un caso excepcional. Durante el último año de su estancia en aquella ciudad no sólo se ha reconocido como hombre, sino también como pintor.<sup>74</sup> Y en A Coruña –concluye aquél– definió las bases del discurso de su propia biografía

artística. Allí, en los grandes escaparates de la Calle Real, hizo sus dos primeras exposiciones, poco antes de dejar la ciudad, en los meses de febrero y marzo de 1895, tal como recoge *La Voz de Galicia* de los días 21 de febrero y 3 de marzo de ese año.

Con el recuerdo aún presente de la muerte de Conchita, la hija pequeña de los Ruiz Picasso, el 10 de enero de 1895, éstos emprenden la salida, en ferrocarril, definitiva y sin retorno, de A Coruña a Málaga, vía Monforte-León, que inician el 16 de abril de 1895.<sup>75</sup> Harían una escala en Madrid para que Pablo viese el Museo del Prado y sus pintores clásicos que tanto ansiaba mostrar José Ruiz Blasco a su hijo. La familia se trasladaría, poco tiempo después, a Barcelona, donde Don José debería acabar el curso, como profesor, en la Escuela de Bellas Artes.

Era la conclusión de la estadía de Pablo Picasso en A Coruña. Estadía que fijaría el inicio inexcusable y las bases de su proyecto pictórico, tan incidente en la evolución artística del siglo XX.

### Bibliografía

- BAGUNYÀ, Lluís. "La formació acadèmica i l'aprenentatge: Màlaga 1890-Barcelona 1897". En: OCAÑA, María Teresa. *Picasso: La formació d'un geni, 1890-1904. Dibuixos del Museu Picasso de Barcelona*. Barcelona: Lunwerg/Museu Picasso, 1997.
- BALDASSARI, Anne. *Picasso. Papiers Journaux*. París: Tallandier, 2003.
- BALDASSARI, Anne et alii. *Picasso. Jeunesse e genèse. Dessins, 1893-1905*. París: Réunion des Musées Nationaux-Museo Picasso, 1991.
- BERGER, John. *Fama y soledad de Picasso*. Madrid: Editorial Alfaguara, 2013 (1965).
- BRASSÁI, Gilberte. *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Editorial Aguilar, 1966.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel. "Isidoro Brocos". En: VV.AA. *Isidoro Brocos, 1841-1914*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1989.
- COLINO GALLEGU, Ana, y GRANDÍO SEOANE, Emilio. *La Coruña en el Siglo XIX*. A Coruña: Vía Láctea Editorial, 1994.
- CORNIDE FERRANT, Enrique. *Pablo Picasso. La Coruña, lugar de su nacimiento artístico*. A Coruña: Galicia Editorial, 1991.
- ESTRADA CATOYRA, Félix. *Contribución a la Historia de La Coruña. La Reunión Recreativa de Artesanos*. La Coruña: [s. n.], [1930]
- FRONTISI, Claude. "Le dessin de Pablo Ruiz Picasso". En:

<sup>71</sup> MPB, 110.136.

<sup>72</sup> ZERVOS, Christian, VI, p. 38.

<sup>73</sup> MPB, 110.115.

<sup>74</sup> PALAU I FABRE, Josep, 1980, p. 71.

<sup>75</sup> INGLADA, Rafael, 2004, p. 231. Esta fecha ha pasado, después de las últimas investigaciones, al 14 de abril. Vid. VENTUREIRA, Rubén- PARDO, Elena, 2012, p. 179.



- BALDASSARI, Anne et alii. *Picasso jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Museo Picasso, 1991.
- HERNÁNDEZ SEGURA, A. "Semblanzas republicanas. Don Ramón Pérez Costales. Apuntes para un ensayo". En: VV.AA. *El republicanismo coruñés en la Historia*. A Coruña: Concello de A Coruña, 2001.
- HUELÍN RUÍZ-PICASSO, Ricardo. *Pablo Ruiz Picasso*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente, 1975.
- IGLESIAS MARTELO, Vicente. *La Calle Real Coruñesa: historias, vivencias*. A Coruña: Arenas Publicaciones, 2008.
- INGLADA, Rafael. *Picasso antes del azul (1881-1901). I. Documentos familiares inéditos*. Málaga: Fundación Museo Picasso Casa natal-Ayuntamiento de Málaga, 1995.
- INGLADA, Rafael. "José Ruiz Blasco (1838-1913)". En VV.AA. *José Ruiz Blasco (1838-1913)*. Málaga: Fundación Museo Picasso Casa Natal, 2004.
- MPB (Museu Picasso de Barcelona). Siglas del registro de obras.
- MELOT, Michel. "Le modèle impossible. Ou comment le jeune Pablo Ruiz abolit la caricature". En: BALDASSARI, Anne et alii. *Picasso jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Museo Picasso, 1991.
- OCAÑA GOMÀ, María Teresa. *Introducción*. En: VV.AA. *Catálogo*. Barcelona: Museu Picasso, s. a.
- OCAÑA GOMÀ, María Teresa. *José Ruiz Blasco versus Pablo Ruiz Picasso*. En: BALDASSARI, Anne et alii. *Picasso jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Museo Picasso, 1991.
- OCAÑA GOMÀ, María Teresa et alii. *Picasso. La formación de un genio. 1890-1904*. Barcelona: Museo Picasso-Lunwerk, 1997.
- OCAÑA GOMÀ, María Teresa. *La incidencia de Don José Ruiz Blasco en la formación del genio*. En: OCAÑA GOMÀ, María Teresa et alii. *Picasso joven*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2002.
- O'BRIAN, Patrick. *Pablo Ruiz Picasso*. París: Gallimard, 1979 (1976).
- OLANO, Antonio D. *Picasso gallego*. Santiago de Compostela: Ediciones del Correo Gallego, 1992.
- PADÍN PANIZO, Ángel José María. "De cuando Picasso se enamoró y sintió morriña de La Coruña". *Abrente Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario*, 1989-1990, nº 21-22.
- PADÍN PANIZO, Ángel José María. *Los cinco años coruñeses de Pablo Ruiz Picasso (1891-1895)*. A Coruña: Servicio de Publicaciones-Diputación Provincial, 1991.
- PADÍN PANIZO, Ángel José María. *O Picasso coruñés (1891-1895)*. A Coruña: Amigos dos Museos de Galicia- Xunta de Galicia, 2008.
- PALAU I FABRE, Josep. *Picasso vivo (1881-1907)*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1980.
- RICHARDSON, John. *Picasso. Una Biografía. Vol. I, 1881-1906*. Madrid: Alianza Editorial, 1995 (1991).
- SABARTÉS I GUAL, Jaume. *Picasso, retratos y recuerdos*. Madrid: Editorial Afrodísio Aguado, 1953.
- SEOANE LÓPEZ, Luis.; "La infancia gallega de Picasso". *Galicia Emigrante*, 1954, nº 7.
- SEOANE LÓPEZ, Luis; BRAXE MANDIÀ, Lino; SEOANE, Xavier. *Textos sobre arte*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1996.
- TENREIRO RODRÍGUEZ, Ramón María. "Una visita a Picasso". *Alfar. Revista de Casa América Galicia*, 1923, nº 26.
- VALLENTIN, Antonina. *Pablo Picasso*. París: Albin Michel, 1957.
- VENTUREIRA, Rubén; PARDO, Elena. "Conchita, la hermana de Picasso. Luz sobre un misterio". En: TRASCANCOS YÁÑEZ, Marta; RAMOS RODRÍGUEZ, Víctor (coords.). *El Cementerio de San Amaro. Memoria de dos siglos*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña-Fundación Emalcsa, 2012.
- VV.AA. *Picasso. Catálogo de pintura y dibujo*. Barcelona: Museo Picasso, 1984
- VV.AA. *Isidoro Brocos. Dibujo, Pintura, Escultura*. A Coruña: Diputación Provincial, 1985.
- VV.AA. *Isidoro Brocos, 1841-1914*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1989.
- VV.AA. *Picasso y el teatro*. Barcelona. Museu Picasso-Àmbit Serveis Editorials, 1996.
- VV. AA. *Picasso joven*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2002.
- VV.AA. *José Ruiz Blasco (1838-1913)*. Málaga: Fundación Museo Picasso Casa Natal, 2004. ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso. Catalogue raisonné*, 34 vols. París: Editions Cahiers D'Art, 1932 y ss.

