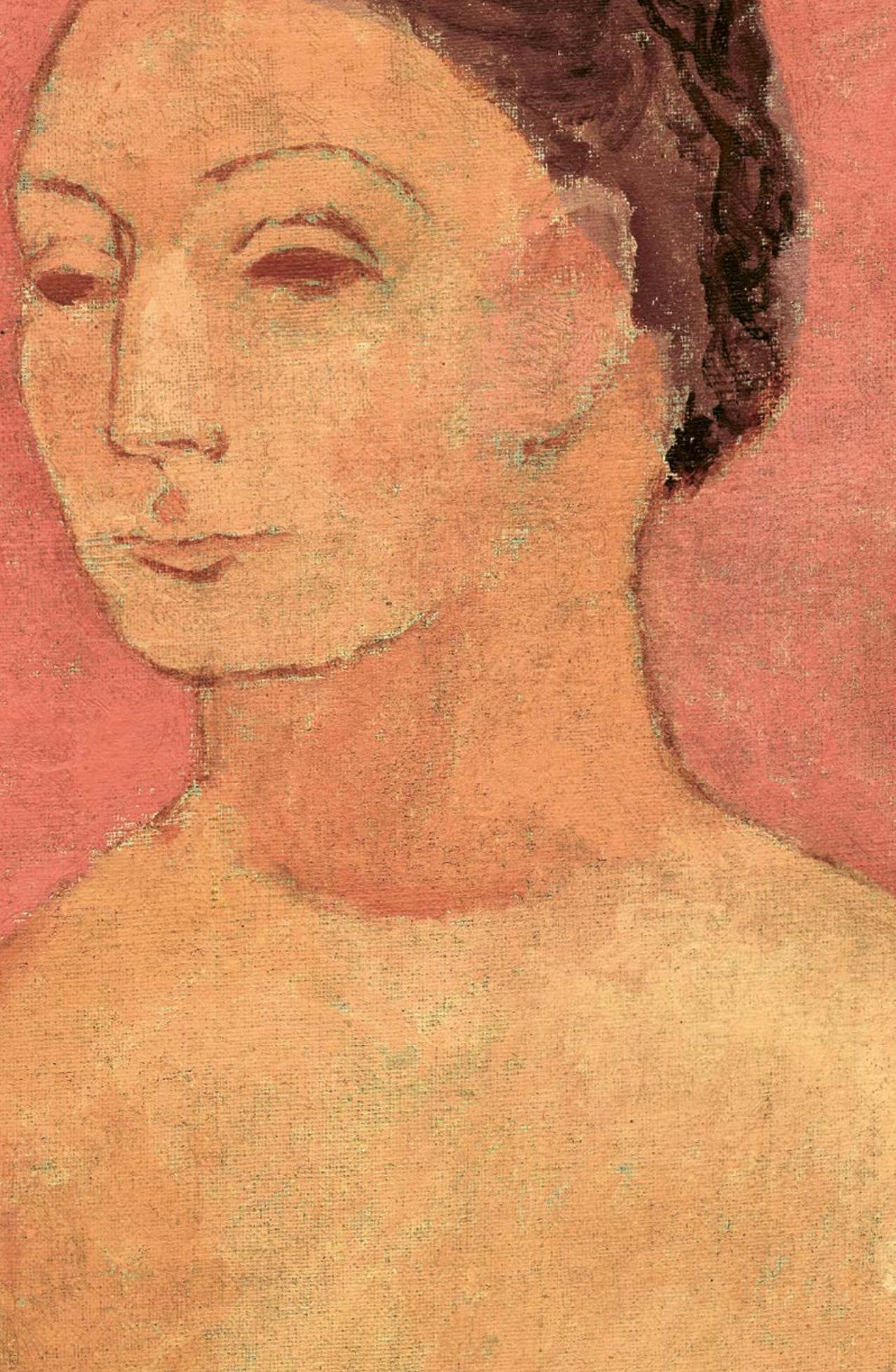


PICASSO 1906

La gran
transformación







Organiza



Con el apoyo de



Comisión Nacional para
la Conmemoración del 50º aniversario
de la muerte de Pablo Picasso

Con el apoyo excepcional



Con la colaboración de



En el marco de



Empresa colaboradora en España



1906

La gran
transformación

PICASSO

El 12 de septiembre de 2022 dábamos inicio, en las salas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que hoy acoge la exposición *Picasso 1906. La gran transformación*, a un ambicioso programa organizado entre Francia y España para conmemorar el 50.º aniversario de la muerte de Pablo Picasso. La Celebración Picasso 1973-2023, que llega a su fin con la apertura de esta última gran exposición, ha permitido abordar la figura y el trabajo del artista universal desde una óptica contemporánea, poniendo en contexto sus aportaciones, y permitiendo nuevas lecturas sobre una obra que marcó un antes y un después en la historia del arte contemporáneo y su dimensión pública, social e incluso económica. Con el pretexto de la Celebración Picasso, esta exposición ha permitido abordar y estudiar de nuevo, y muy de cerca, la producción artística de Picasso. Como si de un inmenso microscopio se tratara, la exposición pone el foco en un año muy concreto de la desbordante obra del artista malagueño: 1906. Y lo hace con una tesis muy concreta: que ese año constituye un periodo con entidad historiográfica específica en el devenir creativo picassiano, más allá de la consideración de año de transición a la que se le había relegado habitualmente. La muestra pone de relieve cómo, a través de una desbordante actividad en la que resulta crucial el diálogo que establece con otras figuras claves de la época a lo largo de 1906, Picasso fue prefigurando el heterodoxo y poliédrico vocabulario artístico con el que contribuyó a la génesis de la modernidad plástica. 1906 supone el año del «gran giro», en el que el artista lleva a nuevos terrenos la representación figurativa, redefine el entramado entre fondo y figura, se deja empapar por referentes culturales considerados hasta entonces como «primitivos» —el arte ibero, el llamado *art nègre*, el románico catalán, el arte mediterráneo protohistórico o el egipcio antiguo, entre otros—, incorporando nuevos acercamientos a la cuestión del género, y redibujando su relación con la historia del arte.

Este apasionante proyecto expositivo, que nos permite releer desde una perspectiva novedosa la obra de Picasso en una etapa clave de su trayectoria, no hubiera sido posible sin todas y todos aquellos que contribuyeron a que la Celebración Picasso 1973-2023 fuera una realidad. Quiero por ello concluir estas líneas con mi agradecimiento a todas las personas e instituciones que se han sumado a este 50.º aniversario.

Picasso 1906. La gran transformación es una de las muestras que, dentro del marco Picasso Celebración 1973-2023, recuerda el 50.º aniversario de la muerte del artista y celebra tanto su obra como su importancia histórica.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que alberga gran parte de su legado, le dedica esta exposición al artista centrándose en una fecha concreta, 1906, año en el que el genio se transforma, y que supuso un hito posterior en la historia del arte a nivel mundial con la realización de *Las señoritas de Aviñón*.

La revisión del periodo que abarca esta muestra pone de manifiesto, no solo la evidente importancia de Pablo Picasso como una figura fundamental en la pintura del siglo XX y en la historia del arte en general, sino que, como señala Eugenio Carmona, comisario de la exposición, «propone resituar la mirada y renovar criterios sobre la decisiva participación del artista en la fundación del arte moderno».

La contribución de la Comunidad de Madrid en esta exposición renueva tanto su compromiso con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía como con la conmemoración del 50.º aniversario del fallecimiento del pintor, en el que ha colaborado con distintas instituciones culturales con el fin de celebrar su obra y contribuir así en la investigación de proyectos que abren nuevas líneas de análisis de su legado artístico.

Para la Comunidad de Madrid es un honor y un deber contribuir al conocimiento por parte de los ciudadanos de la trayectoria de Pablo Picasso, maestro e icono de la historia del arte universal y ejemplo indiscutible de la trascendencia, modernidad y profundidad de la pintura española.

Telefónica, empresa de telecomunicaciones líder a escala mundial en la provisión de soluciones y servicios tecnológicos, digitales y de comunicación, estará presente en todos los actos de celebración de la obra del artista español Pablo Picasso en el aniversario de su muerte.

Formando parte de Comisión Nacional para la conmemoración del 50.º aniversario de la muerte de Pablo Picasso, el acuerdo con Acción Cultural Española implica la colaboración en todos los actos y exposiciones que se llevarán a cabo en España, en el marco del programa internacional de la Celebración Picasso 1973-2023 hasta el año 2024.

Con esta iniciativa, Telefónica quiere unirse a la divulgación de la obra del gran artista malagueño, reconocido como uno de los pintores más prolíficos de todos los tiempos, haciendo más accesible su arte a todos los públicos.

Esta participación, entre otras acciones, trae consigo el desarrollo de una web que será el punto de encuentro para todos aquellos que deseen participar en los eventos alrededor de la vida y obra del genio cubista por antonomasia.

Telefónica dispone de las herramientas precisas para que los ciudadanos puedan participar en las manifestaciones artísticas del país y de la vida cultural, y viene a sumarse a otras iniciativas y proyectos de la compañía por mejorar la vida de las personas y contribuir a hacer un mundo más humano a través de la cultura y la conectividad.

Impulsar el desarrollo de la sociedad a través de la tecnología y la innovación y garantizar conexiones que fomenten el diálogo entre las manifestaciones culturales de un país y los ciudadanos es uno de los objetivos de la compañía.

En esta ocasión, Telefónica se une a una celebración que refleja la universalidad de la cultura y el arte, queriendo contribuir a conectar a todos los que lo deseen con la figura de Pablo Picasso, uno de los artistas más importantes del siglo XX y con su extensa trayectoria de más de 70 años de vida artística.

Cuando entra en contacto con la escena cultural parisina de los primeros años del pasado siglo, Pablo Picasso (Málaga, 1891 - Mougins, 1973) es un artista joven, aún en proceso de formación, que muy pronto cautiva a algunas de las figuras más influyentes de la vanguardia. La exposición *Picasso 1906. La gran transformación* revisa la producción del artista en un año clave de esa etapa temprana de su trayectoria: 1906. Año que, examinado desde una conciencia estética contemporánea, fue un «periodo» con entidad propia en el devenir creativo picassiano, pues en él se gestó la primera aportación del artista a la definición del arte moderno.

El comisario de la exposición, Eugenio Carmona, nos cuenta en el ensayo que ha elaborado para este catálogo que el propio Picasso —que a lo largo de su carrera se pronunció poco sobre su propio arte— aseguraba que 1906 fue el año en el que, influido por Cézanne, entendió que la «pintura tenía un valor intrínseco, independientemente de la representación real de los objetos». La asunción de esta idea, y sus primeros intentos de llevarla a la práctica, es crucial porque determina la transformación que en ese momento experimenta la obra del artista y que marcaría el devenir del arte en el siglo XX.

Para Carmona, en el Picasso de 1906 adquiere centralidad el «sentido de lo procesual», la explicitación de lo pictórico y lo escultórico, de la «propia huella del hacer», la ética y estética de lo inacabado... lo que le permite, entre otras cosas, redefinir el entramado entre fondo y pintura, proponer un nuevo sentido de la mimesis a través de sucesivos ejercicios de depuración y estilización figurativa o experimentar con nuevos conceptos matéricos y táctiles en el modelado de la escultura.

Pero la importancia de 1906 en la obra picassiana no se explica únicamente por esa «revelación». Tiene que ver con una confluencia de factores que posibilitan la «gran transformación» a la que alude el título de la muestra. 1906 fue, por ejemplo, el año de su encuentro con Gertrude Stein, cómplice y referente intelectual a la que dedicará un retrato que se ha convertido en una de las obras más emblemáticas de este periodo. También en este momento emerge en su trabajo el cuerpo como significado; Picasso deja de pintar desnudos para empezar a pintar cuerpos suscitando una «presencia política, esto es, social, de la subjetividad».

En 1906, en su búsqueda de una expresión artística primordial, Picasso comienza su relación sinérgica con lo que acabó llamándose «arte primitivo», categoría conceptual hoy en día justamente cuestionada que, de algún modo, el propio artista ya problematizó. A este respecto Carmona plantea que Picasso nunca trabajó con una fijación etnográfica o cultural determinada, sino desde la aspiración a captar una suerte de lengua común o koiné de lo primigenio. De este modo, en su obra convergen referentes culturales muy diversos, desde el arte íbero o el románico catalán al llamado *art nègre*, pasando por el arte griego clásico y arcaico, el arte egipcio antiguo o el arte mediterráneo protohistórico. En este razonamiento incide también el texto de Pablo Rodríguez, en el que analiza las diversas derivas historiográficas de la interpretación del Picasso de 1906. Rodríguez remarca la capacidad del artista para «trabajar simultáneamente con múltiples influencias», y de hacerlo sin discriminar ni jerarquizar, sin dejar que ninguna de ellas se impusiera de manera excluyente sobre las otras.

Picasso había utilizado el rostro-máscara en varias ocasiones durante su periodo azul, recurso que probablemente tomó del arte íbero. En 1906, y especialmente a partir de su estancia en el pueblo leridano de Gósol, el rostro-máscara se convirtió en un elemento recurrente. Está presente en el citado *Retrato de Gertrude Stein*, fruto de la hibridación de dos lenguajes disimilares —lo que hace que funcione casi como un collage—, así como en los autorretratos que firma ese año. Los rostros-máscaras en ambos casos son muy parecidos, síntoma quizás de la «identificación» —que el psicoanálisis entiende como un proceso sublimado de deseo— que el artista sentía con la escritora estadounidense.

En cierta medida, los retratos que en 1906 hace a Fernande Olivier, su compañera por aquel entonces, son también estudios de rostros-máscaras y dan cuenta de la capacidad de Picasso de crear fisonomías genéricas y dotarlas de la cualidad de un sintético ideograma. Igualmente lo hace el amplio repertorio de obras que dedica a Josep Fondevila, el anciano dueño de la posada de Can Tempanada en la que ambos se alojaron durante su estancia en Gósol.

La exposición hace hincapié en la necesidad de situar la «transculturalidad» de Picasso como un rasgo clave de su obra especialmente en esta etapa, no solo por sus referentes culturales primigenios, «primitivistas», sino también por su propia biografía y formación. El Picasso de 1906 que abrazaba con entusiasmo la causa libertaria era un artista migrante que, sin perder el vínculo con su lengua materna andaluza, asumía como propios elementos de la cultura catalana; un Picasso «excéntrico» que, al mudarse a París —capital de la cultura francesa y centro de la *avant-garde*—, tuvo que experimentar nuevos procesos de aclimatación cultural.

La idea de que 1906 es el año del «gran giro» que posibilita a Picasso alcanzar la modernidad plástica fue postulada por el periodista y escritor francés Pierre Daix en 1966, lo que supuso una ruptura historiográfica respecto a las narrativas cronológicas en torno a la obra del pintor. Esta exposición retoma el planteamiento de Daix pero toma el año 1906 en su conjunto como centro de ese giro y no únicamente la experiencia de Gósol.

En su abordaje del Picasso de 1906 como entidad historiográfica diferenciada —con el cuerpo, la forma y la interculturalidad como ejes articuladores—, la exposición también pone de relieve algo que ya apuntó el crítico de arte Christian Zervos en el segundo volumen de su célebre catálogo razonado sobre el artista. A saber, es necesario entender la obra picassiana no en función de un «razonamiento evolucionista, configurado en términos de progreso y sucesión estilística», sino como un «flujo convulso repleto de interrupciones, metamorfosis y continuidades», donde lo procesual tiene un «valor generativo» y las influencias actúan de «manera dinámica y simultánea». Porque en Picasso hay una permanente relación dialéctica entre inventiva e influencia, una pulsión casi irrefrenable de acumular estímulos visuales para ir ampliando su vocabulario plástico. Y eso es lo que en 1906, impulsado por su afán de contribuir a redefinir la experiencia artística a través de la búsqueda de «lo primordial», le permitió ir transitando diferentes vías de experimentación desde las que se cifra su primer encuentro decisivo con el arte moderno.

No puedo terminar este texto sin agradecer al comisario de la muestra su dedicación al proyecto y a Manuel Borja-Villel la decisión de programar esta exposición como mi antecesor al frente de esta institución que yo he tenido el privilegio de inaugurar como propia.

Picasso 1906. La gran transformación

Eugenio Carmona

17

Referencias catalográficas

Pablo Salazar

74

Picasso 1906. La gran transformación

Textos de Eugenio Carmona

- 1 Hacia el cuerpo** 83
- 2 Nueva edad de oro,
nuevo arte** 113
- 3 Pulsión escópica** 143
- 4 Mitología vernacular** 159
- 5 Fernande
[significante/significado]** 171
- 6 Fisonomías** 185
- 7 Transformaciones** 201
- 8 Pervivencias** 249

Picasso 1906. Derivas historiográficas

Pablo Rodríguez

257

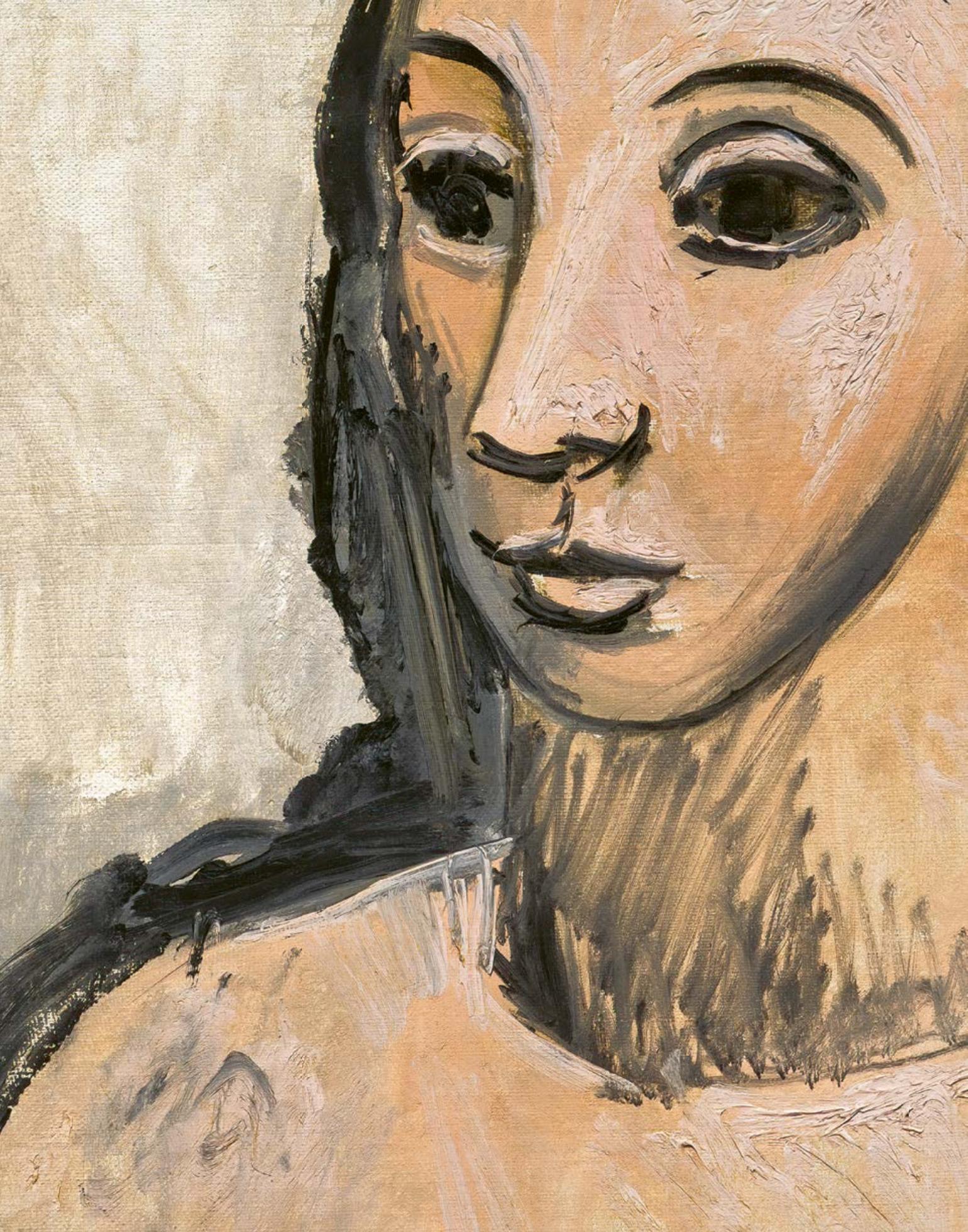
Picasso 1906. Selección bibliográfica

Pablo Salazar
con la colaboración de
Juan José Delgado

271

Lista de obras

279



Picasso 1906. La gran transformación

Eugenio Carmona

El cuerpo y el valor intrínseco del arte

Un recuerdo de Fernande Olivier puede situar la imagen de Picasso que nos interesa. Apareció publicado en 1933, en su primer libro de memorias¹. Fernande no fecha la escena que narra, pero me atrevo a sugerir, por el hilo del relato, que evoca el entorno de 1906. Nos dice Fernande: «El taller era un horno en verano y no era extraño que Picasso y sus amigos se pusieran realmente cómodos. Recibían semidesnudos a los visitantes, por no decir que totalmente desnudos, vestidos solo con un fular atado a la cintura»². Picasso joven. El artista entre los 24 y los 25 años. Picasso desnudo. Picasso afirmando algo con su propio cuerpo.

Y, en punto y aparte, continúa: «Por otro lado, no era un secreto para nadie que Picasso se regocijaba de la finura de sus propios miembros. Tenía manos pequeñas y pies de andaluz de los que estaba, creo yo, muy orgulloso. Y no lo estaba menos de la bella línea de sus piernas, a pesar de que eran un poco cortas. Ancho de espaldas, bastante robusto, se lamentaba de los pocos centímetros que le faltaban para perfeccionar su figura»³. ¿Manos y pies de andaluz? ¿Qué significa que el cuerpo de Picasso esté unido a su origen vernacular?

Fernande y Pablo vivían juntos desde el verano de 1904. En 1906 habían dejado atrás la bohemia e iniciaban un nuevo modo de entender la actitud vitalista. La positiva relación de Picasso con su propio cuerpo fue un punto de partida indispensable para su autoestima y para proyectar ante

¹ Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, París, Stock, 1933. [Trad. cast., *Picasso y sus amigos*, Madrid, Taurus Ediciones, Colección Temas de España, 1964].

² *Ibid.*, pp. 53-54. Traducción del autor del original en francés.

³ *Ibid.*, p. 54.

los demás su capacidad de riesgo. Picasso tenía éxito con los demás. Pero esta imagen era tan cierta como su reverso. Avanzando entre sus recuerdos, Fernande nos habla de quien, sin dejar de ser el mismo Picasso, era, sin embargo, otro. Nos dice que, durante los primeros años de su relación, Pablo hablaba muy mal francés, tenía aspecto descuidado y una organización vital caótica. Y más adelante redondea una frase que da que pensar: «*J'ai toujours considéré Picasso au milieu des Parisiens comme désaxé*»⁴, afirma. Este otro Picasso es un Picasso libre en la aceptación de su propio cuerpo, pero está «fuera de eje», fuera de lugar. Es un Picasso ya carismático, pero «excéntrico». Un Picasso migrante. Un Picasso extranjero.

Resulta extraño. Picasso ya había sido introducido en los mejores ambientes de la poesía postsimbolista por Max Jacob, contaba con los apoyos críticos de Charles Maurice y Guillaume Apollinaire, había expuesto en la galería Serrurier y en Berthe Weill, estaba siendo rescatado económicamente por Ambroise Vollard y había logrado entrar en el círculo de la familia Stein, obteniendo una rápida y especial atención por parte de Gertrude. Aunque este mismo Picasso se obstinaba en no exponer en los salones y, frente a la de los nacientes *fauves*, su obra resultaba narrativa, acentuadamente icónica y, si se quiere, conservadora. Hay algo en este Picasso que cautiva a su entorno. Pero en su persona y en su propuesta artística hay algo «excéntrico». De la dialéctica entre sus fortalezas y sus contradicciones emergerá su primera definición de Arte Moderno.

En su larga vida, el artista se pronunció poco sobre su propio arte. Picasso no daba explicaciones⁵. Por ello, resulta sorprendente que, en un determinado momento, evocara con nitidez una fecha: 1906. El recuerdo le sobrevino casi veinte años más tarde y en un contexto peculiar: unas declaraciones a la revista rusa *Ogoniok*⁶. En ellas, afirmó: «En 1906, la influencia de Cézanne [...] penetró en todas partes. Entendí que la pintura tenía un valor intrínseco, independientemente de la representación real de los objetos»⁷.

De 1906 Picasso podría haber recordado muchas cosas: su encuentro con Matisse y Gertrude Stein, su sinergia irresistible y plural con lo que acabó llamándose «arte primitivo», su reeditada pasión por El Greco, la potencia con que la mitología y la Historia del Arte se escondieron codificadas entre sus nuevas imágenes, el diálogo transformador en sus obras entre el fondo y la figura, la dialéctica entre vacío y plenitud, los inicios de su comprensión del cuadro como objeto, sus intuitivos planteamientos en escultura haciendo que el modelado táctil redefiniera las sensaciones de masa y volumen, la emergencia del cuerpo como significado. Tantas cosas. Tan importantes. Y también podría haber recordado sus tácitas referencias a la fotografía homoerótica o a la etnográfica, su interés por las reproducciones en revistas de masas y, por qué no, su propio vivir en la «alteridad».

⁴ Fernande Olivier, *op. cit.*, p 115.

⁵ Véase Marie-Laure Bernadac y Androula Michael, *Picasso. Propos sur l'art*, París, Gallimard, 1998.

⁶ Pablo Ruiz Picasso, «Lettre sur l'art», en *Ogoniok*, n.º 20, 16 de mayo de 1926, pp. 2-5 [Para este texto se ha consultado la versión traducida del ruso al francés por C. Motchoulsky y publicada en *Formes*, n.º 2, febrero de 1930].

⁷ Marie-Laure Bernadac y Androula Michael, *op. cit.*, p. 22.

Pero no existe lugar menos previsible que la memoria y Picasso prefirió recordar a Cézanne y prefirió recordar lo que para él fue, en 1906, una verdadera revelación: el valor intrínseco de la pintura, esto es, la noción de «arte en sí». No era nuevo en 1906 plantear esto. Pero fue la fecha en la que Picasso asumió el concepto, a pesar de la poderosa carga icónica de todas sus obras de entonces. La herencia de Kant llegaría a deslizar-se incluso hasta Kahnweiler en su interpretación del cubismo, y luego prolongó sus premisas en Fry y Greenberg. Para buena parte de la crítica anglosajona, no hay verdadero *modernism* sin paradigma formalista. Y es crucial que Picasso entendiera esto en 1906. El simbolismo evolucionado está aún vivo en él. Cada obra suya va a poseer un complejo sentido de la polisemia y la intertextualidad. Pero Picasso comenzó a comprender que la forma es lo que comunica el contenido. La heteroglosia y la polifonía figurativa solo trascienden a través de la sintaxis. Y, por ello, en el Picasso de 1906 vamos a encontrar siempre el predominio de lo inacabado, del *non finito*, la huella del hacer, el sentido de lo procesual, el acento de las texturas y la evidencia de lo pictórico y lo escultórico, valga la expresión, «al desnudo».

Probablemente Picasso sabría de Hildebrand. Probablemente el movimiento pro forma era algo generalizado. A Cézanne no se le leyó de otra manera. Leo Stein estaba especialmente interesado en Bernard Berenson⁸. Berenson pasa por ser un mero *connaisseur* que logró una alta posición social gracias a su método y a sus consejos comerciales, pero sus juicios sobre arte contenían una valoración paradigmática del sistema plástico visual, como idiolecto, creado por el artista. A Gertrude Stein se la presupone siempre vinculada al pensamiento de William James, aunque ella misma lo negara⁹. En el intenso fluido de sugerencias de los *Principios de psicología* de James, es recurrente una idea como esta que cito textualmente:

La emoción estética, *pura y simple*, el placer que nos dan ciertas líneas y masas, así como combinaciones de colores y sonidos, es una experiencia del todo sensitiva, una sensación óptica o auditiva, que es primaria, que no se debe a repercusiones de rebote de otras sensaciones despertadas consecutivamente en cualquier otra parte¹⁰.

Las cursivas son del propio James. Es imposible saber si Gertrude pudo hablar con Pablo de estos asuntos. Estaba escribiendo *Three Lives* cuando se comenzó a entablar la intensa relación entre ambos. Pero tenía guardada en el cajón *Q.E.D.* Algunas claves vitales de esta novela quizás le facilitaran entenderse con Picasso. Sea como fuere, la reconsideración de la sintaxis y el escamotear las barreras entre lengua y habla, comenzaron a ser, entre otros, sus principios literarios irrenunciables.

8

Sobre la relación de Berenson con Leo Stein, véase Gary Tinterow y Marci Kwon, «Leo Stein before 1914» en Janet Bishop, Cécile Debray, Rebecca Rabinow y Gary Tinterow, *The Steins Collect: Matisse, Picasso and The Parisian Avant-Garde*, New Haven, Yale University Press, 2011, pp. 26-51 [cat. exp.].

9

William James, *Principios de psicología*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1989 [Publicado originalmente como *The Principles of Psychology*, Nueva York, Henry Holt and Company, 1890]. La negación de la influencia se encuentra en Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, San Diego, Harcourt, Brace and Company, 1933, visto en Gertrude Stein, «The Autobiography of Alice B. Toklas», en Harriet Chessman y Catherine Stimpson (eds.), *Writings 1903-1932*, 99 Library of America Series, Literary Classics of the United States, New York, 1998, pp. 738 y ss. Por otro lado, véase Lisa Ruddick, «William James and the Modernism of Gertrude Stein», en Robert Kiely and John Hildebidle (eds.), *Modernism Reconsidered*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, pp. 47-63.

10

Ibid., p. 930.

Identidad de «1906»

La mala memoria de Picasso también intervino en otro asunto. El artista confundió a Zervos haciéndole datar en 1905 obras que eran de 1906¹¹. Cuando años más tarde Daix corrigió a Zervos, el establecimiento de un nuevo catálogo de fechas y obras le llevó a una conclusión: «1906 era en Picasso *l'année du grand tournant*»¹², esto es, el año del gran giro, del gran punto de inflexión en la vida y la obra del artista.

El proyecto «Picasso 1906» quiere retomar aquella intuición sobre Picasso y el año 1906. Dicho de otra manera: quiero afirmar aquí que 1906 es un año con entidad propia en la trayectoria del artista y que tiene el valor de un periodo o de una etapa específica en el intenso y extenso devenir picassiano. Hasta ahora, 1906 ha aparecido como un epílogo al llamado periodo rosa o como un prólogo a *Les Demoiselles d'Avignon*. Y, aunque en Picasso todo fluye y confluye, en verdad no es ni una cosa ni otra. Estamos ante la primera aportación de Picasso a la noción plena de Arte Moderno.

Actualmente, la designación de un periodo rosa en la obra de Picasso es algo consagrado. Pero la entidad de dicho periodo queda cuestionada en su amplitud y definición cada vez que se revisa lo que convencionalmente llamamos Picasso joven. Está el paréntesis holandés de 1905. Están las propuestas picassianas consideradas clásicas, que tan diferentes son en concepto y lenguaje al manierismo de los arlequines-saltimbanquis, y que tanto connotan una peculiar relación con la androginia¹³, los deslizamientos de género¹⁴ y, en alguna medida, el esoterismo¹⁵. Qué duda cabe que, al realizar la serie dedicada a *La muerte del arlequín*, Picasso estaba situando un punto final. Un dibujo de esta serie está firmado y fechado en 1906; aunque parece que dicha firma pudiera ser una escritura posterior y, por tanto, no sería erróneo considerar toda la serie de finales de 1905. El arlequín, *alter ego* del artista y gran significante de toda su producción, volvería pronto, en los primeros años del cubismo, y luego sería una reiteración poderosa en el periodo de entreguerras y en la obra entreverada con el surrealismo. Pero, durante todo 1906, el arlequín y el saltimbanqui desaparecen. Y esta desaparición es todo un síntoma. En 1906, Picasso ya no está interesado en la metáfora del arlequín. Se abre otro momento.

Algo nuevo surgió cuando el artista realizó, a comienzos de 1906, las series de *El abrevadero* y de *Muchacho guiando un caballo*. El tema de *El abrevadero*, y su evocación de una adusta pero significativa Arcadia, es un cambio absoluto. Un Picasso, vitalista y «solar», emergió entonces. Diversos autores han interpretado de distinta manera este cambio¹⁶, aunque es evidente que estamos ante un giro que tiene como protagonistas al desnudo, la juventud y el cuerpo. Pero si el punto de partida del «periodo 1906» parece claro, más difícil es delimitar el momento en que la poética trazada a principios de este año se diluye o cambia. No hace falta traer a colación a Paul Ricœur¹⁷ y sus teorías

11
Christian Zervos, *Pablo Picasso. Vol. 1. Œuvres de 1895 à 1906*, París, Cahiers d'Art, 1932.

12
Pierre Daix y Georges Boudaille, *Picasso 1900-1906. Catalogue raisonné de l'œuvre peint. Catalogue établi avec la collaboration de Joan Rossette*, Lausana, Ides et Calendes, 1966, p. 87. [Trad. cast. *Picasso 1900-1906. Catálogo razonado*, Barcelona, Blume, 1972.]

13
Véase Hans Christoph von Tavel, «El hombre y la mujer en la obra de Picasso» en María Teresa Ocaña y Hans Christoph von Tavel (eds.), *Picasso 1905-1906: de la época rosa a los ocres de Gósol*, Barcelona, Electa, 1992, pp. 89-96 [cat. exp.]. Sobre la androginia y el arte moderno véase Estrella de Diego, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992.

14
Eugenio Carmona Mato, «Masculino Picasso Femenino», conferencia del ciclo *Picasso y las imágenes* [dirigido por Carlos Ferrer Barrera], UNIA, 8-11 de julio de 2019; Discurso de ingreso como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 2022.

15
Marihjo Ariëns-Volker, *Picasso et l'occultisme à Paris. Aux origines des Demoiselles d'Avignon*, Bruselas, Marot, 2016.

16
Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *Picasso: Forty Years of his Art [With two Statements by the Artist]*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1939, p. 53; Anthony Blunt y Phoebe Pool, *Picasso: the formative years. A study of his sources*, Londres, Studio Books, 1962, ils. 164-166; Pierre Daix y Georges Boudaille, *op.cit.*, p. 91; Marilyn McCully, «Picasso y el clasicismo mediterráneo en 1906», en Gary Tinterow (ed.), *Picasso clásico*, Sevilla y Málaga, Junta de Andalucía, 1992, pp. 69-91; Elizabeth Cowling, *Picasso: style and meaning*, Nueva York, Phaidon, 2002, pp. 131-152.

17
Paul Ricœur, *Time and Narrative. Volume 1*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

de la narrativa para entender que todo lo que se ha dicho hasta el presente del Picasso de 1906, por muy diversos autores, ha quedado absorto (yo diría que abducido) ante el «acontecimiento» que supusieron *Les Demoiselles d'Avignon*. Y a esta narrativa se ha sumado otra no menos poderosa: la consideración como un «momento» picassiano sustancial la estancia del artista en la localidad leridana de Gósol, entre los últimos días de mayo y mediados de agosto del año que tratamos¹⁸. Los autores que se han acercado al tema, en su mayoría, ven en la estancia en Gósol, y no en 1906 en su conjunto, la revelación de la primera modernidad en Picasso. Yo mismo he sido partícipe en el pasado de esta visión¹⁹. Pero me gustaría plantear que se trata de una hipótesis. O, al menos, se trata de una manera de tomar la parte por el todo. En el momento presente, creo que el devenir de Picasso en 1906 es lo realmente complejo y que la estancia en Gósol es una parte de ese devenir, aunque se trate de una parte intensamente productiva y llena de revelaciones.

Cuando Douglas Cooper publicó en 1957 el llamado *Carnet catalán*, parecía que la estancia de Picasso en Gósol habría de suscitar un especial interés. Sin embargo, nada se movió hasta que Daix y Rosselet establecieron una nueva cronología de obras²⁰. Y, aun así, ha sido sorprendente que no haya existido una aportación monográfica hasta la aparición en 2007 del documentado y revelador libro de Jèssica Jaques Pi²¹. Mientras tanto, Gósol aparecía como un importante ítem de referencia en catálogos razonados como el de Palau o en exposiciones destinadas a volver a mirar al Picasso joven. De un modo u otro, se daba a entender que al Picasso «azul» seguía el «rosa»; al rosa, el Picasso «de Gósol» y desde el Picasso de Gósol se entraba directamente en *Les Demoiselles d'Avignon*, cuando no en el cubismo. Y este índice o esta tónica narrativa se ha mantenido hasta el presente. La construcción de momentos o periodos del devenir picassiano detecta que entre el llamado Picasso «rosa» y el Picasso de *Les Demoiselles d'Avignon* hay algo, pero ese algo se identifica con Gósol y no con «1906» en su conjunto. Y no se advierten las discontinuidades, las fracturas y los saltos que hay en la obra del artista en los largos meses que transcurrieron entre el 15 o 16 de agosto, en que él y Fernand regresaron de Gósol a París, y febrero de 1907, cuando realizó los primeros bocetos de conjunto para *Les Demoiselles d'Avignon*²². Casi ocho meses. Ocho meses en los que está la segunda parte del Picasso de 1906.

Bien es verdad que la experiencia gosolana de Picasso fue un verdadero hito. Lo producido por el artista en aquellas semanas fue ingente, diverso y complejo. Encontramos desde referentes inmediatos a la ruralidad del lugar a propuestas que comienzan a cuestionar el orden figurativo heredado y la propia noción de cuadro. Se hace evidente la capacidad de Picasso para experimentar con el lenguaje plástico, al tiempo que el artista insiste en mantener latentes referencias a la mitología clásica mediante el procedimiento que se ha denominado «paráfrasis». La relación con el llamado «arte primitivo» fue más

18
Para precisar todo lo relacionado con este tema, véase Jèssica Jaques Pi, *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*, Madrid, A. Machado Libros, 2007.

19
Eugenio Carmona Mato, «De Gósol al Cubismo», conferencia del seminario *Gósol: el prólogo de la vanguardia*, Museu Picasso de Barcelona, 11-12 de julio del 2006.

20
Pierre Daix y Georges Boudaille, *op. cit.*, pp. 276-332.

21
Jèssica Jaques Pi, *op. cit.*

22
Hélène Seckel (ed.), *Les Demoiselles d'Avignon. Volume 1*, París, Réunion des musées nationaux, 1988, pp. 24-33 [cat. exp.].

compleja en Gósol de lo que se cree. Además, Picasso supo dialogar con la Historia del Arte y con algunos de sus contemporáneos. Quien aprecia el trabajo de Picasso, admira su paso por Gósol y tiende a mitificarlo. La imagen gauguiniana del artista que se retira a un lugar apartado para elaborar, como un demiurgo, fórmulas de un nuevo arte es poderosamente sugestiva, aunque sea una imagen relativamente cierta. Gósol era un pueblo lleno de contrabandistas. Picasso esperaba la presencia de Casanovas y nunca perdió el contacto con Apollinaire. Fernande se quejaba de que no le llegaban los cómics norteamericanos que le suministraban los Stein²³.

Se puede pensar que hay un antes y un después de Gósol, sin duda, pero también es conveniente, y críticamente adecuado, tener en cuenta las muchas y poderosas continuidades, relaciones y derivas que hacen necesario que 1906 sea visto desde la perspectiva dinámica de conjunto. Valgan algunos ejemplos. El *Retrato de Gertrude Stein* [p. 219], que tanto marca este año, se comenzó antes de Gósol y se terminó después. Los «jóvenes» de Picasso, que tantas cosas inesperadas dicen del artista, vienen del año 1905, se comenzaron a desarrollar en París, culminaron magistralmente en Gósol y terminaron su presencia de nuevo en París, transformándose. Mientras que en la primera etapa parisina Picasso explotó la fórmula de la relación entre desnudo y naturaleza, en Gósol, donde la naturaleza era más esperable que en París, los desnudos de niños, adolescentes y muchachas se sitúan siempre en un interior que parece más un escenario construido que una alusión vernacular. Y ello muestra cómo Picasso, en ocasiones, se entrega al contexto de Gósol y, en ocasiones, se separa de él. Una obra paradigmática de Gósol, *Los adolescentes*, hoy en la National Gallery of Art de Washington, parece situar una peculiar relación entre desnudo e interior rural. Sin embargo, el interior es convencional y no vernacular y la obra también puede ser leída desde la voluntad de referencia del artista al desnudo juvenil practicado en su propia etapa de formación. Me refiero a que el muchacho sentado del cuadro de Washington parece una réplica de *Muchacho bohemio desnudo*, pintado en Horta de Ebro en 1898, y no tanto una referencia a *El espinario*, conocida escultura del siglo I a. C. Mientras que el muchacho de pie parece replicar un *Estudio académico* [p. 117], de 1896, conservado en la Fundació Palau y no tanto evocar las figuras de los *kuroi*, como habitualmente se considera²⁴.

En la serie de *La toilette* tenemos también interesantes traslaciones. El tema está lleno de resonancias argumentales profundas, pero sigue el mismo recorrido en tres etapas, acabando en la etapa parisina final con su vinculación a la máscara como rasgo semántico. Picasso asumió el Románico en Gósol, pero la transcripción lingüística en sus obras no se produjo en Gósol sino al regresar a París. La relectura de El Greco, a veces a través de Cézanne, fue decisiva en algunas obras cruciales de Gósol. Pero, de una de ellas, en la que esta influencia es especialmente evidente, *El campesino*

23

Leonard Folgarait, *Painting 1909: Pablo Picasso, Gertrude Stein, Henri Bergson, Comics, Albert Einstein, and Anarchy*, New Haven, Yale University Press, 2007.

24

Para las dos obras del siglo XIX citadas, véase Josep Palau i Fabre, *Pablo Picasso: Academic & Anti-Academic (1895-1900)*, Nueva York, Yoshii Gallery, 1996. Sobre este tema véase así mismo Natasha Staller, «Gods of Art: Picasso's Academic Education and its Legacy», en Marilyn McCully (ed.), *Picasso. The Early Years, 1892-1906*, Washington D. C., National Gallery of Art, 1997, pp. 67-85 [cat. exp.].

(o *El vendedor de flores*), Picasso realizó una versión tanto gósolana como parisina. El artista trabajó con modelos específicos de Gósol: la llamada Herminia, quizás la hija del posadero de la localidad²⁵, y, sobre todo, el anciano Fondevila. Lo realizado por Picasso con la fisonomía de Fondevila, además de las connotaciones ideológicas que tiene, en el plano formal es uno de los mayores hitos de la fundación de la modernidad. Pero Picasso explotó al máximo las posibilidades radicales del iconotipo²⁶ de Fondevila, de nuevo, al regresar a París. Los adolescentes y niños de las obras de Gósol parecen más inventados que fidedignos con respecto a modelos de la localidad y, además, mantienen el parecido con los muchachos y niños de 1905. Picasso ante todo trabajó con el iconotipo que los historiadores biografistas identifican con Fernande, y me refiero ahora al «desnudo» de Fernande. Evidentemente, dicho iconotipo alcanza en Gósol un punto culminante en sus derivaciones plásticas y visuales, pero no por ello deja de ser importante antes y después de Gósol. Y así podríamos seguir. En la historiografía hubo un tiempo de Gósol. Creo que ahora tiene que haber un tiempo de «1906».

Lo que en Picasso puede entenderse como «1906» ocuparía una primera etapa de trabajo entre finales de enero y finales de mayo. Esto es casi cinco meses, lo cual, para la capacidad productiva de Picasso, es mucho. Aproximadamente entre el 28 de mayo y el 15 o el 16 de agosto, Picasso está con Fernande en Gósol. Casi diez semanas. En la tercera parte del proceso, el artista trabajaría de nuevo en París sin cambiar de residencia. Pero, como ha quedado anticipado, esta etapa se extendió hacia 1907, colisionando y superponiéndose —o hibridándose y mezclándose— con el trabajo hacia *Les Demoiselles d'Avignon*. Cuando en 1988²⁷ se realizó la exposición paradigmática sobre *Les Demoiselles d'Avignon*, se propusieron 16 cuadernos (o carnés o álbumes²⁸) de trabajo como pautas procesuales del trabajo del artista. Fue una propuesta lógica, aunque realizada desde la mirada teleológica que *Les Demoiselles* suscita. En verdad, el *Álbum 1* (MPP 1858) es del otoño de 1906 y se refiere a la obra de «1906». El *Álbum 2* (MPP 1859) fue datado en el invierno de 1906-1907 y ya contiene algún esbozo de conjunto de *Les Demoiselles d'Avignon*, pero la mayor parte de sus dibujos y bocetos siguen refiriéndose al trabajo picassiano de «1906», con lo que «1906» se adentra en 1907. Picasso siempre superponía estadios de evolución en momentos de transición. El *Álbum 3* (MPP 1861) ha sido fechado en marzo de 1907 y, por lo tanto, marca un límite. Aunque aún en el *Álbum 5* encontraremos derivaciones del trabajo de Picasso en el año que nos interesa²⁹. Según esto, el «periodo 1906» de Picasso se extendió entre enero o febrero de este año y finales de febrero o principios de marzo de 1907.

El problema está en cómo delimitar la divisoria, si es que existe, entre el trabajo «1906» de Picasso al regresar a París desde Gósol y el proceso productivo de *Les Demoiselles d'Avignon*, que fue largo y, una vez más,

25
Jèssica Jaques Pi, *op. cit.*, pp. 163-166.

26
Ibid., pp. 177-181.

27
Hélène Seckel (ed.), *op. cit.*

28
La traducción española de Hélène Seckel (ed.), *Les Demoiselles...*, *op. cit.*, propone el término «álbum». Lo mantengo aquí, aunque creo más adecuado el término «cuaderno». Véase nota 28.

29
Brigitte Leal, «Álbumes», en Hélène Seckel, *op. cit.* pp. 103-310. Véase así mismo Arnold Glimcher y Marc Glimcher (eds.), *Je suis le cahier. The Sketchbooks of Picasso*, Nueva York, The Pace Gallery, 1986. [cat. exp.]. [Trad. cast., *Je suis le cahier. Los cuadernos de Picasso*, Madrid, Mondibérica, 1986].

complejo. Cuando Picasso dibujaba, pintaba, modelaba o esculpía en 1906, no pensaba en *Les Demoiselles d'Avignon* y, por tanto, las obras de 1906 no pueden ser valoradas ni leídas con los ítems que *Les Demoiselles d'Avignon* plantean.

Aun así, dos obras realizadas por Picasso en Gósol son consideradas habitualmente como claro antecedente argumental de *Les Demoiselles d'Avignon*. Una es *Trois nus (Tres desnudos)* y la otra es conocida con el título *El harén* [p. 147]. La primera, hoy en The Metropolitan Museum of Art (Met), y la segunda en The Cleveland Museum of Art. En verdad, la prostitución está presente en la obra de Picasso desde 1901, si no antes. Y era un tema recurrente en pintores que para Picasso fueron siempre artistas de referencia. Las intenciones de Picasso en *Trois nus* quedaron *in nuce*. La obra llama hoy la atención por su inesperado carácter verbal-visual, al contener escrituras, y por su sentido figurativo que recuerda a cierta pintura surgida tras la crisis de finales de la década de 1970. El porrón y la naturaleza muerta evocada en uno de los letreros la conectan con *Les Demoiselles d'Avignon*, pero no se trata de negar las conexiones posibles sino de comprender que el sistema figurativo de *Trois nus* y el de *Les Demoiselles* son muy diferentes. Los caracteres de ambas obras también lo son. *Trois nus* tiene un tono lúdico muy opuesto al dramatismo agresivo de *Les Demoiselles*. Por su parte, *El harén*, aunque comparta con la obra de 1907 la referencia a *El baño turco* de Ingres, es una ensoñación masculina, plena de pulsión escópica, fruto en parte de las bromas privadas entre Picasso y Apollinaire. Su sistema figurativo, si se mira de cerca el modo de hacer de Picasso, casi compite con el fauvismo, no tiene la rigidez estructural de la obra de 1907. Y psicológica y perceptivamente, *El harén* y *Les Demoiselles d'Avignon* son dos obras opuestas. La mirada se relaciona con ambas obras en dos sentidos diametralmente diferentes. El espectador es aterrorizado por los ojos de Medusa de *Les Demoiselles d'Avignon*, mientras que ante *El harén* no rompe el distanciamiento que pone el filtro de la contemplación y, en el marco patriarcal de la obra, tan prototípico, dicho distanciamiento le sirve para deleitarse, todo en uno, en la técnica suelta y ágil del pintor, en la sensualidad en arabesco de un mismo cuerpo femenino que se reitera, y que muestra su intimidad, y en la carga literaria de la obra con su extraña figura masculina carente de prepotencia fálica, la esbozada alcahueta, ruin y feísta, que evoca a La Celestina y sobre todo ante el bodegón castizo con el que Picasso se ríe de toda sofisticación prostibularia.

Aún hoy, cuando se consultan catálogos y páginas web, se encuentran obras maestras de Picasso realizadas en Gósol o en la segunda mitad de 1906 que son asociadas al periodo rosa del artista. Al denominarlas Picasso «rosa», se las define y se las confina a un determinado núcleo de sentido, por más que entre un lírico y andrógino arlequín parisino y un cuerpo

desnudo gosolano advirtamos valores realmente diversos, si no opuestos. Los relatos nunca son inocentes. Hay algo en juego en cada manera de hablar de Picasso y en cada modo de ordenar su obra.

Todo lo que sobre el Picasso de 1906 se dice, acaba marcando, tácita o explícitamente, dos registros: el cuerpo y la cultura. El cuerpo como entidad propuesta desde lo imaginario que se hace protagonista de las obras a través del desnudo. La cultura como exploración de identidades dinámicas, en proceso. El Arte Moderno se definió a sí mismo interesándose por «lo otro».

Transculturalidad y experiencia artística

En este punto, podemos volver a Fernande y a sus comentarios sobre el Picasso que aún no había cumplido 25 años. Recordemos. Desnudo, o casi desnudo, recibía Picasso a sus visitantes. Desnudo trabajaba. El artista se regocijaba de la finura de sus propios miembros. Manos pequeñas. Pies de andaluz. ¿O manos y pies andaluces? Picasso estaba muy orgulloso de ello. Como lo estaba de la bella línea de sus piernas. Y de lo robusto que era. A pesar de «los pocos centímetros que le faltaban para perfeccionar su figura»³⁰. Quien advierta juegos de doble sentido en las palabras de Fernande, probablemente no se equivoca. Así era su refinado sentido del humor.

El nudismo de Picasso y sus amigos parece un juego de jóvenes. Pero no es solo eso y puede ser mucho más. No es mera anécdota. Aunque ocurriera entre las cuatro paredes de la casa-taller del artista, y aunque parezca algo del dominio privado, era un desnudo social cargado de ideología. Pensemos en la creación de Monte Verità, punto de partida del naturismo cultural contemporáneo. Y pensemos, sobre todo, en la expansión del nudismo libertario³¹. Aunque la relación de Picasso con la expansión social del pensamiento anarquista ha sido trazada con maestría por Patricia Leighton³², sería bueno que pudiéramos saber más de la relación intelectual (o vital) de Picasso con el nudismo y el «amor libre». Ello nos daría muchas claves del Picasso de 1906 y nos haría mirar de otro modo a un artista que suele ser juzgado desde los criterios convencionales de la moral de clase media surgida tras la Segunda Guerra Mundial. Ni Matisse ni Derain vivieron la definición del Arte Moderno desde los parámetros en los que lo hizo el Picasso que respiraba la atmósfera libertaria. Los desnudos de muchachos y muchachas del Picasso de 1906 no están exentos de la huella de determinados roles propios de la sociedad patriarcal, pero lo que en ellos hay de «disidentes», quizás provenga del aliento libertario y la alteridad de este Picasso aún joven que, como dijera Fernande, se hizo adulto en Gósol³³. El estar desnudo de Picasso era un síntoma: en él, el cambio estético tenía que apoyarse en un cambio en las mentalidades.

30
Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 44.

31
Véase, entre otros, Andreas Schwab y Claudia Lanfranchi (eds.), *Sinnsuche und Sonnenbad: Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verità*, Zürich, Limmat Verlag, 2001; Arnaud Baubérot, *Histoire du naturisme. Le mythe du retour à la nature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004; Richard Cleminson, «Making Sense of the Body: Anarchism, Nudism and Subjective Experience», en *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 81, n.º 6, 2004, pp. 697–716.

32
Patricia Leighton, *Re-Ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton, Princeton University Press, 1989; «The White Peril. Colonialism, *l'art nègre*, and *Les Demoiselles d'Avignon*», en Christopher Green (ed.), *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 77–103; *The Liberation of Painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*, Chicago, University Chicago Press, 2013.

33
Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 32.

Hemos comenzado hablando de desnudo y hemos terminado hablando de cuerpo. Carlos Reyero³⁴ ha reflexionado que, al comentar la pintura del siglo XIX, se habla de «desnudo», mientras que al comenzar el siglo XX se tiende a hablar de «cuerpo». Este giro semántico es difícil de precisar, aunque late en el cambio conceptual que Picasso emprende en 1906. El desnudo alude a los géneros de la pintura establecidos en el siglo XVII. El cuerpo es un concepto materialista y contemporáneo. El desnudo es un juego icónico codificado. El cuerpo pertenece a la definición del sujeto en su relación consigo mismo y con el mundo. Pintar un desnudo es dialogar con la Historia del Arte. Pintar un cuerpo es suscitar la presencia política, esto es, social, de la subjetividad.

Desnudo, cuerpo y algo más. Volviendo al comentario de Fernande, hay en sus palabras algo que hace sonreír y que parece dicho en broma, pero que propongo que nos tomemos muy en serio. Fernande afirma que Picasso tenía «pies de andaluz» de los que, además, «se sentía muy orgulloso». La redacción de la frase es sintácticamente algo ambigua en el uso de los referentes y no sabemos muy bien si Fernande afirma que Picasso tenía «pies de andaluz» o si nos está diciendo que tenía «manos y pies de andaluz». En cualquier caso, quien esto escribe es andaluz y no acierta a comprender en qué consiste tener unos pies andaluces. Unas manos andaluzas, tampoco. Pero existe la tentación de sacar punta a este breve comentario jocoso de Fernande. Habría que ser prudente, aunque formular una pregunta se hace irresistible: ¿las manos y los pies andaluces de Picasso querrían ser una metáfora de la vinculación del artista con su raigambre vernacular, con su origen? ¿No son los pies lo que sitúan al artista en la tierra y las manos aquello con lo que maneja los utensilios con los que trabaja? Sea como fuere, Fernande está hablando a un tiempo del cuerpo de Picasso y de su «lengua materna», de su origen. Cuerpo y cultura. Esta dialéctica es hoy medular en nuestro devenir histórico y ha de serlo también en el conocimiento de Picasso en 1906³⁵.

Pero entiéndase bien. La emancipación de lo, hasta ahora, subalterno en el conocimiento de Picasso, la reclamación de lo vernacular en su ser artístico o, dicho de otro modo, de la presencia activa en el Picasso de 1906 de su lengua materna no es, o no quiere ser, un mero pronunciamiento sesgadamente chovinista y provinciano. Por el contrario, es algo que atiende a la necesidad de situar la «transculturalidad» de Picasso como un rasgo decisivo de su ser artístico en el momento de inventar su primera definición del Arte Moderno.

El concepto de transculturalidad no es utilizado aquí con el sentido exacto que le da hoy la antropología o la sociología cultural³⁶, aunque se asimila a ello. Lo que vamos a denominar transculturalidad se traslada, del estudio de las migraciones culturales en grupos y sociedades forzadas a salir de sus

34
Carlos Reyero Hermosilla, *Apariencia e identidad masculinas*, Madrid, Cátedra, 1996 y *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*, Madrid, Alianza, 2009.

35
Eugenio Carmona, «Picasso: pulsión vernacular y devenir histórico» en José Lebrero Stals y Pepe Karmel (eds.), *Picasso e Historia*, Madrid, A. Machado Libros / Fundación Museo Picasso de Málaga, 2021.

36
Fernando Ortiz Fernández, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Cátedra, 2002; Ugo Manzini, *Multiculturalidad, Interculturalidad. Conceptos y estrategias*, Bolonia, Universidad de Bolonia, 2001.

contextos originarios, a la migración entre escenarios y campos artísticos de individuos concretos, de subjetividades específicas, que han de desplazarse lingüística, geográfica y culturalmente en pos y pro de una verdad artística estrictamente contemporánea que se considera irrenunciable. Y el sentido de la transculturalidad en Picasso aparecerá también atendiendo a su uso de referentes culturales primigenios, «primitivistas» y no europeos e, incluso, a su manera de entender el *Nachleben* o el *après-coup* en la Historia del Arte.

La transculturalidad del Picasso de 1906 nos interesa en lo que afecta a su biografía y la formación de su subjetividad. En 1906, el Picasso que mantenía fuerte el eco de su idiosincrasia vernacular, fue también, rotundamente, «el Pau de Gósol»; es decir, fue también la persona y el artista que copiaba en sus cuadernos versos de Maragall y que hablaba, leía y escribía en catalán, cosa que, por otro lado, ya hacía desde su adolescencia en el cambio de siglo. Y cosa que, así mismo, no es nada extraña en un niño andaluz emigrado en Barcelona. El joven Picasso que nunca abandonó su «lengua materna» andaluza, en Horta, Gósol y, algo más tarde, Cadaqués, llegó a identificarse con lo más arraigado, lo más genuino si se quiere, de las costumbres, la naturaleza y las formas artísticas de una Cataluña que parecía detenida en el tiempo si se la comparaba con la Barcelona que se proyectaba ya como metrópoli. En la primavera de 1906, antes de ir a Gósol, cuando Picasso, después de vender parte de su producción a Vollard, viaja con Fernande a Barcelona, se encontró al llegar con una manifestación callejera catalanista de gran envergadura³⁷. Podemos discutir mucho sobre el modo en que, subjetivamente, Picasso asumía las relaciones con la política, pero, sin duda, el evento hubo de impactarle. Precisamente en este 1906, Josep Carner publicaba *Els fruits saborosos* y Torres-García ya había emprendido la confección de un concepto estructural del arte clásico³⁸, acentuando la cualidad mediterránea que el arte clásico de por sí contiene. Surgía lo que hoy denominamos *noucentisme* y, en una breve ráfaga, Picasso pareció coincidir con él³⁹. De inmediato, en Gósol, El Greco y el «primitivismo» le harían ir por otro camino.

En cualquier caso, tenemos al joven Picasso que pervive en su lengua materna, entendida como identidad cultural, convertido en joven artista barcelonés y en adulto catalanizado. Este Picasso de dos culturas viaja a París desde 1900. Cuando regresa a Barcelona en 1906, trae consigo todo un bagaje de transformadoras relaciones y vivencias en la capital francesa. Parece lo común en cualquier artista del cambio de siglo, pero en Picasso supuso la suma de nuevos referentes en su migración cultural y propia transculturalidad.

Matisse pertenecía de manera orgánica al devenir de lo que podríamos denominar «la cultura francesa». Picasso no. Cuando Matisse, superando y sintetizando las premisas del fin de siglo, dio paso a la *avant-garde*, lo hizo sin sentirse ajeno a su propio marco cultural. Picasso no. Al comenzar a vivir en París definitivamente, el artista se instaló en «dos lugares»: París

37

Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2001, pp. 180-181.

38

Josep Palau i Fabre, «El oro de Gósol», en María Teresa Ocaña y Hans Christoph von Tavel (eds.), *op. cit.*, pp. 75-88.

39

Mercè Vidal, «Picasso i l'arcaisme mediterrà: el substrat de Gósol el 1906», en *Matèria: revista d'art*, n.º 5, 2005, pp. 105-128.

como capital de la cultura francesa, y París como centro de la *avant-garde*. Esto es, al comenzar a vivir definitivamente en París, en un proceso que comenzó en 1904 y que llegó a su clímax en 1906, tuvo que realizar dos nuevos procesos de aclimatación cultural. Tuvo que asumir dos nuevas culturas. Ante ellas, como todo migrante, se vio en una disyuntiva: o bien hacía transparente su cultura originaria, esto es, se aculturaba y se asimilaba miméticamente a los paradigmas de su nuevo medio; o bien, aun siendo la asimilación a la larga inevitable, ofrecía «resistencias». Picasso optó por la segunda opción. Y ello fue decisivo en su propia definición como artista y en el desarrollo de su subjetividad, aunque no siempre que hablamos del Picasso joven lo tenemos en cuenta. Cuando, a comienzos de 1906, da un giro transformador a su propuesta artística, tiene mucho acumulado en París. Pero, al parecer, no era suficiente. Y aquí volvemos a Fernande y al modo en que elige un término para Picasso: *désaxé*. Picasso era disruptivo. Picasso estaba fuera de marco porque llevaba a cabo constantemente procesos de transculturación.

Y el asunto no habría de quedar en sus asimilaciones de París como capital de la cultura francesa y de la *avant-garde*. Si Leo Stein no se hubiese enamorado del virtuoso dibujo de Picasso y si su encuentro con Gertrude no hubiese sido un peculiar flechazo, Picasso no habría llegado a ser Picasso. El mundo de relaciones de Picasso se tornó minoritario y altamente competitivo. Para él, los Stein supusieron un quinto territorio cultural por el que transcurrir: el de los intelectuales y coleccionistas norteamericanos nómadas o expatriados. Matisse fue protegido por los Stein, pero la relación entre Pablo y Gertrude fue diferencial. Picasso solo pudo asumir la aclimatación cultural que para él significaron los Stein trasladándola a términos de género. Gertrude lo recordó, a través de Alice B. Toklas, cuando puso en boca de Picasso una afirmación de este calibre: «los americanos no son ni hombres ni mujeres, son americanos»⁴⁰.

40

Gertrude Stein, «The Autobiography of...», *op. cit.*, edición de 1998, p. 710.

41

John Richardson, *A Life of Picasso. Volume 2: 1907-1917. The Painter of Modern Life*, Nueva York, Random House, 1996.

Alteridad y modernidad

Situar el concepto de transculturalidad en la biografía de Picasso nos ha llevado a Gertrude Stein y las cuestiones de género. La poética del cuerpo en el Picasso de 25 años nos lleva a la cultura como proyección del sujeto, la cultura como proyección del sujeto conduce al Picasso *désaxé* y migrante, y este Picasso fuera de marco hace aparecer el concepto de «alteridad». Un concepto de «alteridad» que parte de la instancia vital para derivar en motor de posiciones estéticas.

Algo ocurrió en la década de 1990. En 1996, John Richardson publicó el segundo tomo de *A life of Picasso*⁴¹. Trataba el periodo comprendido entre 1907

y 1917. Linda Nochlin comentó la aparición del libro en la *London Review of Books*⁴². Su actitud ante Richardson fue ambivalente. A Nochlin le sorprende que Richardson opine que Gertrude Stein está sobrevalorada como escritora e intelectual y solo le conceda importancia en la vida de Picasso como amiga y mecenas. Aunque, por otro lado, al hilo de su lectura, Nochlin comenta lo siguiente: «*Nor, previously, had I realised how omnipresent homosexuals were in and around Picasso's entourage*»⁴³. ¿Desde qué punto de vista realiza Nochlin su comentario? Se tiene la tentación de pensar que lo hace desde la consideración de estar manejando un dato que pudiera hacer tambalear los pilares heteronormativos en los que parecen asentados la personalidad y el ser artístico de Picasso. Bien pudiera ser. Pero Nochlin probablemente sabría —y si no le habría bastado con leer el *Don Juan* de Gregorio Marañón— que las personalidades y los ambientes marcadamente heterodeterminados (y heterodeterminantes) dan presencia decisiva a lo homosexual en una peculiar relación dialéctica con lo que Kosofsky Sedgwick nos ha enseñado a llamar «homosociabilidad»⁴⁴. Este asunto es algo que ya intuyó Freud, en 1905, fecha tan cercana a la que nos interesa, en sus *Tres ensayos sobre la vida sexual*.

Nochlin advierte en el texto de Richardson algo que cualquier lector interesado en Picasso o en el Arte Moderno también advierte. Pero Nochlin supo señalar algo que en la década de 1990 era necesario señalar. Y es decisivo para el encuentro y la identificación del Picasso de 1906. Porque si la presencia de datos que relacionan cultural y vitalmente a Picasso con la homosexualidad es importante en el segundo tomo de la biografía de Richardson, más importante es aún en el primero, de 1991, volumen que se cierra con un amplio recorrido por las claves del artista en 1906⁴⁵.

Los datos y comentarios de Richardson fueron recibidos en un contexto que empezaba a transformar sus puntos de vista. La episteme picassiana no estaba preparada para recibir este tipo de planteamientos, pero el cambio era tan necesario como inaplazable.

En 1992, en el catálogo de la decisiva exposición *Picasso 1905-1906*, Hans Christoph von Tavel⁴⁶ sorprendió con un texto en el que recuperaba las primeras críticas de Apollinaire sobre Picasso. Von Tavel subrayaba un comentario del poeta sobre el Picasso «azul»: «Estos adolescentes, impúberes, tienen las inquietudes de la inocencia, los animales les enseñan el misterio de lo religioso. Los arlequines acompañan la gloria de las mujeres, se parecen a ellas; no son ni hombres ni mujeres». Y añadía von Tavel de su propio pensamiento: «si consideramos todas las fuentes y analizamos las obras de esa época, llegaremos a la conclusión de que, en el círculo de amistades de Picasso, a veces hasta los mismos personajes, disfrutaban, practicaban y padecían el amor homosexual y heterosexual dentro de un entramado de relaciones desconcertante». E insistía, ordenando el sentido de sus

42

Linda Nochlin, «The Vanishing Brothel», en *London Review of Books*, vol. 19, n.º 5, 1997, pp. 3-5.

43

Ibid. «Nunca antes me había dado cuenta de lo omnipresentes que eran los homosexuales dentro y fuera del entorno de Picasso» [Traducción del autor].

44

Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire* [1985], Nueva York, Columbia University Press, 2016.

45

John Richardson, *A Life of Picasso. Volume 1: 1881-1906*, Nueva York, Random House, 1991. [Trad. Cast., *Picasso: una biografía. Volumen I, 1881-1906*, Madrid, Alianza, 1995].

46

Hans Christoph von Tavel, «El hombre y la mujer en la obra de Picasso en 1905 y 1906», en María Teresa Ocaña y Hans Christoph von Tavel (eds.), *op. cit.*, pp. 89-96.

argumentos: «La transición de la época azul a la rosa se desarrolló en este contexto donde las diferentes personas aparecían siempre bajo distinta luz, cosa que despertaba sentimientos cambiantes en sus amigos y amigas. Nació la imagen ideal del Arlequín andrógino y de la convivencia armónica de generaciones y sexos distintos y de animales en la familia del artista. Picasso no vio otra posibilidad de representar a las personas fuera de las pasiones sexuales que la de hacerlo al margen de la realidad social, en el mundo del circo. La vecindad del Cirque Médrano y de los cabaretes de Montmartre le ofrecían el necesario modelo»⁴⁷.

La relación de Apollinaire, y por ende de Picasso y Max Jacob, con el ocultismo, los rosacruces y Sar Péladan, pudiera estar en el trasfondo de la belleza andrógina planteada por Picasso. Pero son estos jóvenes andróginos, arlequines y saltimbanquis de 1905, en pleno periodo rosa, los que se van a transformar en los jóvenes «arcádicos» de 1906, manteniendo el fluido masculino/femenino en su captación erótica. Y valga añadir algo. Del verano de 1904 son los primeros dibujos y acuarelas en los que Picasso nos muestra su gozosa intimidad con Fernande. Pero también de estas fechas son las delicadas y sugerentes obras sobre papel en las que el artista plantea relaciones lésbicas.

En 1997, fue Robert Lubar⁴⁸ el primero en asociar el término y el concepto académico *queer* con la obra de Picasso. Lo hizo en su interesante análisis del *Retrato de Gertrude Stein*, al tiempo que calificaba de homoeróticas las composiciones del artista en 1906 representando adolescentes. En 1997, Robert Rosenblum⁴⁹ relacionó a los jóvenes de Picasso en Gósol con la conocida fotografía homoerótica de Wilhelm von Gloeden, mientras que en ese mismo año Margaret Werth⁵⁰ comenzó a hablar de algo parecido a la performatividad de género en la relación entre cuerpo y desnudo en el Picasso de 1906. Luego, el asunto se detuvo. Se volvió a plantear y se reformuló en 2006 en el seminario internacional *Gósol: el prólogo de la vanguardia*, celebrado en el Museu Picasso de Barcelona. Por mi parte, la performatividad de género en Picasso llegó, por sí misma, como un rasgo de identidad del artista, al abordar el estudio de lo que se ha llamado sus *Peintures magiques*⁵¹ y al discernir las claves específicas del intenso cuaderno de trabajo llamado *Álbum 7*⁵² [p. 208].

Todo este asunto es decisivo para situar la complejidad del Picasso de 1906. Pero hay que entenderlo bien. El foco no está en ampliar momentánea y sorpresivamente el espacio sexual de Picasso, aunque esto sea algo que ya varios autores han hecho. No se trata ahora de añadir un renglón más al relato «olímpico» de sus aventuras amorosas. Algunas pinturas de Picasso en 1905 pueden parecernos hoy, efectivamente, de sensibilidad gay. Algunos de sus desnudos de adolescentes de 1906 pueden parecernos hoy, efectivamente, homoeróticos. La diferencia —sustancial— estriba en que los primeros van

47
Ibid., p. 92.

48
Robert Lubar, «Unmasking Pablo's Gertrude: Queer Desire and the Subject of Portraiture», en *Art Bulletin*, vol. 79, n.º 1, 1997, pp. 57-84.

49
Robert Rosenblum, «Picasso in Gósol: The Calm Before the Storm», en Marilyn McCully (ed.), *Picasso: The Early Years...*, *op. cit.*, pp. 272-273.

50
Margaret Werth, «Representing the Body in 1906», en Marilyn McCully (ed.), *op. cit.*, pp. 277-287.

51
Eugenio Carmona, «Picasso y Medusa», en María Dolores Jiménez Blanco y Guillermo Solana (eds.), *Picasso*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2002, pp. 113-146.

52
Eugenio Carmona, «Cahier de dessins appartenant à Monsieur Picasso», en *Picasso y la escultura africana. Los orígenes de Las Señoritas de Avignon*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa Ediciones/ Colodión, 2010, pp. 21-92. [cat. exp.]

a acentuar la melancolía decadente como valor y los segundos proyectan su performatividad de género como exaltación de la vitalidad y del renacer. Pero aun así esta connotación es arriesgada. La mirada solo reconoce aquello que ya sabe, y el homoerotismo que percibimos en algunas de las figuras de Picasso, especialmente en las masculinas, puede haber sido depositado por el propio artista, pero también pudiera venir implementado por la mirada del espectador actual. Richard Leppert⁵³ ha estudiado el desnudo en pintura. Cuando ha comentado las representaciones de niños en la pintura moral de los siglos XVIII y XIX, nos ha recordado imágenes que pueden dejarnos perplejos. Por ejemplo, *Innocence* de Greuze, realizada en torno a 1790, que en su momento pasó por ser un ejemplo paradigmático de lo que su título indicaba, hoy puede parecernos una propuesta incómodamente erotizada, casi provocadora. Bien es verdad que nuestra era es pospsicoanalítica. Hemos aprendido a distinguir entre la apariencia y la verdad. Sabemos del poder del inconsciente y la capacidad represiva de la sociedad heteropatriarcal. Podemos argumentar que imágenes como la citada engañaban a los demás y se engañaban a sí mismas. Pero, al comentarlas desde los parámetros de la Historia del Arte, debemos indagar sobre el sentido que quisieron tener y no solamente sobre lo que en el presente nos comunican.

No se debe dejar a un lado el homoerotismo presente en la obra de Picasso en 1906. Pero la cuestión es otra. Intensamente otra. El asunto es reconocer, a través de Picasso, la importancia de los creadores e intelectuales homosexuales en la formación de la primera plena modernidad artística. Y no solo reconocer esta importancia sino, además, el rasgo diferencial, explícito o tácito, que aportaron. La mirada heteropatriarcal tiende a ocultar este rasgo diferencial o a hacerlo subsidiario. Se trata ahora de asumir que, en la fundación de la modernidad, la alteridad jugó un rol esencial. Sin sobrepasar la fecha de 1906, para Picasso, Max Jacob y Gertrude Stein fueron fundamentales. Picasso no habría sido Picasso sin ellos. También fueron fundamentales para él Apollinaire y Salmon, es cierto. Estamos ante un juego de equilibrios y referentes y no ante la sobredeterminación de un cierto tipo de relaciones. Sabemos que Picasso y Max Jacob, en la extrema pobreza el primero y escasamente remunerado el segundo, compartieron un camastro, en horarios alternativos, porque lo contó Zervos en la biografía de Picasso antes citada⁵⁴. No había problema en ello. La visión heteronormativa que siempre ha rodeado a Picasso, y a todo el arte de vanguardia, no deja que ningún dato contradiga «lo correcto». Hoy podemos pensar en la percepción por parte de uno y otro de la huella caliente que quedaba en el lecho. En tiempos de Picasso no lo veían así. O no querían verlo así. En cualquier caso, Max Jacob introdujo a Picasso en la deriva postsimbolista y, por tanto, en la actualidad creativa. Era una deuda de alto calado. Patrick Dubuis⁵⁵ ha estudiado cómo la asunción de la homosexualidad por parte

53
Richard D. Leppert, *The Nude. The Cultural Rhetoric of the Body in the Art of Western Modernity*, Londres, Routledge, 2007.

54
Christian Zervos, *op. cit.*, p. XXXII.

55
Patrick Dubuis, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2011.

de Jacob fue un asunto complejo. Pero no por ello Picasso fue ajeno a la situación. Gertrude Stein ha sido convocada en este texto desde los primeros párrafos y es protagonista destacada de todo el relato del Picasso de 1906. Su identidad⁵⁶, y la de algunas de sus acaudaladas amigas, era un hecho manifiesto e ineludible. Incluso algunos investigadores, leyendo las memorias de Fernande, han advertido una relación especialmente sensible entre Gertrude y ella. Todo este asunto es otro territorio que tuvo que asumir la transculturalidad de Picasso. Sin la impronta de su relación abierta con la homosexualidad, la primera definición del Arte Moderno en Picasso no habría sido como fue. Y ello no ocurrió del mismo modo en Matisse o Derain.

La poesía de algunos amigos de Picasso, aunque antisentimental, seguía siendo, de algún modo, retórica y declamatoria. Por el contrario, Max Jacob y Gertrude Stein estuvieron siempre preocupados por la textura de las articulaciones lingüísticas y por la propia insuficiencia del lenguaje. Y se lo tomaron con sentido del humor y entendieron el asunto como juego, en el más poderoso sentido estético de la palabra. Es como si la propia situación de alteridad de ambos les hubiese situado en esta posición. Y no entro ahora a valorar la evolución posterior de sus respectivas biografías; me detengo en 1906 y en la transferencia de subjetividades que ambos tuvieron con Picasso.

En definitiva, el joven Picasso de 25 años, el artista desnudo, *désaxé*, migrante, sujeto que recorre y asimila culturas, unió a su propia transculturalidad un sentido latente de la alteridad que no tuvieron otros fundadores de la *avant-garde*. Su primera definición del Arte Moderno estuvo impregnada de estos parámetros. Incluso sus relaciones tanto con la huella de la Historia del Arte como con el llamado «arte primitivo» pueden ser situadas como territorios de su transculturalidad.

56

Vincent Giroud, *Picasso and Gertrude Stein*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2007. Para un planteamiento actual del asunto véase Chris Coffman, *Gertrude Stein Transmasculinity*, Edimburgo, Edimburg University Press, 2018.

Nueva Edad de Oro, nueva pintura

Los adolescentes [pp. 33, 125] oculta su sistema de signos. Los elementos en juego son diversos: dos figuras, aparentemente una es masculina y otra femenina; un arabesco; un escorzo formidable; dos ojos bañados en pintura; un perfil perdido; alguien que da la espalda; un cántaro sobre la cabeza. Y un fondo caógeno que nos engaña aparentando ser el vacío porque es la plenitud. No era nuevo que Picasso empleara un fondo anicónico en sus composiciones. Los encontramos desde 1900. La propuesta puede entenderse como un tácito homenaje a Velázquez y Manet. Pero en Picasso estos fondos son un significante a la espera de un significado. Crean un clímax y un sentido que varían según la poética con la que colaboren. En el periodo azul son el hueco abisal de la melancolía. Ahora, en 1906, nos damos cuenta de que el



Les adolescents
[Los adolescentes]
1906

Autor desconocido
Narcisse
[Narciso]
siglo III d. C.

magma activo de rosas, rojos, ocre y blancos de *Los adolescents* significa la vida. La masa cromática nos hace recordar el concepto que Winnicott⁵⁷ llamó *formlessness*. Para Winnicott, en el sujeto, la situación *formlessness* se relaciona con la sensación de lo originario. Y esta es una buena metáfora para la superficie pictórica en la que se inscriben *Los adolescents* del Musée de l'Orangerie.

El virtuoso arabesco que delinea el cuerpo del muchacho describe un fascinante escorzo cuyo dibujo deja advertir su cualidad de mancha. Creo que Picasso está en este punto compitiendo con los *fauves*, aunque su sentido de la mimesis sea mucho más cercano a lo fidedigno de la visión. Pero en *Los adolescents* la identidad cromática entre fondo y figura plantea otros asuntos. Es alegoría, sin duda, del encuentro con el origen telúrico, terrenal, del muchacho, pero también un ítem que sirve para conculcar y plantear alternativas al orden visual creado en el Quattrocento⁵⁸. La identificación entre fondo y figura, y su carácter isomórfico, anticipa uno de los principios fundamentales del cubismo en su comprensión del cuadro como unidad. La integración fondo-figura del cubismo está *in nuce* en *Los adolescents* como lo está en *Desnudo con manos juntas* [pp. 65, 207] del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.

Esto hace de *Los adolescents* una obra especial. En ella se tensa como un arco la aspiración a la modernidad de Picasso. Su mérito, sin embargo, no está en anticipar el cubismo sino en cifrar la primera definición del Arte Moderno en el artista. En muchas de sus composiciones de 1906, Picasso realizó una graduación de intensidad en las relaciones entre fondo y figura. En ocasiones, los escenarios eran más elocuentes o narrativos a la hora de situar un contexto. En *Los adolescents* solo hay pintura. Cézanne había estado trabajando en este asunto hasta lograr el equilibrio que mantenía la unidad de la superficie de la tela pintada. Pero Picasso, cuyo virtuosismo era el dibujo, se resistía. En la bella y enigmática obra *Demi-nu à la cruche* [p. 135], encontró una solución: una nube de veladuras blancas equipara fondo y

⁵⁷ Donald Woods Winnicott, *Playing and Reality*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989, pp. 33-37.

⁵⁸ Pierre Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, París y Lyon, Audin, 1951; *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, París, Gallimard, 1967.

figura y deja al poderoso contorno del *profil perdu* (perfil perdido) el poder del trazo como elemento plástico.

Resulta enigmático el uso por parte de Picasso del *profil perdu*, aunque lo reitera en otras obras. En principio, fue un recurso utilizado por Piero della Francesca y Masaccio. También por Durero, a quien Picasso miraría con asiduidad en 1906. También se ha comentado el uso del perfil perdido en Ingres. Es menos común quizás, pero es especialmente relevante en *La bañista de Valpinçon*⁵⁹, del Museo del Louvre. Pareciera que Picasso estuviera realizando en *Demi-nu à la cruche* una paráfrasis de *La bañista de Valpinçon*. El orientalismo y el exotismo ingresianos, tan refinados y lujosos, son trasladados a un escueto y sobrio interior rural catalán. Así era el genio picassiano y su relación jocosa con la considerada alta cultura. Pero, en cualquier caso, el vínculo con la modelo es menos primario y más sutil que en otras ocasiones. El enigma como palpito del deseo. El *profil perdu* juega con una lógica de la mirada que hace que la protagonista del cuadro esté ausente de su propio rol representacional. Las jarras podrían ser «objetos transicionales», expandiendo el sentido que da Winnicott⁶⁰ a esta noción. Son objetos que conectan la realidad psíquica con la realidad común de la experiencia. Se ha comentado que la muchacha del cuadro es una joven gosolana realizando tareas domésticas. No parece muy probable que las jóvenes campesinas del Pirineo catalán realizasen dichas tareas con el torso al descubierto. Además, la mujer del cuadro no realiza ninguna tarea, simplemente está presente. El semidesnudo del cuadro es una fantasía de Picasso que reconduce su pulsión escópica hacia el misterio al negarnos el rostro y colocar la mirada en línea de fuga. Las jarras son una metáfora fácil de entender: agua fresca, calmar la sed. Y el hecho de que la figura femenina esté cubierta en la parte inferior y nos dé la espalda, aun planteando su presencia como un desnudo, es una alusión tácita, en la escopofilia masculina heteropatriarcal, a que su cuerpo, como su rostro, es algo que *aún* está por descubrir.

En *Nu au pichet* [p. 133], hoy en el Art Institute de Chicago, la relación entre fondo y figura mantiene tanto la pauta de la atemporalidad como la de la no ubicación. En *Mujer peinándose* [p. 137] del MoMA, Picasso sostiene la división entre fondo y figura, estipulando tan solo un área en ocre rojizo en la que ambos ítems se funden. Aunque el artista nos propone aquí introducir otros recursos como el primado del *non finito* en el espacio plástico y, sobre todo, la concreción del rostro como máscara. Pero se trata de una máscara que tiene elementos tanto ibéricos como románicos y en la que, a mi juicio, incluso puede ser leído el eco de la impronta de la famosa máscara Fang [p. 49] que Vlaininck, y luego Derain, introdujeron en el círculo en el que Picasso se movía.

59

En francés la obra, que Ingres realizó en 1808, se suele denominar *La Grande Baigneuse, dite Valpinçon*. En otras ocasiones se la denomina *La Baigneuse*.

60

Donald Woods Winnicott, «Transitional Objects and Transitional Phenomena» [1953], en op. cit., pp. 1-25 [Trad. cast. «Objetos y fenómenos transicionales», trad. Jordi Beltrán, en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 307-324].

El devenir de las imágenes. Intertextualidades

Picasso, en su primera definición de la modernidad, tomando el desnudo como significante, trabaja en varias direcciones y plantea registros diversos de su propia noción de arte figurativo. Pero aun en esta diversidad, hay algo que relaciona todas estas obras casi de manera inesperada. En la cualidad transcultural de Picasso y su obra en 1906, la «memoria del museo» fue un factor decisivo en su imaginario. Mitología y modernidad no parecen conceptos afines. Más bien parecen opuestos. Sin embargo, Picasso los relacionó semánticamente. Qué duda cabe que las figuras de mujeres peinándose remiten a la serie de *La toilette*, cuyo ejemplo primordial es la pintura de la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo. Pero el referente primordial de esta serie es todo lo relacionado con las pautas iconográficas de *La toilette* o vanidad de Venus, temas recurrentes en Tiziano, Rubens y la pintura del Renacimiento y el Barroco. Con más intensidad aún, las mujeres peinándose o arreglándose el pelo hacen referencia a la *Venus Anadiómena* de Tiziano en la National Gallery de Escocia⁶¹. Además de las mujeres peinándose antes citadas, encontramos la referencia en muchos dibujos y bocetos y en piezas tan destacadas como *La jeune fille à la chèvre*, en The Barnes Foundation, o *La toilette* del Kimbell Art Museum en Fort Worth.

Estas citas o apropiaciones de Picasso han sido denominadas por Robert Rosenblum «paráfrasis»⁶². El término no se corresponde del todo con lo que dicen de él los diccionarios de Retórica. Pero por el momento no tenemos otro y sirve para designar el modo en que Picasso traslada los seres mitológicos a personajes de la vida corriente, en este caso a jóvenes campesinas que, en realidad, son reiteraciones del iconotipo⁶³ de Fernand.

En *Nu au pichet* estamos ante un ejemplo de la compleja economía de las imágenes en Picasso. El circuito de signos de la obra juega con el diálogo entre el plácido desnudo de ojos cerrados y la metáfora del agua fresca. Pero en la imagen subyace una referencia a la representación de la diosa griega Hebe, personificación de la juventud. Y ello no es incompatible con que la obra aluda al mismo tiempo a la codificación iconográfica de La Templanza que, como sabemos, desplazó su simbolismo a uno de los arcanos mayores del tarot, cartomancia que Picasso conocía por sus relaciones con Jacob y Apollinaire. Pero hay aún algo más. El juego visual de la mujer desnuda con una jarra tenía que pertenecer a la episteme visual de finales del siglo XIX y principios del XX de una manera que se nos escapa. Aún hoy es posible encontrar fotografías de la época de desnudos femeninos, en un interior vacío, en los que la figura porta una jarra. ¿Son fotografías pornográficas? Es difícil de precisar, puesto que las imágenes son decorosas y no procaces. Se hicieron películas para captar el movimiento sucesivo en las que el modelo dinámico era una mujer desnuda portando una jarra. Se conservan fotos de finales del siglo XIX,

61
Eugenio Carmona Mato, «De Gósol al Cubismo», *op. cit.* Ya en 2006 expuse este parangón en el citado seminario internacional. Ahora es una relación consagrada entre los conocedores de Picasso.

62
Robert Rosenblum, *op. cit.*, p. 266.

63
Me gustaría proponer esta denominación para albergar las referencias icónicas que se repiten de manera sistemática en la producción de un artista o creador visual.

atribuidas a Herman Heid, en las que la iconografía del desnudo femenino en un interior que sirve agua de una jarra en un cuenco es muy similar a *Nu au pichet*. Picasso relaciona las referencias a la alta cultura y los productos de los nacientes medios de comunicación de masas como ningún otro artista de su momento supo o quiso hacer. La heteroglosia de las imágenes fue primordial en el sentido picassiano de la modernidad, aunque, para la mayoría de los espectadores, pase hoy inadvertida. Nos podríamos preguntar si esta relación con la fotografía pasaba igualmente inadvertida para sus contemporáneos. También *Los adolescentes* alude a la mitología. La similitud del muchacho, sobre todo la de la parte superior su cuerpo y sus brazos, con el llamado *Génie du repos éternel*, también llamado *Narcisse* o *Hermaphrodite Mazarin* [p. 33], en el Musée du Louvre, es evidente. Lo que ocurre es que, en este caso, la identificación de la imagen con su fuente no implica que la obra de Picasso albergue cualidades de aquello a lo que alude. Es significativo que el artista retuviera la fisonomía de un pastiche. Ello quiere decir que no tenía exigencias de autenticidad ni miraba expresamente a la escultura griega en su pretendida superioridad cultural. Tampoco el adolescente pintado por Picasso parece que quiera evocar a Narciso o a Hipnos, a pesar de que se conservan trabajos académicos de diversos autores y muchas fotografías anónimas que recrean la citada escultura del Louvre de esta manera. La economía de las imágenes en Picasso cree en el impacto de un icono y no necesariamente en los contenidos latentes en él. Las modificaciones y adiciones que sufrió la escultura la convirtieron en un hermafrodita, quizás por su ginecomastia y por lo «femenino» de su rostro y cabellera. Picasso actúa aplicando criterios de performatividad de género que, a la larga, serán habituales en él. Lo femenino se convierte en masculino y viceversa. Y el hecho podría corroborarse si Picasso hubiese visto *El juicio de Paris* de Rubens, en la National Gallery de Londres, pues la pose del muchacho es semejante a la de la diosa Atenea en pleno arrebató sensual.

Más allá de este *gender fluid* picassiano⁶⁴ con respecto a la «memoria del museo», en los estudios iconográficos sobre el artista nos encontramos de nuevo con otras referencias a la fotografía, ambas aparecidas en 1997. Robert Rosenblum⁶⁵ relacionó estas figuras picassianas con la obra homoe-rótica de Wilhelm von Gloeden [p. 118]. Anne Baldassari⁶⁶ sugirió la posible inspiración de Picasso para *Los adolescentes* en una fotografía etnográfica de François-Edmond Fortier [pp. 134, 195, 233]. En su momento, ambas sugerencias fueron impactantes. Cambiaban el modo de entender a Picasso. La primera por introducir un factor disruptivo en un artista considerado paradigma de lo heteronormativo. La segunda porque sugería que los modelos de Picasso en este año podrían provenir no tanto de *l'art nègre* por sí mismo sino de la captación de tipos étnicos mediante documentación fotográfica. A mi juicio, hay que retener ambas referencias y tenerlas siempre presentes

64
Karen Schiff, «Gender Flexibility in Picasso's *Demoiselles: The Cipher of the Equivocating Ears*», en *Core Program*, Houston, Museum of Fine Arts, 2022. Así mismo véase Eugenio Carmona Mato, «Masculino Picasso Femenino», *op. cit.*

65
Robert Rosenblum, *op. cit.*, pp. 272-273.

66
Anne Baldassari, *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques, 1900-1928*, París, Réunion des musées nationaux, 1997, pp. 66-67.

en el Picasso de 1906. Actuar, actúan. Pero los modelos concretos presentados por ambos autores no parece que hoy tengan una semejanza absolutamente evidente con las obras de Picasso aludidas. Podrían haber dejado en ellas, si acaso, un eco figurativo. Hay que tener en cuenta que tanto la fotografía etnográfica como la homoerótica utilizaban modelos icónicos dados de antemano para que pudieran ser legibles por el público europeo; modelos que eran estereotipos arraigados en la producción icónica occidental. Y aún hay más. Las lecturas del muchacho de *Los adolescentes* se han hecho complejas al relacionar su iconografía con otras obras del Picasso de 1906, especialmente con obras realizadas sobre papel o en cuadernos de trabajo. En estos dibujos vemos niños desnudos. Son de evidente menor edad que el muchacho del cuadro de l'Orangerie, pero tienen una postura semejante: colocan del mismo modo los brazos sobre la cabeza. Valga como ejemplo un dibujo del Met, habitualmente denominado *Garçon nu*. Algunos autores han visto en la pose de este y otros niños, y por ende debemos pensar que en la del muchacho de *Los adolescentes*, un acento libidinal. Este tipo de comentario arriesga mucho⁶⁷.

Recuerdo de inmediato los niños en la playa de Joaquín Sorolla, serie de lienzos estrictamente coetánea de la obra de Picasso. Nadie duda que la intención de Sorolla era hacer una declaración en favor de la alegría de vivir a través del regocijo de niños que juegan desnudos en la arena y la orilla. También podría evocar en este punto algunas esculturas de Maillol, Clarà o von Hildebrand o algunas pinturas de von Marées. Y, por qué no, conocidas pinturas y fotografías de Thomas Eakins, aunque sus modelos sean jóvenes de más edad y el contexto de sus obras distinto al de la cultura europea⁶⁸. Además, no olvido los bañistas de Cézanne a los que el Picasso de 1906 debe tanto. A principios del siglo XX, los niños y la infancia fueron objeto de estudio y reflexión desde diversos ángulos. En 1903, publicó el tratadista, etnógrafo y experto en antropometría, Carl Heinrich Stratz, sin duda conocido por Picasso, su tratado *Der Körper des Kindes und seine Pflege*⁶⁹. La obra tuvo rápidamente varias ediciones y estaba profusamente ilustrada con fotografías de niños y adolescentes desnudos, sin que mediara en estos documentos ninguna connotación más allá de la informativa, aunque con sobredosis esteticistas en las poses de los modelos. Así mismo, el desnudo de un niño se hacía emblema en las publicaciones y cartelería de los anarquistas partidarios del nudismo. La desnudez del niño era, en este caso, símbolo de una supuesta bondad originaria. Pero al mismo tiempo, en 1906 —precisamente en 1906—, la primera revista gay alemana, *Der Eigene*, que se publicaba desde 1896, comenzó a imprimir en su portada interior la foto de un elegante y sobrio muchacho desnudo. Una vez más, las soluciones iconográficas son significantes cuyo significado depende de la cadena de otros significantes con los que se relacionan o del código que facilita el contexto en el que

67

Dejo para otra ocasión los comentarios sobre *Le Porcher*, en el MoMA, y de otros dibujos afines. Pero creo que lo que en Picasso es anécdota y sentido del humor se ha convertido en categoría mediante una interpretación equivocada de la pose del muchacho.

68

En este punto no quiero pasar sin citar las aportaciones de Xavier Rey, «In der Natur», en Agustín Arteaga y Guy Cocheval (eds.), *El hombre al desnudo. Dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*, México, Ediciones El Viso, Museo Nacional de Arte de Ciudad de México, 2014, pp. 167-173 [cat. exp.]. Véase así mismo Guy Cocheval (ed.), *Masculin / masculin : L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, París, Flammarion y Musée d'Orsay, 2013 [cat. exp.].

69

Carl Heinrich Stratz, *Der Körper des Kindes und seine Pflege*, Erlangen, Ferdinand Enke, 1903.

surgen. En el mundo agrícola de principios del siglo XX, las poses de los niños de Picasso eran poses de descanso. En algunos dibujos de Rafael Barradas o Benjamín Palencia, de las décadas de 1920 y 1930, vemos niños campesinos aragoneses o manchegos en la misma posición que los gosolanos de Picasso.

En las composiciones antes aludidas y en las pinturas tituladas *Los dos hermanos* [p. 131], Picasso realiza una elegía de la infancia como momento fundacional de la vida y de la experiencia del ser aún no «corrompido» por el desarrollo de la vida en sociedad. Picasso es nietzscheano y, a través de él, parece evocar a Schiller considerando que la infancia es la única verdadera patria del hombre y que el juego, sobre todo el infantil, en su goce desinteresado, en su finalidad en sí mismo, es el único equivalente posible del verdadero arte. Bajo este prisma que hay que considerar también *Le jeune écuyer* [p. 121], en la colección de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso (FABA), perteneciente a la serie de *El abrevadero* en la que la pulsión afirmativa de la juventud no impide la erotización de la figura.

Se podría haber considerado también que Picasso en estas composiciones con púberes e infantes, como en *Muchacho guiando un caballo* o en *Los adolescentes* de Washington, estaba evocando la escultura del periodo arcaico o severo del Arte Griego antiguo. De hecho, Blunt y Pool⁷⁰ relacionaron estas obras, especialmente *Los adolescentes* de Washington, con el *Kuros de Actium*, del 575 a. C., pieza que Picasso pudo ver en el Louvre. Elisabeth Cowling⁷¹ sacó a colación el *Efebo* de Kritios y Marilyn McCully realizó narraciones comparativas entre el Picasso de 1906 y la escultura griega, queriendo vincular al artista con el nuevo clasicismo mediterráneo de principios de siglo⁷². Pero, si observamos bien, los jóvenes de Picasso tienen un sentido anatómico, y por tanto estético, quizás distinto. Los hombros de las figuras de Picasso son caídos, no rectos y amplios como los de las citadas esculturas griegas. Picasso no delinea con acento las líneas de la clavícula, no marca los pectorales, no define el arco de la caja torácica ni los músculos abdominales y apenas resalta las curvas inguinales. Picasso no plantea en sus figuras la presencia de la *cuirasse esthétique*. ¿Qué sentido tuvo esta elipsis picassiana? ¿Quiso alejarse el artista del tratamiento académico del desnudo y de la tradición clásica del arte, apostando por un concepto de cuerpo como metáfora de una vida plena en su punto de partida? Las filiaciones del Picasso de 1906 con la escultura griega arcaica y severa no deberían formularse tan taxativamente. Deberían ser solo sugerencias. Quizás pueda advertirse la impronta de lo clásico en estas obras de Picasso, pero el artista quizás esté más cercano a la sencillez y el lirismo de algunos bronce de efebos romanos, o a algunos ejemplos de la pintura pompeyana⁷³ como

70 Anthony Blunt y Phoebe Pool, *Picasso: The Formative Years. A Study of His Sources*, Londres, Studio Books, 1962, ils. 161-162.

71 Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning*, Nueva York, Phaidon, 2002, pp. 146-147.

72 Marilyn McCully, «Picasso y el clasicismo mediterráneo en 1906», *op. cit.*, pp. 69-91.

73 Concepció Boncompagni Coll, *Iconografía picassiana entre 1905-1907. Influencia de la pintura pompeyana*, tesis doctoral dirigida por Lourdes Cirlot, Universitat de Barcelona, 2009.

el victorioso Teseo de la Casa de Gavius Rufus, que a la condensación formal y conceptual del Arte Griego arcaico.

Si miramos algunos de los trabajos académicos del artista, en su etapa inicial de formación, nos daremos cuenta de que algunas de estas composiciones de 1906 son «reescrituras» o reformulaciones de aquel momento. Es especialmente llamativa la relación entre dos obras —una de 1896, en la Fundación Palau, y otra de 1898, en una colección particular— y *Los adolescentes* de Washington. Estaríamos ante esos casos de transcripción (*Umschrift*) o de retranscripción que tanto interesaron a Freud y por extensión a Derrida⁷⁴. Picasso, más que aludir al Arte Clásico, estaría reformulando y dotando de otro sentido su propia formación académica.

El muchacho de *Los adolescentes* del Musée de l'Orangerie no tiene precedentes en el Picasso académico y poco tiene que ver con el Arte Griego arcaico. Todo en él es pulsión del arabesco, distorsión de las formas y estilización manierista. Sus formas evocan a Cézanne y El Greco. Y este es, a mi juicio, el verdadero lenguaje de Picasso, pues se reitera en las obras que conectan el final de la estancia en Gósol y el segundo momento parisino. El contorno de la figura es capaz de modular cada curva marcada por un músculo, sin describir ninguno, como si una mano amiga los recorriera. Y con ello Picasso lleva al máximo la sensación háptica, esto es, el sentido de lo táctil a través de la vista, tan alabado por Berenson. Los claroscuros sobre la superficie corporal realizan un parecido juego de sensaciones: evocan la musculatura sin describirla. La forma de los brazos enmarca la cabeza como un aura. Es entonces cuando el personaje se convierte en su mirada. Los ojos del muchacho están tintados en óleo rojizo y ocre. ¿Por qué Picasso cubriría con pintura los ojos? El espectador tiene que aproximarse al cuadro para percibir esto. No parece que Picasso esté queriendo representar la ceguera. No parece algo tachado. Son ojos-pintura. Como si las manchas de rojo ocre indicaran, en el decir de Pessoa, que mirar sin ver es ver claro y que la visión en este caso es hacia el interior del propio cuerpo. Este muchacho de 1906 no tiene ojos, pero tiene color en la mirada.

La potencia del muchacho de *Los adolescentes* ha apartado el interés por su *partenaire* en el cuadro. En realidad, son dos figuras que no se comunican y a duras penas logran configurar una escena. Hay algo enigmático en esta otra figura. Hay algo en su diseño que parece *maladroit* o contrahecho, aunque quizás sea deliberado «primitivismo» por parte de Picasso. Y, efectivamente, la distorsión de este otro cuerpo del cuadro nos recuerda, y mucho, a las sorprendentes distorsiones que encontramos en las bañistas de Cézanne. Distorsiones de un Cézanne que sí aspiraba a ser un «primitivo». Cézanne parecía evocar al arte egipcio. Picasso, ahora, en esta figura también. Aunque el uso de la perspectiva torcida y del ojo frontal están en su obra desde el periodo azul.

74

Sigmund Freud, *Cartas a Wilhelm Fliess*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1994, p. 218. Jacques Derrida, «Freud et la scène de l'écriture», *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, pp. 293-340.

Pulsión escópica

La crítica ha planteado dudas de género ante esta figura de *Los adolescentes* a la que estoy llamando «otra» e incluso la ha calificado como andrógina. No sabía esta crítica que estaba contribuyendo con este comentario al reconocimiento del *gender fluid* en Picasso. Pero el «perfil perdido» y el cántaro remiten a *Demi-Nu à la cruche* y *Nu au pichet*. Es mujer. Es mujer y está cumpliendo un rol de género. Es una portadora de agua. El Picasso de 1906 conculcó muchos convencionalismos, pero su concreción iconográfica mantenía esquemas patriarcales. Sus muchachos son audaces caballistas o seres ensimismados en su cuerpo, pero sus muchachas suelen tener, en su actividad, la codificación de lo doméstico, cuando no son desveladas en su intimidad. El perfil perdido y el cántaro están suscitando una metáfora ya comentada. Y es curioso que Picasso haya tipificado roles en *Los adolescentes* sin depositar en la figura femenina la proyección del deseo. La pulsión escópica se concita o dirige hacia el muchacho del cuadro. Y con ello creó un espacio de contradicción o paradójico con respecto a lo que es habitual en las prácticas pictóricas heterosituadas.

En el Picasso de 1906 la pulsión escópica sobre el cuerpo femenino marcadamente sexualizado se desarrolla, ante todo, como ha quedado anticipado, en la amplia serie con variaciones de *La toilette*. Picasso «justifica» el voyerismo recurriendo a la mitología y a la memoria de la Historia del Arte. El artista, inmerso en valores heteropatriarcales entonces vigentes, nos viene a decir que lo que él propone está situado en el devenir de las imágenes. Imaginemos al joven artista que considera lícito hacer de su visión en la intimidad una paráfrasis convirtiendo a su amante en diosa. Imaginemos esto y veremos que en *El harén* hay un giro sobre la serie de *La toilette*.

El harén es una pintura con dos condenas. La primera estriba en que, según la crítica, es una respuesta de Picasso a *El baño turco* de Ingres. Pero, si nos fijamos bien, iconográficamente las obras no coinciden en sus elementos principales. Esta relación es un dato prefijado contra el que es difícil luchar; la opinión crítica está a favor del parecido. Ingres está presente en *El harén*, pero a través de la captación de un tipo de dibujo, lineal y preciso, aunque «abierto» y amante del arabesco, que Picasso lee, adopta y transforma. Desde otro tipo de relación, *El harén* de Picasso puede conectarse con el *Frauenbad* (Baño de mujeres) de Durero y llegar desde ahí a los desnudos femeninos de Corot que el artista malagueño tanto estimaba. Las muchachas peinándose de Picasso están, sin duda, en deuda con la *Jeune fille à sa toilette* [p. 154], realizada por Corot entre 1850 y 1875, hoy en el Museo del Louvre, aunque no se trate de un desnudo femenino. En los desnudos femeninos de *El harén*, además, la evocación de la *Venus Anadiómena* de

Tiziano se filtra a través de *El baño de Diana* [p. 155] de Corot, en la colección de Carmen Thyssen.

La segunda condena de *El harén* es considerarla antecedente de *Les Demoiselles d'Avignon*. Seis meses median entre ambas obras. Demasiado tiempo en Picasso. Los personajes finales son diferentes. Los del proceso preparatorio de *Les Demoiselles d'Avignon* tampoco coinciden con los de *El harén*. Si en 1906 Picasso está aprendiendo que el significante es el significado, el «estilo» de *El harén* está tan distante del clasicismo académico de Ingres y del isomorfismo de *Les Demoiselles d'Avignon* que necesariamente la obra ha de tener otro significado por más que el tema, un prostíbulo, relacione ambas obras y por más que Picasso interprete como prostíbulo la fantasía oriental de Ingres. Si nos fijamos en el modo en que Picasso trabaja la descripción de las dos figuras de la izquierda —la mujer que se peina y la mujer que se lava— encontramos un trazo espontáneo y suelto, un toque ligero y rápido, con cromatismo que tiene un rasgo lírico semejante al de los *fauves*. Picasso, de nuevo, en estas dos figuras, está aludiendo, especialmente en la que se peina, a la *Venus Anadiómena* de Tiziano. La única pintura coetánea a la de Picasso en la que Matisse alude a la mitología es *La joie de vivre*. El impacto de esta obra fue notable y Picasso fue consciente de ello. Creo que se puede pensar en *El harén* como una respuesta a *La joie de vivre*. Picasso plantea dos objeciones a esta obra. La primera es relativa al lenguaje artístico y al sentido de la mimesis que Picasso quiere aún en un campo visual menos alejado del sentido heredado en la morfología de los cuerpos. La segunda es de carácter moral. Picasso considera que aquello que Matisse plantea en un territorio idílico, en la vida real burguesa solo ocurre en un lupanar. Y, para colmo, la mancebía de Picasso es un lugar cutre, no es precisamente el *locus amoenus* matissiano.

Fernande Olivier relató sin ambages el consumo de hachís por Picasso y sus amigos, y por ella misma, en su primer libro de memorias⁷⁵. En una sesión especialmente intensa, Apollinaire, en plena alucinación, decía estar soñando con un prostíbulo. *El harén* es probablemente una recreación de esta fantasía. Picasso, castizo y tremendista, «españoliza» la escena haciendo entrar en ella a La Celestina y mostrando como viandas un porrón de vino y pan con chorizo. *El harén* es, por tanto, una obra de potente intertextualidad. Algún día mercería la pena detenerse en todas sus citas y registros. Las cuatro muchachas desnudas son ecos del tipo icónico con la huella de Fernande. Todo queda en casa. Pero siempre ha llamado la atención de la crítica el hombre desnudo, fortachón y calvo, que aparece en escena. Parece tener los ojos cerrados y estar ensoñando. Con una mano agarra el cuello del porrón en el suelo. En la otra mano tiene una florecilla. Que este hombre esté desnudo, y la contenida revelación de su genitalidad, deconstruye

75
Fernande Olivier, *Picasso y sus amigos*, op.cit., pp. 112-113.

el tema. En el cambio del siglo XIX al XX, la representación «canónica» de un prostíbulo exigía que los hombres burgueses estuviesen vestidos y las mujeres desnudas o casi desnudas. Este hecho desconcierta y hace pensar que Picasso está en un registro distinto que el que la pintura muestra de inmediato. Está en el registro no de lo real, sino de lo imaginario. El cuadro puede ser un peculiar prostíbulo, pero es ante todo una fantasía amorosa. En 1905, Picasso, en tono jocoso, dibujó varias veces a Apollinaire desnudo. En estos dibujos se puede ver que el poeta estaba interesado entonces en el culturismo. En sus manos, aparece una significativa revista de la época, *La Culture physique*. Como su nombre indica, se trataba de una publicación dedicada al fomento y la exaltación de lo que hoy llamaríamos *fitness* y musculación. Pero era una revista excepcional. Tamar Garb ha señalado su importancia⁷⁶. Queriendo enaltecer el culturismo, en ella se publicaban artículos de contenido y hacían que sus modelos aparecieran en las fotografías con poses relacionadas con la escultura griega y romana antiguas. Aquí estaba la versión popular de la «paráfrasis» que Picasso realizaba en pintura. La paráfrasis picassiana, más que ser una propuesta culterana, era algo que estaba en la episteme de la época. Y Apollinaire se ganaba la vida corrigiendo los enjundiosos artículos de *La Culture physique*, revista en la que llegó a publicar.

Con todo esto quiero decir que probablemente *El harén*, además de una respuesta a Matisse, era, un juego privado. En cualquier caso, por este posible origen, por la equiparación del desnudo entre el hombre y las mujeres y por otros «datos» se puede considerar que *El harén* es una pintura «no fálica». Además, el hombre del cuadro tiene una flor en la mano, como uno de los misteriosos personajes masculinos del *Männerbad* (Baño de hombres) de Durero. Todo esto nos dice de Picasso cosas que no esperábamos que fueran dichas. Y, en cualquier caso, hacen de *El harén* no la conclusión del primer Picasso de 1906, sino un excursus que saca al artista de la nueva Edad de Oro en la que estaba inmerso.

76
Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in fin-de-siècle France*, Londres, Thames and Hudson, 1998, pp. 54-79.

77
Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *op. cit.*, p. 56.

Identificaciones. Hibridaciones. Máscaras

En 1939, Alfred H. Barr Jr. afirmó que el rostro del *Retrato de Gertrude Stein* tenía «forma de máscara»⁷⁷. Ningún documento de la época corrobora el dato. Tampoco dice nada al respecto la propia Gertrude Stein en sus escritos. Pero la afirmación nunca ha sido cuestionada ni parece que vaya a serlo. Barr creó un modo de ver una obra decisiva en la fundación del Arte Moderno. En el pequeño texto que glosa la obra, la sitúa junto a un autorretrato de Picasso, hoy en el Philadelphia Museum of Art. El comentario sobre el rostro en forma de máscara también se refiere a esta obra y, por extensión, a todos

los autorretratos de Picasso realizados en 1906. Barr dice que son máscaras «impersonales». Pero lo que no dice es que el rostro-máscara de Stein y los de Picasso tienen un gran parecido. Son casi idénticos. Pablo nos está proponiendo una «identificación» con Gertrude a través de un signo plástico que propicia una semejanza fisionómica entre ambos que jamás existió. Freud habló por primera vez de la identificación en una carta a Fliess escrita en 1897. La identificación nos parece hoy algo común, pero solo comenzó realmente con el sujeto moderno y, en sus diversas variables, designa el proceso por el que un sujeto adopta como propios uno o más atributos de otro sujeto⁷⁸.

Y de Freud a Lacan. En otras ocasiones se han invocado los presupuestos teóricos de Jacques Lacan para hablar de Stein, Picasso y la máscara⁷⁹. Lacan puede volver para decirnos algo sobre la identidad de la relación entre Picasso y Stein. Conviene resituar el asunto. Entre 1957 y 1958, impartió las sesiones recogidas en el Seminario V, *Las formaciones del inconsciente*. Una de las lecciones de este seminario estuvo dedicada a *Las máscaras del síntoma*. Lacan habla del deseo y afirma: «La noción de máscara significa que el deseo se presenta bajo una forma ambigua que precisamente no nos permite orientar al sujeto con respecto a tal o cual objeto de la situación. Es un interés del sujeto por la situación misma, es decir, por la relación de deseo. Esto precisamente es lo que se expresa a través del síntoma que aparece, y es lo que llamo el elemento de máscara del síntoma»⁸⁰.

Merece la pena repetir una frase: «Es un interés del sujeto por la situación misma, es decir, por la relación de deseo». Esta afirmación invalida todos los comentarios —sin duda, misóginos y homófobos— que afirman que a Picasso no le interesaba Gertrude porque era mayor que él, lesbiana y con sobrepeso. Aunque valga recordar que en Lacan el deseo puede ser algo distinto de la pulsión sexual, por más que traiga consigo la implicación profunda con el otro. Que Picasso convirtiera en máscara el rostro de Stein y que compartiera con ella en sus autorretratos la fisonomía es un claro fenómeno de identificación. Y viene a decir, por extraño que les parezca a algunos, que el deseo estaba «situado» en la relación entre ambos como una fuerza motriz. Reconocer ese deseo era otra cuestión. Y sublimarlo o hacerlo permanecer en el inconsciente eran otros trabajos que la psique tenía que realizar. Este tipo de deseo implica una voluntad de interacción: las mentes de uno y otro trabajan espontáneamente conectadas. Quizás por ello llegó a decir Stein que cuando ella y Picasso se conocieron, se entendieron muy bien, a pesar del mal francés que hablaban ambos. Inventaron un idioma, un francés solo para ellos dos⁸¹. Conversaban *knee to knee*⁸². Y Picasso le pedía que le explicara muchas cosas —*racontez-moi cela*— porque ella entendía las bases de la creación⁸³.

78

Sigmund Freud, «Introducción del narcisismo» [1914], en *Obras completas*, vol. 14, Madrid, Amorrortu editores, 1970; León Grinberg, *Teoría de la identificación*, Madrid, Tecnipublicaciones, 1985.

79

Robert Lubar, «Unmasking Pablo's Gertrude: Queer Desire and the Subject of Portraiture», en *Art Bulletin*, vol. 9, n.º 1, 1997, pp. 57-84.

80

Jacques Lacan, *El Seminario. Las formaciones del inconsciente*. 5, Barcelona, Paidós, 1999, p. 334.

81

«I talk French badly and write it worse but so does Pablo. He says we write and talk our French, but that is a later story». Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, Random House, Nueva York, Vintage Books, 1937, p. 19.

82

Gertrude Stein, «The Autobiography of...», *op. cit.*, p. 738. La expresión en español se traduciría como conversar «codo a codo» [Nota del editor].

83

Id.

Pero la relación de deseo entre Picasso y Stein afloró en el artista de manera pragmática. Un espléndido dibujo titulado *Femme nue la main droite levée* [p. 45], hoy en el Museum of Art de la Rhode Island School of Design (RISD), muestra una ensimismada mujer de voluminosa corpulencia. Una vez más Picasso parece estar citando a Durero⁸⁴. Pero el rostro de la mujer del dibujo es muy semejante, en las líneas básicas, al de la máscara de Gertrude en su retrato. El parecido se percibe del mismo modo en la fotografía que Alvin Langdon Coburn realizó a la escritora en 1913 [p. 45]. Y más enigmática es la acuarela recortada y montada en madera en el Baltimore Museum of Art, que hoy tiene el título *Deux femmes nues* [p. 229]. La presencia de una mujer afroamericana hace recordar que Stein estaba escribiendo el capítulo «Melanctha»⁸⁵ en *Three Lives* cuando Picasso pintaba su retrato. ¿O es algún pasaje de *Q.E.D.* lo que viene a la mente? Es significativo que algunos estudiosos actuales consideren que la única solución para la protagonista de *Q.E.D.* es sentir «lo primitivo»⁸⁶. Y, en fin, John Richardson, que no ha ocultado su escasa simpatía por la relevancia de Stein en la vida intelectual de Picasso, ha sugerido, *malgré lui*, que las mujeres corpulentas en los dibujos de Picasso e incluso en óleos muy conocidos de la segunda mitad de 1906 pueden tener la impronta del físico de la escritora⁸⁷. Si esto es así, Picasso estaría dando a Stein su mejor significante: el del cuerpo desnudo.

¿Qué es entonces lo que Picasso está queriendo inscribir en el rostro de Stein y en su propio rostro? En el entorno picassiano de 1906, la máscara comenzó a ser sinónimo de una apropiación radical de la noción de «arte primitivo», sobre todo de la apropiación de *l'art nègre*. Y no entro ahora a reflexionar sobre la no pertinencia ideológica de los rótulos «arte primitivo» y *art nègre*. Cuando Barr habló de rostro-máscara, estaba pensando en lo que él llamaba *Negro art*⁸⁸, ya que no tenía en cuenta o desconocía la relación de Picasso con el Arte Ibérico ni con el Arte Románico catalán.

Gertrude fue consciente de que ella para Picasso fue muchas cosas. Entre otras, su casa se convirtió en la galería de arte donde los interesados podían ver la obra de su amigo y protegido⁸⁹. Picasso no exponía en los salones. No tenía aún marchante bajo contrato. La evolución de su trabajo podía seguirse en su estudio del Bateau-Lavoir o en el 48 de la rue Fleurus. Al terminar el retrato de Stein y ella colgarlo en su salón, Picasso estaba anunciando que la relación entre el naciente Arte Moderno y el «arte primitivo» estaba «ocurriendo» en su obra.

Pero no era solo esto. Hasta entonces, a una pintura, para reconocerla como tal, se le exigía de modo natural coherencia o unidad estilística. El *Retrato de Gertrude Stein* carece de unidad estilística. En la superficie de la tela conviven dos lenguajes disimilares o alógenos. Uno es el de la convencional pintura «fin de siglo» comenzada por Picasso antes de marchar a Gósol. Y otro es el del rostro-máscara con su mención a lo «primitivo». Picasso estaba dando

84
Robert Bruck, *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer: in der Königl. Öffentl. Bibliothek zu Dresden*, Estrasburgo, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1905, Lámina 19 (146).

85
Lisa Ruddick, «'Melanctha' and the Psychology of William James», en *Modern Fiction Studies*, 28, n.º 4, 1982-1983, pp. 545-56.

86
Jaime Hovey, «Sapphic Primitivism in Gertrude Stein's *Q.E.D.*», en *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 42, n.º 3, Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 547-568.

87
John Richardson, *Picasso: una biografía...*, *op. cit.*, p. 471.

88
Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *op. cit.*, p. 59.

89
Gertrude Stein, «The Autobiography of...», *op. cit.*, p. 80.



Standing Nude
[Desnudo de pie]
1906

Alvin Langdon Coburn
Gertrude Stein
1913

entrada a lo heteróclito y a la hibridación. Aquí comenzó verdaderamente el Arte Moderno. El carácter disruptivo de *Retrato de Gertrude Stein*, el principio de hibridación que contiene, es el preámbulo a la introducción de las palabras en la pintura y a la invención del collage. Picasso necesitaba este pronunciamiento disruptivo. Su obra iba a colgar en casa de Stein junto a un retrato de Cézanne y junto a otro conocido retrato realizado por Matisse.

El rostro-máscara no era algo nuevo para Picasso⁹⁰. Cuando era niño, su padre le enseñó a modelar esculturas con papeles encolados. Se sabe que realizaron una *Dolorosa*⁹¹. En la tradición de la imaginería andaluza, las vírgenes de vestir, que son luego las protagonistas de los desfiles procesionales, suelen ser armazones en los que las figuras habitualmente solo tienen talladas las manos y la cabeza, especialmente el rostro. A este rostro de las vírgenes se le denomina «mascarilla». Picasso, sin duda, conocía esto. Las máscaras mortuorias egipcias del Museo del Louvre debieron traerle a la memoria las mascarillas de las vírgenes andaluzas, a pesar de su distinto sentido ritual y religioso. Una extraña pintura de 1900, catalogada por Palau⁹², es la representación ex profeso de un rostro-máscara⁹³. El rostro en óvalo puntiagudo, las finas cejas arqueadas, la nariz filamentososa y todo el esquematismo del conjunto recuerdan tanto a las mascarillas de las vírgenes andaluzas como anticipan los rostros-máscaras de Gósol. ¿Y no tiene este anticipador rostro-máscara de Picasso de 1900 un semejante equiparable sentido de la síntesis que el que aprecia en una primera impresión un espectador europeo u occidental ante la «famosa» máscara Fang que Vlaminck y Derain introdujeron en el reducido círculo de la primera *avant-garde* parisina?

Tras este anticipo, el rostro-máscara fue recurrente en Picasso en el periodo azul. Ya en 1901, en composiciones representando «mujeres de la vida», Picasso esquematiza los rostros, une cejas y nariz simplificada, hace del contorno de la cara un óvalo, y trabaja ya la unión entre el contorno de la cara y la oreja formando un solo signo gráfico. Y señalo esto último porque es un recurso estilístico (o gráfico) que siempre se afirma que Picasso «tomó» del Arte Ibérico.

90

Aunque con unos planteamientos interesantes, pero distintos a los aquí presentados, no quiero dejar de citar el libro de Enrique Mallén, *La muerte y la máscara en Pablo Picasso*, Berkeley Insights In Linguistics and Semiotics, Nueva York, Peter Lang, 2013.

91

La *Dolorosa*, ca. 1870-1880, de José Ruiz Blasco, se encuentra en el Museo Casa Natal Picasso, Ayuntamiento de Málaga. Véase Rafael Inglada Roselló (ed.), *Picasso de Málaga*, Málaga, Fundación Museo Picasso Málaga. Legado Paul, Christine y Bernard Ruiz-Picasso, 2013, p. 124.

92

Josep Palau i Fabre, *Picasso vivo (1881-1907): infancia y primera juventud de un demiurgo*, Barcelona, Polígrafa, 1980, p. 177, cat. 366.

93

Agradezco a Pablo Salazar sus comentarios en torno a esta obra y su relación con el rostro-máscara en Picasso en 1906.

Al mismo tiempo, también desde 1901, Picasso sugiere la melancólica pobreza de sus mujeres depauperadas a través de la enfatización del rostro-máscara. Dos importantes esculturas de 1903, *Chanter aveugle* y *Tête de picador au nez cassé*, también son rostros-máscaras. Los rostros-máscaras de las pinturas del periodo azul, no sabemos cómo, poseen la impronta de lo que se denomina «primitivo». Luego, el recurso desaparece y no regresa hasta que el artista está en su retiro del Pirineo leridano.

En Gósol Picasso realizó el *gouache* [p. 182] del Virginia Museum of Fine Arts que suele identificarse con Fernande. Según las fotos de la época que se han conservado, Fernande no tenía los rasgos afilados ni el contorno de la cara ovoide-alargado. Si es Fernande, ha sufrido una «transfiguración» por efecto de la máscara. A pesar de ser una obra que transmite un poderoso sentido figurativo, está construida por masas cromáticas compactas, como «formas» sobre un fondo anicónico. Solo el estilizado rostro-máscara devuelve la sensación de figuratividad. Más estilizado es aún el rostro de *La porteuse de pains* [p. 167] del Philadelphia Museum of Art. Esta obra quiere glosar la vernacularidad gosolana. Las obras que tratan lo rural en Gósol forman un grupo notable, pero no es tan numeroso como cabría esperar tras repasar el *Carnet catalán*, e incluyo los bodegones. Sin duda, en *Boy with Cattle* [p. 166], del Columbus Museum of Art, en Ohio, vemos convertirse en campesino a uno de los jóvenes arcádicos de composiciones anteriores. El artista evitó caer en el naturalismo, e incluso en lo anecdótico, abocetando en sanguina el dibujo y los rasgos de lo representado. El boyero del *gouache* es feliz ante el paisaje. *La porteuse de pains* se sitúa, por el contrario, ante un potente fondo anicónico que conceptualiza su presencia. Ello supone un fuerte contrapunto al acento rústico de la iconografía y potencia el rostro-máscara.

Semblantes. Fisonomías

Para Jèssica Jaques, el concepto de rostro-máscara es uno de los más decisivos factores de Picasso en Gósol⁹⁴. Para ayudarnos a pensar, junto al concepto de máscara, podríamos introducir el concepto de «semblante». Con el diccionario en la mano, 'semblante' quiere decir «representación del estado de ánimo de un rostro». Desde una perspectiva psicológica, si se quiere, por semblante podemos entender los rasgos en los que se articula el discurso sobre una imagen conocida que, por ser imagen, es siempre polisémica y nos muestra, en un momento determinado, potenciándola, una de sus posibilidades.

En 1906, pero sobre todo en Gósol, Picasso reiteró una vez tras otra los semblantes del iconotipo al que llamamos «Fernande». De nuevo, «Fernande» fue para él un significante a la espera de un significado. El significante

era la impronta de la fisonomía de su compañera. El significado lo transmite el lenguaje plástico con el que el artista experimenta o trabaja. Picasso no podría haber hecho esto si Fernande no hubiese supuesto para él un reto emocional continuo. Fue alguien por quien tuvo que competir. No era solo *la belle Fernande*⁹⁵. Había tenido una historia personal compleja y llena de experiencias traumáticas, por lo que sus relaciones con los demás no eran simples. El ambiente artístico no le era ajeno. Dentro de sus posibilidades, tenía formación y cultura. Le habría gustado ser pintora. Era capaz de dar clases de francés a los amigos americanos de la pareja. Leía con buena dicción y entonación las fábulas de *La Fontaine*. El Picasso entre los 24 y 25 años podría estar imbuido de pensamiento libertario, pero su talante prosiguió en rasgos patriarcales con Fernande. No sabía qué estatuto darle. Y ello hizo que Picasso «persiguiera» sus semblantes. Por esto, hemos llegado a plantear la existencia del «iconotipo» de Fernande. En 1906, especialmente en el momento de Gósol, los biógrafos de Picasso ven a Fernande en cada desnudo femenino. Saber que la pareja tuvo allí una armoniosa estancia incita este rasgo identificador. Pero la Fernande del óleo sobre lienzo en el Museum of Fine Arts de Boston no se parece fisionómicamente mucho, o en nada, a la del *gouache* ya comentado del museo de Virginia. Hay en cierta medida un *cosplay* de Fernande en cada uno de sus semblantes. En el barro rojo crudo en el que Picasso modeló la cabeza de su pareja, quizás realizado en París antes de ir a Gósol, el artista está a la par de Medardo Rosso y el último Rodin. Werner Spies vio bien esto⁹⁶. Las facciones regulares de Fernande sirven, en un juego paradójico, para desmaterializar en parte la figura y para provocar sensaciones hápticas en bruto. En este barro late un nuevo concepto de escultura. Se ha dicho que el primer Picasso parisino de 1906 buscaba el clasicismo. Pero esta cabeza de Fernande, que luego se fundió varias veces en bronce, es todo lo contrario. Sin embargo, en el cuadro de Boston que representa a Fernande, el artista, siguiendo la lección de Ingres, inventa un tipo de retrato que luego reiteraría en los años de entreguerras bajo el signo del Picasso «clásico». Fernande, desde luego, parece en él una señora burguesa. En la obra de la colección FABA la vemos ataviada de gosolana ante la montaña de Pedraforca [p. 183]. Se parece a la Fernande de las fotos de la época, pero jugando a ser vernacular y campesina. En el óleo y *gouache* depositados en la Yale University Art Gallery, es una muchacha «contemporánea» y Picasso, aun con mayor sentido de la mímesis, compite, mediante el *non finito*, con el lenguaje fauvista. Por lo que vemos, con Fernande como pretexto, el Picasso de 1906, se prodiga en la diversidad de registros de lenguaje. Está en búsqueda. Y en una de estas búsquedas se volvió a encontrar con el rostro-máscara.

La Fernande del Virginia Museum of Fine Arts no se parece fisionómicamente a las recién comentadas. Su rostro-máscara es muy semejante a otros

95
Nathalie Bondil y Saskia Ooms, *Fernande Olivier et Pablo Picasso : dans l'intimité du Bateau-Lavoir*, Paris, Musée de Montmartre, In Fine éditions d'art, 2022.

96
Werner Spies, *Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec Christine Piot*, Paris, Centre Pompidou, 2000, p. 38.

rostros-máscaras de mujer en piezas coetáneas, e incluso se parece al de *La porteuse de pains* de Filadelfia. Y hay algo en la estilización de estos rostros, lo puntiagudo de las facciones, la simplicidad de las cejas o el óvalo apuntado del rostro, que no pertenece ni al Arte Ibérico ni al Arte Románico catalán, pero que, en un cierto eco, con un sentido distinto de la mimesis, nos podría hacer recordar la famosa máscara Fang, antes mencionada, que en 1906 pasó de manos de Vlaminck a Derain. Sé que es un atrevimiento decir lo que acabo de decir. Pero he preferido plantear esta impresión mejor que dejarla pasar. Joshua Cohen⁹⁷ ha estudiado concienzuda y reveladoramente todo lo relativo a los primeros encuentros de los fauvistas con *l'art nègre*, y ha precisado los circuitos de conocimiento e intercambios de la máscara Fang que, regalada a Vlaminck por un amigo o conocido, vendió luego a Derain. La pieza está hoy en el Musée national d'art moderne, Centre Pompidou. Cohen, siempre lúcido y minucioso, afirma que, según la documentación que analiza, los intereses de los *fauves* en el arte africano y oceánico comenzaron a finales del verano o principios del otoño de 1905, un año antes de lo que comúnmente, hasta ahora, se ha estimado⁹⁸. También afirma que Vlaminck vendió la máscara Fang a Derain en algún momento entre el otoño de 1905 y la primavera de 1906. Esto es interesante para nuestro relato. La máscara de Vlaminck estaba «circulando» entre conocidos antes de que Picasso marchara a Gósol. Aunque también afirma Cohen que Derain finalmente mostró la máscara a Matisse y Picasso *después* del verano de 1906. Sin embargo, en una nota a pie de página, reconsidera, en parte, esta cronología diciendo que esto es «lo más probable»⁹⁹. Existe la posibilidad, por tanto, de que Derain mostrara la máscara a Picasso y Matisse en abril. Cohen, en verdad, duda de esta posibilidad. Prefiere apostar por octubre cuando Derain se había mudado ya a su estudio de la rue Tourlaque y cuando todos habían regresado a París. Pero, aun así, la posibilidad de abril, existir, existe. Con la información que disponemos, podemos deducir que es realmente difícil establecer con precisión una cronología determinante o completamente cerrada. Recordemos que el propio Picasso en unas declaraciones afirma que realizó su famosa visita al Museo del Trocadero, santuario de *l'art nègre*, él solo¹⁰⁰, y en otras que la hizo con Derain¹⁰¹, lo cual cambia la mitología del relato picassiano tanto en 1906 como en el momento creativo de *Les Demoiselles d'Avignon*. Y dicho relato «mitológico» cambia aún más cuando tenemos en cuenta que Derain y Vlaminck visitaban juntos el Trocadero desde 1906¹⁰².

De todas formas, el atrevimiento de relacionar algunos rostros-máscaras de Picasso con la pieza Fang de Vlaminck y Derain, y el repaso minucioso de los datos ofrecidos por Cohen, nos deben llevar a otro tipo de planteamiento al enfocar las relaciones entre Picasso y *l'art nègre* o entre Picasso y el «arte primitivo».

97
Joshua I. Cohen, *The "Black Art" Renaissance: African Sculpture and Modernism across Continents*, Berkeley, University of California Press, 2020, pp. 23-54; Joshua I. Cohen, «Fauve Masks: Rethinking Modern "Primitivist" Uses of African and Oceanic Art, 1905-8», en *The Art Bulletin*, vol. 99, n.º 2, 2017, pp. 136-165.

98
Joshua I. Cohen, *The "Black Art" Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 26-29.

99
Joshua I. Cohen, «Fauve Masks...», *op. cit.*, pp. 160-161.

100
André Malraux, *La cabeza de obsidiana*, Buenos Aires, Sur, 1974, pp. 18-19.

101
Françoise Gilot y Carlton Lake, *Life with Picasso*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964, p. 266.

102
Joshua I. Cohen, *The "Black Art" Renaissance...*, *op. cit.*, p. 26.



Autor desconocido
Masque Fang (Gabon)
 [Máscara fang (Gabón)]
 siglo XX

**Tête de femme
 de Gósol**
 [Busto de mujer de Gósol]
 verano de 1906

Nos hemos acostumbrado al Picasso apropiacionista. La crítica, cada vez que sitúa en Picasso un logro encomiable, busca al mismo tiempo su «fuente». A veces, la crítica parece pedir una cita o un apoyo, pero en muchas ocasiones es como si quisiera situar una deuda. Pareciera que se plantea que Picasso fuese Picasso a base de transformar préstamos. Picasso, no cabe duda, fue, en su hacer, un virtuoso, pero su capacidad para la *inventio* corrió a la par tanto de sus dotes técnicas como de su memoria de la Historia del Arte. Picasso exploraba a un tiempo el lenguaje artístico y la polisemia de las imágenes. Las soluciones plásticas en las que trabajaba en su búsqueda de lo primordial y lo primigenio pudieron verse refrendadas, en ocasiones, por su analogía con el llamado «arte primitivo». Pero en otros momentos las soluciones del «arte primitivo» pudieron ser inspiradoras del camino a seguir. Y este fue uno de los aspectos procesuales del hacer de Picasso.

Desde este planteamiento, merece la pena situarse ante una pieza singular. Es una talla en madera, hoy en el Musée National Picasso de París. Spies la llama *Buste de femme (Fernande)*¹⁰³ y Jèssica Jaques, *Talla de Fernande*¹⁰⁴ [p. 213]. Es sabido que Picasso esperaba que Casanovas le llevara o le enviara a Gósol utensilios para esculpir. Casanovas finalmente no fue y los utensilios no llegaron. Picasso tuvo que trabajar con su propio cuchillo. Esto le da al trozo de boj una primariedad que es proverbial, especialmente en el rostro de la figura, extremadamente estilizado y simplificado en sus facciones. Es un rostro-máscara que podemos asociar, aun en su mayor esquematismo, al rostro-máscara del *gouache* del Virginia Museum. Algunos autores han evocado la escultura de Gauguin ante esta talla de Picasso. Para Jaques, la relación con el Arte Románico rústico catalán es clara¹⁰⁵, aunque, a mi juicio, el parecido no es tan evidente. Al ver el rostro esculpido por Picasso, ¿podemos de nuevo evocar la máscara Fang de Vlaminck y Derain? Aceptando que la tercera opción es una sugerencia y poniendo por delante el propio trabajo de Picasso y no sus dotes apropiacionistas, los tres acercamientos pueden ser viables.

103
 Werner Spies, *op. cit.*, p. 38,
 cat. 6.C.

104
 Jèssica Jaques Pi, *op. cit.*,
 p. 162.

105
Ibid., p. 20.

La koiné de «lo primitivo» y un autorretrato como emblema

La anterior afirmación nos dice algo importante. Estamos acostumbrados a establecer en Picasso relaciones privilegiadas con tal o cual referente de aquello que se considera «arte primitivo». Quizás deberíamos pensar que el artista trabaja con todas las posibilidades al mismo tiempo. Hemos fabricado una narrativa evolucionista para el trabajo de Picasso que no hace sino acentuar el carácter eurocéntrico y neocolonial que el propio concepto de «arte primitivo» puede albergar. Esto es, empezamos pensando que Picasso primero mira al Arte Griego del momento clásico, luego al Arte Griego del momento arcaico, después al Arte Ibérico y finalmente a lo que denominamos «Arte Negro». Pero, en el camino de este *crescendo* primitivista, sesgado por la visión colonialista, de lo más cercano a la «cultura» a lo más «salvaje», hemos dejado a un lado las referencias al Arte Egipcio antiguo y al Arte Románico catalán, referencias que han surgido al propio hilo del discurso.

¿Qué está ocurriendo entonces? Los amigos artistas de Picasso están «descubriendo» *l'art nègre* desde 1905. Ese mismo año el Museo del Louvre destaca el Arte Ibérico, aunque ya lo expusiera desde fechas más tempranas. Picasso ya tenía entonces referencias del Arte Egipcio antiguo. El Románico catalán es «redescubierto» por el artista nada más llegar a Gósol. Soffici informa de la continua visita de Picasso a las salas etnográficas y de antigüedades del Louvre¹⁰⁶. Si ponemos en relación estos factores, todos están actuando al mismo tiempo, prácticamente al unísono, junto con el Arte Griego arcaico y algunas aportaciones del arte mediterráneo protohistórico. En verdad, Picasso no está trabajando con una fijación etnográfica o cultural determinada sino desde la captación de algo semejante a una koiné de todo aquello que se consideraba «arte primitivo» en el momento fundacional del Arte Moderno, aunque él mismo no maneje aún una concepción clara de lo que entiende por «arte primitivo». Esta posibilidad se veía favorecida por su personalidad nómada, migrante y transcultural. El modo en que el artista se sitúa ante lo que convenimos en llamar «arte primitivo» es precisamente, así mismo, transcultural. Pero creo que esta otra transculturalidad picassiana no puede aislarse de la captación en simultaneidad de otros factores que actúan en conjunto y al unísono y que acaban convirtiéndose así mismo en elementos de transculturalidad: El Greco, Cézanne, Gauguin e incluso la relectura de Ingres.

Picasso, en el sentido procesual de su elaboración, trabajaba dialécticamente entre su propio desarrollo lingüístico y la sinergia con la koiné de «lo primitivo». Pero decir que Picasso balanceaba los rasgos comunes del llamado «arte primitivo» no es decir nada nuevo. Yo mismo intuí esta posibilidad al estudiar el *Álbum 7*¹⁰⁷. En alguna medida, esta es la tesis de Barbel Küster en su *Matisse und Picasso als Kulturreisende*, de 2003¹⁰⁸. Spies Ilegó

106

Sobre los testimonios de las visitas de Picasso a las salas etnográficas del Museo del Louvre, véase: «1900-1905. Les premiers visites au Louvre de Picasso» [con la contribución de Laura Couvreur, Malén Gual y Gabriel Montua], en Dimitri Salmon (ed.), *Les Louvre de Pablo Picasso*, Paris, Musée du Louvre, Musée National Picasso y LienArt, 2021, pp. 32-37. [cat. exp.]. Préstese atención a los comentarios sobre las aportaciones de Stéphanie Barbier recogidas en el texto, y a Jean-François Rodríguez, «Soffici et Picasso, des Étrusques aux Ibères, aller et retour primitivisme y modernité», en *La Revue des revues*, 2017/2, n° 58, pp. 34-63. Es muy importante que Soffici comente el temprano interés de Picasso por las antigüedades egipcias, fenicias, las esfinges, los ídolos de basalto, los papiros y los sarcófagos pintados de colores vivos, o por el arte de los griegos arcaicos y de los asirio-babilonios.

107

Eugenio Carmona, «Cahier de dessins appartenant...», *op. cit.*, pp. 21-92.

108

Barbel Küster, *Matisse und Picasso als Kulturreisende: Primitivismus und Anthropologie um 1900*, Berlín Akademie Verlag, 2003.

casi a plantearlo¹⁰⁹. Golding, en 1958¹¹⁰, afirmó que en 1906 las galerías del Louvre fueron muy importantes para Picasso no solo por las salas de arte griego, sino por las de arte etrusco, de las Cícladas y de Mesopotamia. En el pasado, el sincretismo de Picasso fue dado a entender por Goldwater en su ensayo fundacional de 1938 *Primitivism in Modern Painting*¹¹¹. Y lo que es más importante, fue algo planteado en su momento por Zervos¹¹², a indicaciones probablemente del propio Picasso.

Cuando, en 1939, Barr¹¹³ habló de *Negro art* en el momento inicial de la modernidad picassiana, haciendo caso omiso del Arte Ibérico y de otros factores, Picasso mostró su desacuerdo, cosa que no hacía a menudo con sus críticos. Los historiadores del arte del entorno del artista se apresuraron en ofrecer alternativas. Primero llegó, en 1941, el conocido ensayo de James Johnson Sweeney, *Picasso and Iberian Sculpture*¹¹⁴. El Arte Ibérico quedó consagrado como referente paradigmático picassiano. Al año siguiente, en 1942, Zervos publicó el segundo tomo del *Catalogue raisonné*¹¹⁵ de Picasso. En su ensayo introductorio, se enfoca, cómo no, en *Les Demoiselles d'Avignon*. Quiere rebatir el concepto de *Negro period* que había empleado Barr, pero al hacerlo, reconsideró toda la relación de Picasso con el llamado «arte primitivo». Según Zervos, no es una sola cultura la que es objeto del interés de Picasso, son muchas y al unísono, como si los recorridos del artista por las salas arqueológicas del Museo del Louvre hubiesen propiciado todo un encuentro polifónico de referentes. Zervos llega a mencionar, incluso, arte de culturas que nunca tenemos en cuenta al hablar de Picasso y el «arte primitivo». Valga esta cita:

Las amplias oscilaciones de su vasta curiosidad lo llevan del país de Ur a todos los continentes. La autoridad de las estatuas de Summer y Akkad se siente fuertemente en su imaginación. La escultura pretinita, tinita y de los dos primeros imperios de Egipto no deja de provocar en él transportes de entusiasmo. Sus homenajes no dejan de ir también a las obras maestras de los periodos geométricos y arcaicos del arte griego, donde los artistas habían actuado antes de saberlo todo. Muchas creaciones plásticas del periodo alto todavía están en su obstinada búsqueda de una nueva orientación: las de los hititas, los horeos, los fenicios, los escitas, los etruscos, los sardos. Su mirada va más allá, a las antiguas obras de arte de América Central, donde elige aquellas que hacen que su mente vaya a los campos del infinito¹¹⁶.

Si Zervos está en lo cierto, habría mucho por investigar aún. Pero, por ahora, valga un ejemplo de cómo los referentes de Picasso pueden ser más variados de lo que pensamos.

Busto de mujer joven [p. 189] se expone hoy en la colección del Museo Reina Sofía. Daix¹¹⁷ fecha la obra en el otoño de 1906. Palau¹¹⁸ en el otoño-invierno del mismo año. Es una obra icono, una pintura-manifiesto. La figura

109
Werner Spies, *op. cit.*, p. 46.

110
John Golding, «The 'Demoiselles d'Avignon'», en *The Burlington Magazine*, vol. 100, n.º 662, mayo de 1958, pp. 154-163.

111
Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, Nueva York, Harper & Brothers, 1938.

112
Christian Zervos, *Pablo Picasso. Vol. 2 : Œuvres de 1906 à 1912*, París, Cahiers d'Art, 1942, p. XLV.

113
Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *op. cit.*, p. 60.

114
James Johnson Sweeney, «Picasso and Iberian Sculpture», en *The Art Bulletin*, vol. 23, n.º 3, 1941, pp. 191-198.

115
Christian Zervos, *Pablo Picasso. Vol. 2...*, *op. cit.*

116
Ibid., p. XLV. [Traducción del autor del original en francés.]

117
Pierre Daix y Georges Boudaille, *op. cit.*, cat. XVI:23.

118
Josep Palau i Fabre, *Picasso vivo (1881-1907)...*, *op. cit.*, cat. 1395.

femenina desprende una misteriosa belleza, aunque Picasso ha suprimido toda anécdota y todo elemento que pudiera dar pie a lo narrativo y, por tanto, ha suprimido también todo factor que pudiera hacer entablar con lo representado una relación erotizada. La única «trampa» que Picasso nos pone es una cierta melancolía en la intensa mirada perdida. Es una puerta para entrar en el cuadro. Pero Picasso se concentra en las formas. El fondo es neutro y no acoge ningún sentido transitivo. Cada elemento de la figura, cada rasgo de su fisonomía es una unidad de significación convertida en signo gráfico. La oreja está casi unida al mentón; el rostro es una máscara; la nariz es prismática; las cejas están arqueadas y simplificadas; el cuello es cilíndrico; los hombros, semiesféricos. Picasso ya está encontrando la relación entre la alusión a «lo primitivo» y la sugerencia geométrica de las formas. Pero ¿cuáles son los referentes en la construcción de este icono? Podemos pensar que los ojos remiten al Arte Románico de la Virgen de Gósol [p. 223]. El óvalo de la cara junto con la oreja es el típico préstamo que Picasso «tomó» del Arte Ibérico. La condensación geométrica de las formas del óvalo de la cara como máscara son «africanas». El pelo es, quizás, un recuerdo de cuando estas figuras femeninas remitían en Picasso a las Venus de la pintura antigua. Pero el rostro recuerda también a las máscaras funerarias egipcias, especialmente las más arcaicas. Y aún falta algo. La figura femenina del cuadro dialoga formalmente con la figura masculina del *Sarcophage des époux*, escultura funeraria etrusca, de finales del siglo VI a. C., en el Museo del Louvre. De nuevo, Picasso hace de lo masculino, femenino, y se desliza iconográficamente por el *gender fluid*. Y, de nuevo, una obra capital de Picasso tiene varios referentes «primitivos» al mismo tiempo.

Bajo esta premisa de la síntesis o de la koiné de «lo primitivo», me gustaría plantear la visión contemporánea del *Autorretrato* [p. 221] del artista que conserva el Musée Picasso de París. El *Autorretrato* de Filadelfia quizás es más monumental y enfatiza la idea del «yo Picasso», al representarse el artista paleta y pincel en mano. Y ya sabemos que Picasso, cuando se representa a sí mismo como artista, está queriendo afirmar y transmitir sus logros; en este caso, su encuentro con el «arte primitivo» y su fusión intelectual con Gertrude Stein. Pero, sin ánimo de establecer una comparativa competitiva, el *Autorretrato* de París, aun en sus menores dimensiones, posee especiales rasgos de singularidad. En primer lugar, Picasso está desnudo. Picasso es su cuerpo. Y este ser desnudo y cuerpo marca el epicentro de la poética picassiana de 1906. El *non finito* sigue siendo un rasgo primordial. El fondo es anicónico, pero esta vez fondo y figura ya no intentan compenetrarse y el fondo abstracto no asume cualidades emocionales o transitivas. La intensificación en Picasso del «primitivismo» implicó abandonar ambas búsquedas. La figura es «escultórica», al contrario que en desnudos anteriores, y hace explicitas las

sensaciones de volumen y tridimensionalidad. La cabeza es un ovoide. El cuello es una forma cilíndrica. La adhesión de las figuras a las formas geométricas es algo que Picasso toma también de Cézanne, pero que se desarrolla patentemente cuando el pintor asume el «primitivismo». Todo el tratamiento del lienzo abunda en lo matérico. Pierre Daix habló de «eclosionados»¹¹⁹. De nuevo, aunque de otro modo, el sentido de lo táctil, tan presente en el discurso de Berenson, cobra protagonismo, esta vez acentuado los valores de tosquedad y «primariedad».

El rostro-máscara del autorretrato es elíptico. Las cejas se arquean en carpanel y se simplifican. Los ojos, de forma ovoide apuntada como la cabeza, inflan los contornos y fijan la mirada en un punto imaginario. La ceja izquierda se une al dibujo de la nariz. El lado derecho del mentón y la mejilla, a la oreja. Es una fórmula idéntica o, cuando menos, casi idéntica a la del *Retrato de Gertrude Stein*. Siempre se ha asumido que esta fórmula de rostro-máscara proviene del Arte Ibérico. El modelo que se tiene en cuenta suele ser *Hombre atacado por un león*, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (MAN)¹²⁰, y de la consabida *Cabeza de hombre* proveniente del Cerro de los Santos, hoy en el Museo del Louvre¹²¹. Pero Palau introdujo, como vimos, la referencia a la Virgen de Gósol, y por tanto al Arte Románico catalán. Ya estamos en presencia de una hibridación. La forma del pelo como casco, con las entradas marcadas, remiten a ciertas fórmulas del Arte Egipcio, especialmente a la figura del escriba sentado, con lo que ya se abre paso la noción de sincretismo. Los ojos han sido puestos en relación con el Arte Mesopotámico¹²². Luego está la idea del rostro-máscara. Esta idea, en verdad, no existe en el Arte Ibérico y es relativa en el Románico. La semejanza del rostro de Picasso con el de *Hombre atacado por un león* es grande. Se pueden interpretar las facciones de esta figura ibérica como una máscara, pero parece improbable que Picasso lo hiciera si la noción de máscara como valor estético, unida a la de «arte primitivo», no estuviera en juego entre los primeros modernos, y esta idea no estuvo en curso hasta que circuló la noticia de la máscara Fang de Vlaminck y Derain. La síntesis de todo lo acumulado, esto es, la síntesis gráfica de la interculturalidad picassiana, se concretó, casi en forma de logotipo, en la famosa cabeza dibujada en el *Álbum 5*¹²³.

Transfiguraciones. Signo y sistema en «Fondevila»

Daix fechó el *Autorretrato* del Musée Picasso de París en el otoño de 1906¹²⁴. Palau lo hizo en el verano, se supone que al regresar el artista de Gósol. Evidentemente, este *Autorretrato* está vinculado a muchas experiencias gósolanas. La forma del rostro, los ojos, la clavícula y los hombros

119
Pierre Daix y Georges Boudaille, *op. cit.*, p. 322.

120
James Johnson Sweeney, *op. cit.*, fig. 2, p.191.

121
N.º inv: AM943.

122
Bärbel Küster, *op. cit.*, p. 222 y otras.

123
Arnold Glimcher y Marc Glimcher (eds.), *Je suis le cahier: los cuadernos...*, *op. cit.*, p. 41.

124
Pierre Daix y Georges Boudaille, *op. cit.*, p. 322.

es muy similar a los mismos rasgos de la figura de *Josep Fondevila (Étude)* [p. 243] de la colección de FABA. Pero Palau fecha esta obra en el invierno de 1906 a 1907, aunque Jaques estima que fue realizada en el retiro pirenaico del artista. Aquí la diferencia de criterio no es baladí. En verdad, repasando el libro de Palau, el dibujo está situado en un entorno de obras con las que no guarda relación. Palau tiene una teoría peculiar. Piensa que la relación entre el anciano Fondevila y Picasso fue tan intensa que dejó una poderosa huella reverberando en el artista por mucho tiempo. Pero ¿tanto como para que Picasso aún recordara el desnudo y la fisonomía de Fondevila muchos meses más tarde? La evocación del rostro o del cuerpo de Fondevila va a permanecer en Picasso hasta entrado 1907 y se va a fundir, en su referencia icónica, con la de André Salmon. Es un peculiar caso de transmutación de imágenes. Hemos hablado de máscaras y semblantes. Ahora cabría hablar de transfiguración.

En el Musée Picasso de París se conserva el dibujo titulado *Visage-masque de Josep Fondevila*, que el propio Palau puso en relación con el rostro-máscara del *Retrato de Gertrude Stein*. Como es sabido, Josep Fondevila era el posadero de Can Tempanada en Gósol. Antiguo contrabandista, Jaques considera que era ya nonagenario cuando Picasso lo conoció¹²⁵. La relación entre ambos fue de una intensidad excepcional y siempre se comenta que Fondevila quiso acompañar a Picasso a París al dejar el artista apresuradamente la localidad pirenaica. El repertorio de obras que el artista le dedica es sorprendente. Una vez más, Picasso solo es capaz de experimentar lingüísticamente tomando como base icónica la referencia de alguien a quien ama. Es muy significativo que un dibujo de Fondevila se encuentre en el *Cuaderno 6* del Musée Picasso de París (MPP1857)¹²⁶. Y lo es porque este cuaderno marca la transición del Picasso «rosa» al Picasso de 1906. Es decir, Fondevila se situó en el imaginario de Picasso desde el mismo instante en que el artista llegó a Gósol. Uno de los dibujos de este cuaderno, de un virtuosismo admirable, muestra a Fondevila en *profil perdu*. Y este rasgo iconográfico quiere decir dos cosas. La primera, que Picasso da a Fondevila el estatuto de referente figurativo en aquellas obras en las que el artista quiere desafiar los convencionalismos del orden figurativo creado en el Renacimiento. La segunda, que Picasso también otorga a Fondevila un rasgo icónico que solo va a conceder en 1906 a figuras femeninas en las que ha depositado cierto énfasis de pulsión escópica. La *Tête de Fondevila* del Met es una obra maestra fijada en un registro lingüístico semejante a los retratos de Leo y Allan Stein. Una cabeza de Fondevila, anteriormente en la colección de Marina Picasso, posee el virtuosismo conciso del Picasso clásico de entreguerras. El artista condensa las formas, busca la unidad del arabesco y deja los ojos sin pupilas para evitar toda anécdota y todo encuentro emotivo con el retratado. Pero si el Picasso clásico de entreguerras está anticipado

125

Jéssica Jaques Pi, *op. cit.*, p. 32.

126

Brigitte Léal (ed.), *Musée Picasso. Carnets. Catalogue des dessins. Vol 1.*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, cat. 6, p. 108; en Arnold Glimcher y Marc Glimcher (eds.), *op. cit.*, este carnet o cuaderno tiene el número 36.

en este dibujo, el cubismo lo está en el retrato a lápiz negro sobre papel rayado del Musée Picasso de París. En él, Picasso acentúa el perfil de la cabeza y, mediante el sombreado, crea efectos de facetas. Hay en este dibujo un claro efecto de rostro-máscara, y la unión ente óvalo de la cara y oreja, el grafo que se dice que Picasso toma del Arte Ibérico, también está planteado. En Fondevila está el corazón mismo de la innovación picassiana. El artista también «utilizó» a su amigo para plantearse un nuevo encuentro con la escultura. La pequeña cabeza de cerámica de FABA [p. 242] es una pieza singular que, además de recordar a Paco Durrio y a Gauguin¹²⁷, muestra cómo Picasso trabaja el volumen escueto, concentrado, unitario, que luego modifica texturizando la superficie, en un juego de sensaciones opuestas hasta entonces no cultivado por otros escultores. La pieza relacionada con esta que fundió Vollard, hoy en The Hirshhorn Museum, reitera estas cualidades. También dio Picasso a Fondevila el don del desnudo. Aun siendo un anciano, lo planteó como alternativa conceptual a los muchachos y muchachas con los que quiso aludir a una nueva Edad de Oro. Y este giro intelectual, que se expresó solo en el dibujo, es especialmente interesante. En un papel rayado, que debe ser de un cuaderno, Picasso situó a Fondevila desnudo ante el paisaje. La identificación entre cuerpo femenino y paisaje, que entiende a la mujer como naturaleza, es conocida en la pintura europea. Contra este esquema de género se han pronunciado estudiosas feministas del desnudo. Ahora es como si Picasso quisiera identificar el ser incombustible de Fondevila con su territorio, teniendo el desnudo un cierto carácter idealista y sublimador. Pero, de nuevo, el desnudo de Fondevila aparece, inesperadamente, en el llamado *Álbum 1* (MP 1858) de *Les Demoiselles d'Avignon* que, sin embargo, es un cuaderno datado por Daix y Léal en el otoño de 1906 y, por tanto, plenamente integrado en el momento que nos interesa. En este cuaderno, Picasso reflexiona sobre la abstracción de los cuerpos en formas elementales, aunque anatómicamente sugerentes. Y también sobre los rostros, no solo sobre los rostros-máscaras sino como suma de signos gráficos derivados del dato fisionómico. En algunas cabezas dibujadas, el artista sigue remitiendo al uso del ojo frontal y al Arte Egipcio (12 recto), cuyos estilemas —y este es el Picasso que busca la koiné de «lo primitivo»—, suma a los del Arte Ibérico y Románico. En otra composición sintetiza la cabeza que encontramos en el *Autorretrato* del Musée Picasso de París. Y en el recto de la página 47 de este cuaderno aparece Fondevila. Aparece como una presencia invitada, meses después de que Picasso y él se separaran. Es como si el artista necesitara, a través de su imagen, evocada como en un sueño revelador, catalizar el sentido de todas sus búsquedas y de su diálogo con el «arte primitivo». El rostro-máscara de Fondevila en este pequeño dibujo es semejante al del *Retrato de Gertrude Stein* y al del *Autorretrato* de Picasso.

127

John Richardson, *Picasso: una biografía...*, op. cit., pp. 455-461.

Y no quedará aquí la evocación de Fondevila. El efecto catalizador de su iconografía en el diálogo de Picasso con el «arte primitivo» continuó. Uno de los recorridos de Fondevila le llevará al encuentro con las máscaras Pende y con el Arte Egipcio para dar como resultado la obra-manifiesto, un carboncillo sobre papel, de la Menil Collection, en Houston [p. 247]. Aquí la fisonomía de Fondevila es puro signo. Signo que, a su vez, es suma de signos. Aislados, los grafismos de los ojos, de la nariz o de cualquier parte de la cabeza y el busto no poseen significación. Reunidos gestálticamente —esto es, cuando se relacionan la parte y el todo—, configuran la imagen de Fondevila. Picasso ha logrado, por fin, separar la representación del sentido de la mímesis. Esto es el Arte Moderno.

Fantasía y fantasma. La invención del «arte primitivo»

La creación del Arte Moderno en Picasso se realizó en plena sinergia con lo que se ha denominado «arte primitivo». A lo largo de este escrito, el término «arte primitivo» ha aparecido siempre entrecomillado y acompañado de algún calificativo que mostrara la incomodidad intelectual e ideológica de su uso. Esta manera de escribir el término, con la advertencia de las comillas, es habitual en los estudios sobre el tema desde hace al menos cuarenta años. A ello se añade que, en verdad, los primeros modernos parisinos no utilizaron habitualmente dicha expresión. La locución «arte primitivo» no comenzó a circular hasta que el antropólogo Franz Boas publicó en 1927 su influyente estudio¹²⁸. También he preferido escribir *art nègre* y no «arte negro». En este caso, sí se utiliza una expresión epocal situada en el contexto de Picasso y sus amigos hacia 1906. Bajo la fórmula *art nègre*, el artista y su entorno se referían, como es sabido, no solo a las manifestaciones culturales objetuales del África Occidental subsahariana sino, además, y en ocasiones sin distinguir unas de otras, las del arte llamado «oceánico» y otros ámbitos. A pesar de escribir en francés, en su momento Jean Laude ya utilizó en cursiva la expresión *art nègre*¹²⁹ y, actualmente, Joshua Cohen usa este recurso en sus escritos en lengua inglesa¹³⁰. Aunque la idea de que el Arte Moderno realizaba una apropiación indebida de lo que se llamaba «arte primitivo» venía de tiempo atrás; la *querelle* se produjo al presentarse el ambicioso, abrumador y revelador proyecto de William Rubin, secundado por Kirk Varnedoe, *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, realizado en el MoMA en 1984. Las críticas de James Clifford¹³¹ y de Thomas McEvilley¹³², entre otras¹³³, tuvieron especial repercusión. Y acabarían fundiéndose con las que pronto provendrían de los ámbitos teóricos poscoloniales y decoloniales. Hoy el asunto es un clásico tanto en la conciencia historiográfica como en la

128
Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo, H. Aschehoug & Co, 1927.

129
Jean Laude, *La peinture française et « l'art nègre » (1905-1914) : contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, París, Klincksieck, 2006.

130
Joshua I. Cohen, *The "Black Art" Renaissance...*, op. cit.

131
James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

132
Thomas McEvilley, *Art & otherness: Crisis in Cultural Identity*, Nueva York, Documentext/McPherson, 1992.

133
Hal Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge, MIT Press, 2004; «Primitive's Scenes», en *Critical Inquiry*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. 20, n.º 1, otoño de 1993, pp. 69-102.

fortuna crítica del tema. Clifford y McEvilley plantearon objeciones que hay que tener en cuenta y que han cambiado para siempre nuestra forma de pensar la relación entre «lo primitivo» y «lo moderno». Ellos criticaban y derogaban, ante todo, el discurso creado por Rubin y la museología de la muestra. Pero Picasso se llevó las bofetadas. La apropiación en el terreno de la forma del «arte primitivo» resultaba un equivalente de la de los recursos naturales y humanos en los países colonizados. En alguna medida, la propuesta sublimaba, mediante el idealismo estético, la certeza de la estrecha relación entre valoración europea del «arte primitivo» y la dominación colonial. Los objetos antes considerados fetiches eran presentados ahora como obras maestras, pero sin reconocimiento de autoría ni contextualización cultural. Se quería inducir en el espectador la idea de que estos objetos era prístinos cuando en realidad se llevaba décadas de explotación comercial de «lo primitivo»¹³⁴ gracias al aislamiento de sus identidades etnográficas y antropológicas. Hoy todos sabemos que, cuando hablamos de «arte primitivo» y, sobre todo, de *art nègre*, no lo hacemos en sentido literal sino que nos referimos a un constructo mediante el cual la «fantasía» y el «fantasma» de los primeros modernos fabricó una poética. Fantasía por pensar que existía una cultura prístina en algún lugar. Fantasma por convocar la presencia de «el otro» sometido en la colonización. Dicho de otro modo, al hablar de la relación entre *l'avant-garde* y el «arte primitivo» estamos hablando, en rigor, de *l'avant-garde* y no del «arte primitivo». Las nociones de «arte primitivo» o de *art nègre* son absolutamente ajenas a los productores a los que denominamos y encuadramos con ambos términos; son invenciones de la modernidad occidental.

Me resulta sorprendente constatar que muchas de estas cuestiones ya fueron nombradas por Jean Laude en su famoso y decisivo ensayo de 1968, *La Peinture française (1905-1914) et "l'art nègre": contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*. Laude asumía el tema en su doble condición de historiador del arte y etnógrafo, y a la conciencia de los problemas históricamente situados en torno al primitivismo no le impidió el análisis formalista de su relación con el primer Arte Moderno. Quizás, aunque 1968 sea un año de resonancias transformadoras en Francia, aún, para esa fecha, en Europa la conciencia poscolonial no estaba todavía situada, mientras que, en Nueva York, en la década de 1980, la situación era otra, existiendo el telón de fondo de la lucha por los derechos civiles de las comunidades afroamericanas.

Toda esta polémica historiográfica ha dejado a un lado durante mucho tiempo otro hecho históricamente constatable. Destacados líderes del movimiento anticolonial, como Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor, fundadores del movimiento de la *Négritude*, vieron desde el primer momento en la relación de Picasso con *l'art nègre*, no un menoscabo de las culturas originarias de

134

Yaëlle Biro, *Fabriquer le regard : marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2018.

África sino todo lo contrario, una sublime puesta en valor de la cultura material del colonizado; cultura material que, desde el primer momento, fue despreciada y considerada horrible por el colonizador y tomada como dato de la propia justificación de la colonialidad. La obra de Picasso fue llevada a Senegal y aún hoy se realizan importantes muestras «africanas» sobre el artista¹³⁵. Sin embargo, las duras críticas de Frantz Fanon a Senghor bien pudieron frenar esta vía de reconocimiento de relación positiva entre Picasso y *l'art nègre*.

Con todo, sigo pensando que, junto con las aportaciones de Philippe Dagen, los trabajos más reveladores en esta materia son los de Patricia Leighton¹³⁶. Quien conoce al joven Picasso sabe que su conexión vital con lo libertario es la principal línea de fuerza de su sentido transformador del arte, y ello es especialmente importante en el Picasso de 1906. Vlaminck y Picasso estaban en pleno contacto con grupos anticoloniales y, en ellos, la admiración por *l'art nègre* o por el «arte primitivo» sin duda era compleja y tenía aspectos contradictorios, pero en el fondo latía un mecanismo de oposición a los valores imperialistas y coloniales que contenía, en un sentido amplio del término, un sentido político, aunque fuera emocional y no militante. Recientemente, Ben Etherington¹³⁷ ha propuesto una reinterpretación del primitivismo como proyecto estético formado en reacción contra el expansionismo imperialista. Para Dagen, quien considera el primitivismo como un concepto culturalmente amplio, la actitud pro primitivista, aunque esté unida indisolublemente a la expansión colonial, supuso un intento de definir una modernidad alternativa a la del progreso técnico-científico y económico. Según Dagen lo importante es «estudiar los procesos por los cuales lo moderno inventa lo primitivo, su opuesto, para qué necesidades o mediante qué operaciones intelectuales y artísticas. En otras palabras: ¿cómo se forma y actúa la ficción de lo primitivo?»¹³⁸.

Esto último deberíamos preguntarnos en Picasso. Cuando el Picasso de 1906 asumió la relación con «lo primitivo» en su medio artístico era un valor que comenzaba a ser irrenunciable. Gauguin había afirmado que quería ser un primitivo. Cézanne se consideraba así mismo el primitivo de una nueva pintura. En 1906 se publicaron en Bruselas las *Notes analytiques sur les collections ethnographiques du musée du Congo*. En ellas, se afirmaba que no existía en los objetos de la cultura material africana ningún valor estético¹³⁹. Pero era en ese mismo momento cuando Vlaminck, Matisse, Derain, quizás Braque, y sobre todo Picasso, estaban recibiendo la transformadora revelación del «arte primitivo».

135
Guillaume de Sardes (ed.), *Picasso à Dakar : 1972-2022*, París, Louison éditions, 2022.

136
Ver las obras de Patricia Leighton citadas en la nota 32.

137
Ben Etherington, *Literary primitivism*, Redwood City, Stanford University Press, 2017.

138
Philippe Dagen, *Primitivismes : une invention moderne*, París, Flammarion, 2019, p. 12.

139
Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, París, Flammarion, 2010, p. 73.

Arqueología subjetiva y colonialidad

Es difícil, si no imposible, sustraerse de los debates ideológicos e historiográficos en torno al concepto de «arte primitivo», pero aun así interesa resituar a Picasso en el asunto. No por hacerlo diferente ni por alejarlo de una polémica de la que es imposible el alejamiento. Tampoco por separarlo (y protegerlo o perdonarlo) de las posibles críticas derogatorias basadas en planteamientos poscoloniales, sino porque en Picasso la noción de «arte primitivo» forma parte de una poética imbricada en su primera definición del Arte Moderno. Desde esta posición, además, hay que detenerse en algo. La opinión común estima que Picasso se implicó en el diálogo con el «arte primitivo» en 1907 al comenzar el proceso de *Les Femmes d'Alger*. Buena parte de los concedores del artista considera que dicha implicación comenzó plenamente al regresar de Gósol, a mediados de agosto de 1906. Se podría decir, aunque la mayor parte de los estudiosos picassianos no lo constatan de esta manera, que la máscara depositada en el *Retrato de Gertrude Stein* es el punto de partida. Pero hoy en día se puede tener la sensación de que la presencia del «arte primitivo» latía entre los referentes de Picasso aún antes.

El bagaje personal del Picasso de 24 o 25 años era muy distinto al de Matisse y Derain al abordar la relación con el arte de culturas no europeas, especialmente en relación con la colonialidad. Picasso era andaluz. Ello implicaba —cosa que también podía ocurrir en otros países mediterráneos— que nació en un lugar marcado fuertemente por el catolicismo conservador, muy unido al poder político, en el que, sin embargo, la presencia a veces monumental de la herencia islámica y de formas híbridas entre la cultura islámica y la cristiana como el mudejarismo, marcaba, paradójicamente, la identidad cultural. Picasso nació en Málaga en el barrio de la Victoria —Natasha Staller ha sabido ver esto¹⁴⁰— con un santuario donde se veneraba una Virgen gótica como exvoto del triunfo de los Reyes Católicos sobre el musulmán Reino nazarí. La gran fiesta anual de la ciudad celebra aún este hecho. Al tiempo que Picasso crecía, España mantenía una costosa y ominosa guerra imperialista en el norte de África, en lo que hoy es Marruecos. Pero, a pesar de ello, los malagueños —y el resto de los andaluces— podían considerar el legado andalusí como algo propio y apreciar su cultura material en sus cualidades estéticas, aunque se desconocieran los autores de los objetos y sus funciones rituales. Por supuesto, la distancia que existe para un ojo mediterráneo entre los productos culturales de los reinos del África Oriental subsahariana y los del Magreb es mucha. Pero Picasso había crecido sabiendo apreciar el arte y los objetos de vida de una cultura «otra».

Para Picasso, la idea de la colonialidad pudiera haber tenido, también, un matiz distinto que para Matisse o Derain. Colonialidad y Edad Moderna están unidas en la llegada a lo que hoy es América por parte de la Corona de

140

Natasha Staller, *A Sum of Destructions: Picasso's Cultures & the Creation of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 18.

Castilla. Las llamadas Crónicas de Indias son justificaciones de la conquista, a veces expresadas en un plano subjetivo con el uso del «yo» en las narraciones. Pero, en ocasiones, son complejas. Pueden hablar, a su llegada a lo que hoy es el Caribe, de paraíso terrenal, o establecer categorías, aunque fueran interesadas, entre los tipos de indígenas incluyendo algo parecido al mito del «buen salvaje». Pero, si esta primera colonialidad marca diferencias entre Picasso, de un lado, y Matisse, Derain y los Stein de otro, más lo hace el hecho de que Francia y Estados Unidos fueran potencias coloniales en expansión y España lo fuera en bancarrota. En España, toda la juventud de Picasso estuvo presidida por la llamada Crisis del 98. Esto es, la pérdida de las últimas colonias españolas —Cuba, Puerto Rico, Filipinas y la isla de Guam— tras la guerra con Estados Unidos. Stein recordaba que Picasso y ella discutieron a propósito de este asunto¹⁴¹. Y esta situación de desastre colonial coincidía con la perpetuación de rasgos atávicos reaccionarios y con un país lastrado por sus dificultades para coger el tren del progreso y la modernidad. No digo que Matisse o Derain fueran colonialistas, cosa que quizás ni se plantearon. Sino que, en buena medida, en Francia, la colonialidad estaba instalada en el aparato ideológico del Estado y en la generación de mentalidades como un «rasgo» de la nación francesa, mientras que en la España de la que provenía Picasso —aunque Cataluña fuera diferente—, la idea de colonialidad se marcaba con el estigma del fracaso y la pérdida. Los intentos neocoloniales españoles en el norte de África eran además muy impopulares; suponían una completa ruina económica y una lamentable sangría de vidas humanas que afectaba sobre todo a las familias de clase media y trabajadora. Además de por sus ideas filolibertarias, a Picasso la colonialidad debía resultarle algo seriamente negativo por las propias circunstancias históricas de su país de origen.

Esto último, aunque nunca se comenta, debió de afectar a la relación de Picasso con el Arte Ibérico. Hoy, debido a la especial aportación de Cécile Godefroy, conocemos en profundidad la relación de Picasso y el Arte Ibérico¹⁴². Y, gracias a las investigaciones de Maria Luisa Catoni¹⁴³, sabemos que Picasso no tuvo que esperar, en París, para encontrarse con el Arte Ibérico a la siempre citada muestra del Museo del Louvre en 1905. Pudo tener referencias de literatura científica sobre el Arte Ibérico desde 1903 y contemplar obras del Louvre desde al menos 1904. Pero aún se puede añadir algo más. Cuando vio Arte Ibérico en el Louvre no se trató de un encuentro sino de un «reencuentro». Esto es importante. Picasso, en 1905, hizo una relectura de algo que ya conocía. Al menos, hipotéticamente, desde 1901. Como sabemos, el artista residió por segunda vez en Madrid, en ese año, durante unos meses. Editó entonces la revista *Arte Joven*¹⁴⁴. Cuando volvió a Madrid aún estaba muy viva la Crisis del 98 antes aludida. Fue en este momento cuando sumó, a su peculiar captación de la ideología libertaria, las premisas del

141
Gertrude Stein, «The Autobiography...», *op. cit.*, p. 672.

142
Cécile Godefroy, Hélène Le Meaux y Pierre Rouillard (eds.), *Picasso Ibero*, Madrid, Fundación Botín, La Fábrica, 2021.

143
Maria Luisa Catoni, «Parigi 1904: Picasso iberico e Les Demoiselles d'Avignon», en *Bollettino d'arte*, n.º 62-63, 1990, pp. 117-139.

144
Pablo Ruiz Picasso y Francesc d'Assís Soler, *Arte joven: se publicará los domingos*, Madrid, n.º 1 (31 de marzo de 1901) – n.º 4 (1 de junio de 1901) [n.º preliminar: 10 de marzo de 1901].

regeneracionismo político y cultural que había prendido en buena parte de la intelectualidad española. *Arte Joven*, además de conectar Madrid con Cataluña, daba cuenta de ello. La captación del regeneracionismo, que nunca ha sido tenida en cuenta en Picasso, fue importante para él pues a la larga habría de ser uno de los resortes que le hicieran apoyar a la Segunda República española e implicarse en la realización de *Guernica*.

José Martínez Ruiz, cuyo pseudónimo era Azorín, fue un importante colaborador de *Arte Joven*. Escritor de la Generación del 98, lector de Nietzsche y en alguna medida filolibertario en su juventud, sintió también el aliento regeneracionista. En algunos de sus escritos y novelas, estando Picasso en Madrid, Azorín se refiere con intensidad al Arte Ibérico del Cerro de los Santos¹⁴⁵. Incluso afirma que le parece ver en las jóvenes manchegas de su tiempo la huella de las damas del Arte Ibérico de antaño. Era una forma de paráfrasis. No es desacertado pensar que Picasso conociera los escritos de Azorín. Pero no solo eso. El Arte Ibérico podía verse en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo del Prado. Además, en plena Crisis del 98 se había convertido en una «cuestión nacional»¹⁴⁶. Pese a no representar a todos los pueblos y culturas de la Península Ibérica, fue tomado por los poderes públicos como primera manifestación histórica de la cultura de un Estado en plena crisis de autoestima y confianza. Se realizaron muestras de Arte Ibérico en numerosas exposiciones internacionales¹⁴⁷ en que participaba España y el asunto, que se templó en las décadas de 1920 y 1930, llegaría a extenderse a los primeros tiempos del franquismo¹⁴⁸. Lo más probable es que Picasso conociera el Arte Ibérico antes de encontrarlo (o reencontrarlo) en París. El Arte Ibérico no interesó a Matisse, Derain o Vlaminck. Para él, sin embargo, fue la clave de su relación con las culturas primigenias. Siempre se ha supuesto que a Picasso el Arte Ibérico le «llegaba» de manera especial por provenir de su propio espacio cultural. Ni Matisse ni Derain ni Vlaminck se relacionaron con objetos de «arte primitivo» que provinieran de su propia herencia cultural. Y en Picasso, su relación identitaria con el Arte Ibérico, como hemos visto, no estaba trazada solo desde la individualidad, sino que era un dato que afectaba a poderosas corrientes intelectuales y políticas de la España de su tiempo. Creo que quizás Matisse, Derain y Vlaminck no pudieron ver el «arte primitivo» sin tener presente lo exótico. Ello los colocaba, en el plano subjetivo, siempre «fuera» de los objetos que trataban. A través de su vínculo con el Arte Ibérico, Picasso vivió en el plano identitario la relación con la noción de «arte primitivo». Al menos, su subjetividad no fue ajena al posible trasfondo cultural de aquellos objetos, aunque desconociera dicho trasfondo con precisión. Y si el Arte Ibérico le remitía a lo identitario, *l'art nègre* —sobre todo las máscaras—, le hacían reconectar con lo ritual y lo sagrado, al menos con el sentimiento de misterio y con la «magia» del existir.

145

José Martínez Ruiz, Azorín, *La Voluntad* [1902], Madrid: Castalia, 1989; Véase Liborio Ruiz Molina, «La arqueología en La Voluntad de Azorín», en *Yakka*, n.º 12, 2002, pp. 159-178. Picasso trató con Azorín mientras este escribía su novela.

146

Liborio Ruiz Molina, Azorín, «Lasalde y la arqueología: el Cerro de los Santos y la misteriosa Elo», en *Verdolay. Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, n.º 9, 2005, pp. 195-214.

147

Trinidad Tortosa Rocamora, «La cultura ibérica en las exposiciones internacionales/ universales y su repercusión en la arqueología europea», en Rubí Sanz Gamo, Lorenzo Abad Casal, Blanca Gamo Parras (eds.), *150 años con los iberos (1871-2021)*, Albacete, Diputación de Albacete, 2021, pp. 55-62.

148

Sonia Gutiérrez Lloret, «Memorias de una Dama. La Dama de Elche como lugar de Memoria», en Francisco José Moreno Martín (ed.), *El franquismo y la apropiación del pasado. El uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2017, pp. 67-92.

Figuras intercesoras

Picasso, más que pronunciarse sobre el «arte primitivo», lo hizo sobre el «arte negro». Y no tanto sobre el «arte negro» como sobre las «máscaras». Habló cuando ya el asunto hacía tiempo que había cerrado su primer ciclo y fue especialmente explícito y revelador en la vejez. Como era de esperar, algunas de estas declaraciones han sido relacionadas durante mucho tiempo con *Les Femmes d'Alger*. Actualmente, pueden dilucidar un aspecto importante del Picasso de 1906.

En una carta a Apollinaire, afirma que el exotismo es algo que no le interesa en absoluto¹⁴⁹. Pero su primera declaración sobre el «arte negro» fue lacónica y se ha hecho famosa: «*L'art nègre? Connais pas!*». Apareció en la revista *Action*, en 1920, en una suma de *Opinions sur l'art nègre*¹⁵⁰. Más que una *boutade*, algunos críticos contemporáneos han querido ver en la afirmación negativa de Picasso una toma de conciencia¹⁵¹. Aquellos objetos de los que los primeros modernos se apropiaron no tenían relación alguna con el concepto de obra de arte surgido a finales del siglo XVIII y ellos, quizás inopinadamente, se la dieron. Picasso quería restituir aquellos objetos a su condición, para él más elevada, de objetos rituales. Ello implicaba un cierto tipo de conocimiento etnográfico por parte de Picasso, pero no sabemos de dónde le viene. Aun así, el giro en la mirada comenzaba ya a parecer en 1920 tan inevitable como cuestionable. Apollinaire abogaba por que los fetiches fueran reconocidos en su autoría y entraran en el Museo del Louvre. Aunque, obviamente, las declaraciones de Apollinaire, fallecido en 1918, eran anteriores a 1920. Y en las mismas páginas de *Action*, Juan Gris abogaba por reconocer a *l'art nègre* como un arte antidealista animado por el espíritu religioso. La concepción había cambiado desde principios de siglo. Las opiniones de Marius de Zayas¹⁵² sobre el «arte negro» habían sido desconcertantes o contradictorias. Carl Einstein había publicado *Negerplastik* en Leipzig, en 1915. Una nueva edición de su ensayo apareció en Múnich en 1920. ¿Conocerían estas ediciones Picasso y sus amigos? En cualquier caso, Einstein, aunque resituara *l'art nègre* desde el respeto cultural y el sentido contextual de las piezas, entendía sin reparos que los artistas de principios de siglo las hubiesen asumido en términos formalistas. Como ya ha sido anticipado, en 1927, publicaría Franz Boas su ensayo sobre «arte primitivo». El rótulo quedó consagrado, al tiempo que se hablaba de las manifestaciones del arte primevo en sus propios términos. Pero no por ello Boas dejó de admitir que los productos del «arte primitivo» pudieran ser apreciados desde la concepción eurocéntrica de la belleza. Los surrealistas darían otra vuelta de tuerca al asunto.

Tras el lacónico y sorprendente mensaje de 1920, las opiniones de Picasso no volvieron a conocerse hasta que las publicó Françoise Gilot en 1965¹⁵³.

149
Guillaume Apollinaire, «Propos de Pablo Picasso», en Pierre Caizergues y Hélène Seckel (eds.), *Picasso/Apollinaire: Correspondance*, París, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1992, pp. 201-202.

150
«Opinions sur l'Art Nègre», en *Action: cahiers individualistes de philosophie et d'art*, vol. 1, n.º 3, abril de 1920, p. 25.

151
Jacques Howlett, «L'art nègre? Connais pas!», en *Présence Africaine*, n.º 10/11, 1951, pp. 85-90.

152
Marius de Zayas, *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*, Nueva York, Modern Gallery, 1916.

153
Françoise Gilot y Carlton Lake, *op. cit.*, p. 266.

Solo en 1945, muy brevemente, Kahnweiler recuerda una conversación con Picasso de la que dedujo que al artista solo le interesaba *la naïveté absolue dans l'art* y la ausencia de toda estilización ya fuera «caldea», «romana» e, incluso, «negra»¹⁵⁴. Las declaraciones recogidas por Gilot son muy conocidas. Pero merece la pena recordarlas ahora. Picasso afirmó entonces que se había interesado por el «arte negro» porque estaba contra la «belleza» de los museos. En aquel instante, recuerda: «para la mayoría de la gente, una máscara negra no era más que un objeto etnográfico... estas máscaras, todos esos objetos, aquellos hombres los habían ejecutado en un diseño sagrado, mágico, para que sirvieran como intermediarios entre ellos y las fuerzas desconocidas, hostiles, que los rodeaban... Entonces me di cuenta de que ese era el significado mismo de la pintura. No es un proceso estético, es una forma de magia que se interpone entre el universo hostil y nosotros, una forma de captar el poder, imponiendo una forma a nuestros terrores como a nuestros deseos. El día en que entendí esto, supe que había encontrado mi camino». Y, para terminar, Picasso añade: «Luego la gente empezó a juzgar estas máscaras en términos estéticos; ahora todo el mundo repite que no hay nada más hermoso, y ya no me interesan. Si son solo estéticos, entonces prefiero un objeto chino»¹⁵⁵.

Ideas parecidas a estas también fueron expuestas por Picasso, como es sabido, a André Malraux. Aparecieron publicadas el mismo año de la muerte del artista, aunque Malraux probablemente las había recogido en la década de 1960. Afirmó entonces Picasso: «Las máscaras, no eran esculturas como las demás. En absoluto. Eran cosas mágicas. ¿Y por qué no los egipcios, los caldeos? No nos habíamos dado cuenta. Primitivos, no mágicos. Los negros, eran intercesores... los fetiches, sirvieron para lo mismo. Eran armas para ayudar a las personas a dejar de estar sujetos a los espíritus, a convertirse en independientes»¹⁵⁶.

Creo que la crítica nunca se ha tomado en serio estas palabras de Picasso. El artista hacía memoria de un tiempo lejano. El paradigma formalista del *modernism* impedía que fuera válido el arte moderno que quisiera ser transitivo y trascendente. Picasso parecía menos moderno si enfocaba su obra desde el ángulo que transmitían sus opiniones. Habló de *Les Demoiselles d'Avignon* como un cuadro de exorcismo. ¿Por qué no empezamos a entender (y a mirar) el *Retrato de Gertrude Stein*, el *Autorretrato* del Musée Picasso de París o *Busto de mujer joven* del Museo Reina Sofía, como figuras «intercesoras»; como una «forma de magia» que nos salva de un mundo hostil y nos devuelve a un lugar originario mediante las formas del arte primigenio?

154

Daniel-Henry Kahnweiler, «Huit entretiens avec Picasso», en *Le Point. Revue artistique et littéraire*, n.º XLII, Souillac (Lot)/Mulhouse, octubre de 1952, pp. 22-30.

155

Françoise Gilot y Carlton Lake, *op. cit.*, pp. 266-267.

156

André Malraux, *La cabeza de obsidiana*, Buenos Aires, Sur, 1974, p. 18.

El secreto. Iconografía fotográfica de una pintura

Emociona saber que Gertrude Stein tuvo siempre consigo *Desnudo con manos juntas*¹⁵⁷. No se comentan las razones de esta fidelidad, si es que la fidelidad necesita tener razones. ¿Sería porque la pintura pudiera representar a Fernande y Gertrude pareciera haber tenido un sentimiento especial hacia ella? ¿O pudiera ser porque se trataba de una pintura de lenguaje singular y diferente al resto de lo producido por Picasso en aquel momento? En el catálogo de Picasso, pinturas de 1906 con desnudos evocando la corporeidad de Fernande hay muchas. Pero ninguna de ellas es tan sintética y conceptual. La mujer del cuadro no realiza ninguna acción doméstica ni íntima. El artista no parece erotizar lo representado; si acaso, el erotismo permanece latente, y ello es poco habitual en el Picasso de 1906. La figura del cuadro simplemente emerge del fondo y se concentra sobre sí misma. Incluso parece, en su gesto, una imagen púdica.

Se afirma que *Desnudo con manos juntas* es una pintura inacabada. En verdad, el pie derecho de la figura está meramente abocetado. Se afirma también que la pintura fue vendida por Picasso a Stein nada más regresar de Gósol, al tiempo que terminaba su retrato. ¿Compraría Gertrude una pintura inacabada? ¿Le daría tanto hálito en su vida a un *non finito*?

Las fotos más tempranas¹⁵⁸ del 27 de la rue de Fleurus, en torno a 1914, tras la ruptura entre Leo y Gertrude —y el reacondicionamiento del lugar por parte de Alice¹⁵⁹ y de la propia Gertrude—, hacen aparecer a la pintura libre y sin marco, como si estuviera flotando en la pared¹⁶⁰. En los abigarrados muros llenos de decisivas obras de Cézanne, Matisse y del propio Picasso, *Desnudo con manos juntas* se sitúa con personalidad diferenciada. En otra fotografía algo posterior, la pintura aparece enmarcada¹⁶¹, aunque sobriamente, intentando con ello sobresalir del resto de sus poderosas acompañantes. Una foto de Man Ray, fechada en 1921, muestra a Gertrude escribiendo; sobre su mesa, una escultura africana y dos palmatorias. Frente a ella, *Desnudo con manos juntas*. Alice abre la puerta. La escenografía de las protagonistas de la foto —y llamo al cuadro protagonista— no puede ser menos inocente¹⁶². En 1921, el distanciamiento entre Gertrude y Pablo era evidente. Fernande hacía una década que había desaparecido de sus vidas. Stein se había convertido en la gran valedora de Juan Gris. Pero nos hace ver Man Ray que, cuando escribía y levantaba la vista, Gertrude podía ver *Desnudo con manos juntas*. Hacia 1934, en *Gazette des Beaux-Arts*¹⁶³ apareció otra foto. Ahora, en el interior de uno de los salones de la residencia de Stein, una pilastra en el muro crea dos paños simétricos y contrapuestos: la dicotomía ideal para una psicomaquia. Es obvio que ha sido estudiado el modo en que han sido colocadas las piezas en las paredes. Cuatro cuadros en cada parte jugando con las similitudes de tamaño. Las piezas situadas en la parte superior son difíciles de identificar. No importa. Nos interesa el parangón realizado en la

157

Véase el comentario de Cécile Debray en Cécile Debray, Janet Bishop, Gary Tinterow y Rebecca Rabinow (eds.), *Matisse, Cézanne, Picasso... : l'aventure des Stein*, París, Réunion des musées nationaux, 2011, p. 84.

158

Aunque no se relaciona con los comentarios aquí trazados, por la importancia de la iconografía fotográfica de Stein, véase Cecil Debray, *Gertrude Stein, portraits singuliers. Man Ray, Van Vechten, Cecil Beaton*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2011.

159

Alice B. Tocklas (1877-1967), escritora y personalidad de la cultura contemporánea, compañera de Gertrude Stein entre 1907 y 1946, fecha de la muerte de Gertrude.

160

Vincent Giroud, *Picasso and Gertrude Stein*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2007, p. 37, fig. 38.

161

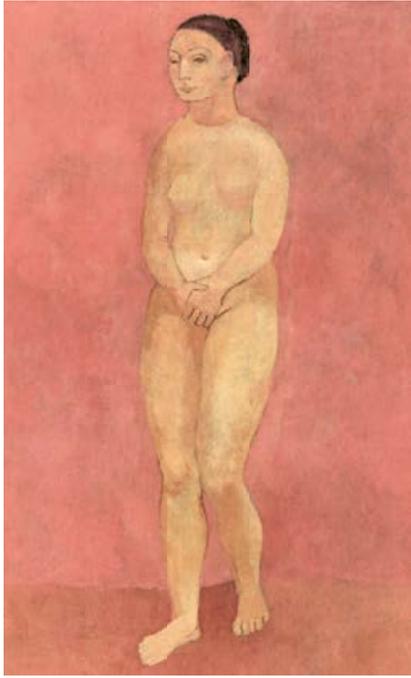
Ibid., p. 36, fig. 36.

162

Reproducida parcialmente en Gertrude Stein, *The Autobiography of...*, *op. cit.*, p. II.

163

Bernard Faÿ, «L'atelier de Gertrude Stein», en *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, París, 6º período, tomo XI, 1 de enero de 1934, il. p. 239.



Nude with Joined Hands
[Desnudo con manos
juntas]
1906

Paul Cézanne
**Madame Cézanne
en robe rouge**
[Madame Cézanne
con vestido rojo]
1888-1890

parte inferior. En la foto, a la izquierda según la mirada del espectador, *La femme de l'artiste dans un fauteuil* de Paul Cézanne, realizada entre 1878 y 1888, se asocia a *Desnudo con manos juntas*. Y, del otro lado, a la derecha del espectador, *el Retrato Gertrude Stein* se asocia a la *Muchacha con cesta de flores* de 1905, obras ambas de Picasso. En el parangón, la *Muchacha con cesta de flores* acentúa su naturalismo ácido y su belleza con la impronta de lo sórdido. *Desnudo con manos juntas* no niega la sensualidad, pero se aleja del naturalismo. ¿Qué quiere decir que Gertrude asociara *Desnudo con manos juntas* a un retrato de madame Cézanne? ¿Nos está queriendo proponer una lectura cézanniana de la obra? Es probable que sí.

En 1938, Gertrude volvió a posar junto a la obra. Aproximadamente de esta fecha son las fotos de Cecil Beaton que, al mostrarnos las paredes de la nueva residencia parisina de la Stein en la rue Christine, nos indican que sus gustos artísticos han cambiado. Fernande había publicado ya, por entregas, *Picasso et ses amis*. La relación entre Picasso y Stein había girado por completo. Ella había criticado desabridamente los poemas de Picasso y, lo peor, no había mostrado reticencias hacia el golpe de Estado del general Franco. Picasso militaba activamente contra él. España estaba en plena Guerra Civil y los bandos políticos de Gertrude y Pablo eran opuestos, como volverían a serlo al estallar la Segunda Guerra Mundial. Pero hay dos fotografías de Beaton especialmente sugerentes. En una de ellas, Gertrude, sentada ante su mesa de trabajo, mira a la cámara. Detrás de ella, dos pinturas de Juan Gris. Pero, con más nitidez en el plano de la foto, aparecen el retrato que le hiciera Picasso en 1906 junto al pequeño autorretrato del propio artista como campesino tuerto (o con el ojo cegado), hoy en el Met. La metáfora de la ceguera en Picasso es compleja. La intencionalidad de Stein al realizar esta unión, sin duda, es maliciosa, aunque no podamos precisarla en su sentido. Lo que importa es que, a pesar del tiempo transcurrido y de las desavenencias, para Stein, «1906» y su relación con Picasso seguían estando presentes. Por ello, otra foto de Beaton

no puede dejarnos indiferentes. Es una toma desde otro ángulo de la misma escena anterior. Vemos ahora lo que hay a las espaldas de Gertrude. Vemos obras de Picasso relacionadas con *Les Demoiselles d'Avignon*, pero ante todo vemos *Desnudo con manos juntas* exenta, sin marco, colocada en un arco lobulado, como si de una pintura religiosa en una iglesia se tratase, presidiendo la habitación. La ubicación de la pintura en el marco vivencial de la escritora ya madura (tenía entonces 64 años) habla por sí sola de la importancia de la pieza en su trayectoria personal e intelectual. En cualquier caso, la importancia en la iconografía fotográfica de Stein de *Desnudo con manos juntas* no se corresponde con la injusta o escasa fortuna crítica de la obra en otros ámbitos. En documentos contemporáneos sobre su presencia en salas y exposiciones, la obra parece siempre desubicada. También aparece encerrada en un marco inadecuado que la oprime. ¿Es tan singular la pieza que no es fácil ni presentarla al público ni asociarla a otras piezas? Las reproducciones fotográficas no suelen ser de calidad y no revelan la compleja plasticidad de la superficie de la pintura; quien ve la obra reproducida no lo aprecia de inmediato.

164
William Rubin, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art: including remainder-interest and promised gifts*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1972.

165
Kirk Varnedoe y Pepe Karmel, *Picasso: Masterworks from the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1997.

166
William Rubin y Matthew Armstrong, *The William S. Paley Collection*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1992.

Palabras sobre lo inefable

Como es sabido, en 1946, Alice heredó de Gertrude *Desnudo con manos juntas*. Veintidós años más tarde, sin que hubiese suscitado una especial curiosidad por parte de historiadores o críticos de arte, fue comprada por The Museum of Modern Art Syndicate. Finalmente, William S. Paley adquirió la obra como parte de su colección para donarla plenamente al MoMA en 1990. Quizás por esta biografía, la pintura no fue comentada por William Rubin en su monumental volumen dedicado a las obras de Picasso en el museo neoyorquino¹⁶⁴. Pero tampoco figura entre las *masterworks* de Picasso en el MoMA de 1997¹⁶⁵. Sí figura, lógicamente, en la relación de piezas comentadas por Rubin en 1992, en el catálogo dedicado a agradecer la donación de Paley¹⁶⁶, aunque en la hoja de prensa del museo con motivo de la muestra y la publicación no se la destaca entre las piezas principales. La conclusión es clara: *Desnudo con manos juntas* ha sido considerada como una obra importante dentro de la producción de Picasso, pero no como una obra maestra. Y, sin embargo, lo es. Cuando menos, es una pieza decisiva en la primera definición picassiana del Arte Moderno. Pudiera ser que la pintura no haya sido bien advertida por los historiadores, críticos y museólogos por varias razones. La principal me parece esta: la obra no encuentra lugar en las narrativas históricas trazadas sobre Picasso. Además, la pieza no se relaciona fácilmente con la idea de clasicismo, ni con la influencia de El Greco, ni con la noción de «primitivismo». Y, en fin, nada hay en ella que la sitúe en el hasta

ahora inevitable camino hacia *Les Demoiselles d'Avignon*. Pero todo este apartamiento da un indicio de su excepcionalidad.

En cualquier caso, es imprescindible detenerse en los comentarios realizados por Rubin en 1992. En verdad, Rubin se resiste a dar entidad a *Desnudo con manos juntas*. Identifica la pieza con una representación de Fernande. Pero asevera que en la pintura se ha pasado del «ánimo heroico» de *Muchacho guiando a un caballo* a lo que denomina «clasicismo íntimo y lírico», de «refinamiento lineal» deudor al mismo tiempo de Ingres y de los dibujos de los recipientes griegos antiguos usados en el aseo personal y en el tocador. De nuevo, la transculturalidad de Picasso, aunque no se la reconozca como tal. Para Rubin, las manos juntas producen impresión de encierro psicológico y de distanciamiento. Encuentra que el rostro de la figura es «arcaizante» y, enfatiza, «casi orientalizado». Y valga recordar ahora que Cécile Debray comentó que este rostro era de una estilización próxima a las efigies romanas y que ello permitió a Picasso terminar el *Retrato de Gertrude Stein*¹⁶⁷. Y por ello pienso que la obra fue comenzada en Gósol y terminada en París, al tiempo que la interculturalidad picassiana se hace evidente en cada comentario.

Desde otro ángulo, Rubin añade algo sugerente: la ejecución de la obra es notable por la transparencia brillante, casi acuarelada, de los tonos del *cuerpo* (Rubin escribe *flesh*) de la figura y del fondo de la composición, haciendo que la materialidad prácticamente se desvanezca, lo que proyecta una sensación de fragilidad inefable. Y dos cosas más son especialmente significativas. La primera es que el rostro de la figura, en su concreción sintética, es casi una máscara. Y la segunda es apenas una insinuación, pero es importante: viene a decir Rubin que pareciera que fondo y figura, en algunos lugares de la composición, se relacionasen. Lo primero es subrayable porque deja la puerta abierta a considerar la relación de la obra con el «arte primitivo», mientras que lo segundo, la fusión entre fondo y figura, está apelando ya a uno de los principios fundamentales del cubismo. Y esta fusión entre fondo y figura fue algo previamente señalado a propósito de *Los adolescentes*.

La relación entre Gósol y el cubismo fue planteada tempranamente en la historiografía¹⁶⁸. Pero ninguna de las sugerencias esbozadas estaba relacionada con *Desnudo con manos juntas*. Por mi parte planteé el asunto en 2006¹⁶⁹. Se puede establecer un parangón entre *Desnudo con manos juntas* y algunas pinturas cubistas de los momentos que convencionalmente llamamos cubismo analítico y cubismo hermético, instante en el que Picasso, especialmente en Cadaqués, define la «pintura pura», en torno al año 1910. En pinturas cubistas de esa fecha, con el motivo de la mujer de pie, como por ejemplo las que hoy se encuentran en la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo o en la National Gallery of Art de Washington, se muestran escalas o desarrollos que van de la permanencia reconocible del motivo hasta su práctica desaparición. Pero, en cualquier caso, la fusión entre fondo y figura,

167

Véase Cécile Debray et al. (eds.), *op. cit.*, p. 84.

168

Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *op. cit.*, pp. 59-60; Robert Rosenblum, *op. cit.*, pp. 263-275; Josep Palau i Fabre, «El oro de Gósol», en María Teresa Ocaña y Hans Christoph von Tavel (eds.), *op. cit.*, pp. 75-88.

169

Eugenio Carmona, «De Gósol al Cubismo», *op. cit.*

crucial para disolver el orden visual del Renacimiento, se realizaba a través del tratamiento homogéneo y sincopado de toda la superficie de la tela, mediante el uso de los «pasos» cézannianos, con el tratamiento rítmico, aunque aleatorio, de las formas angulares y, así mismo, con la extremosidad del color en camafeo de sepias. En *Desnudo con manos juntas* Picasso había intuido la fusión entre fondo y figura mediante deslizamientos del campo cromático de rojos y rosáceos —no de ocres— de los que hace emerger el pálido color carne de la figura. Y también era decisivo para el encuentro entre fondo y figura el tratamiento homogéneamente evanescente de toda la superficie de la tela. De una manera cézanniana, aunque distinta a la cubista, el dibujo del contorno se quiebra en pequeñas interrupciones, favoreciendo la sensación de interrelación con el fondo.

Un camino «otro» hacia el Arte Moderno

Hay algo poderoso, por tanto, que conecta *Desnudo con manos juntas* con el cubismo hermético. Sin embargo, no es esta la trayectoria a seguir. Mejor ahora situar *Desnudo con manos juntas* como obra crucial en la primera definición de Arte Moderno de Picasso. En *Desnudo con manos juntas* comienza un camino hacia un nuevo arte que no es la habitual línea trazada hacia *Les Demoiselles d'Avignon*, sino un recorrido paralelo que conduce a *Pequeña figura*.

Como en otras obras cruciales de Picasso, estamos ante un proceso y una constelación de propuestas concurrentes y no, o no solo, ante una obra final aislada. *Nu aux mains jointes*, en la Art Gallery of Ontario, es un *gouache* sobre óleo en el que Picasso propone la opción a un tiempo clásica y naturalista del motivo icónico sobre el que trabaja. Al igual que en otras obras antes mencionadas, el Picasso de 1906 anticipó al Picasso llamado clásico. El distanciamiento y la sencillez presiden la obra. Pero el cuerpo de Fernand está representado atendiendo a su fisonomía específica. Los ojos cerrados llevan a la figura hacia su propio interior y la aíslan de la pulsión escópica del espectador, al tiempo que introducen un hálito de melancolía que no es ajeno nunca al mejor arte clásico. Las formas naturales del cuerpo femenino en el *gouache* de Ontario devienen formas sensuales en la obra de la Eugene and Margaret McDermott Art Fund [p. 141], hoy en el Dallas Museum of Art. Nunca Picasso había sido tan explícito en la representación de algunos datos físicos del cuerpo de una mujer, pero al mismo tiempo toda la figura juega con diseños curvos intentando, no ya una obvia metáfora sensual, sino una cuidadosa construcción de las formas. Picasso muestra la dialéctica entre la satisfacción de la pulsión escópica y el trabajo gráfico con formas y figuras válidas por sí mismas en su evocación de formas y figuras

abstractas. De nuevo, el rostro tiende a la introspección y a la no comunicación con el espectador. Y es así probablemente porque, a pesar de que Picasso es explícito al detallar el cuerpo femenino, en teoría está tratando el esquema iconográfico de una Venus púdica.

En *Desnudo con manos juntas* la cabeza de la figura puede parecer sobrepuesta o añadida al cuerpo. La diferencia cromática entre cabeza y cuerpo hace percibir la dicotomía entre ambos elementos, aunque al cabo queden perfectamente asociados por el modo en que la forma cilíndrica del cuello encaja en la forma hemisférica de los hombros. Picasso, de nuevo, ha convertido la mirada en mancha de color. Aunque un rostro sin ojos es una máscara. Llama la atención la simplificación de los rasgos faciales. Son tan escuetos que parecen grafismos simples. El rostro se condensa sobre sí mismo. Forma un ovoide en dos elementos: el rostro y el casquete del pelo. Todos estos elementos hacen que recordemos de nuevo la máscara Fang de Vlaminck y Derain. Pero Picasso, cómo no, ensayó una variante para esta solución. Se conserva en el Art Institute de Chicago, procedente de la colección de Susan y Lewis Manilow. La propuesta de Picasso es ahora resaltar con grafito los volúmenes y las facciones. La tridimensionalidad es evidente. Pero la síntesis primitivista sigue siendo lo que guía a la forma hasta concretarse.

La constelación de obras en torno a *Desnudo con manos juntas* cita aún otro conjunto de composiciones. Se puede tener la sensación de que el punto de partida estuvo en un dibujo representando tres figuras femeninas de pie. Tres figuras quietistas y hieráticas. De las tres, Picasso eligió finalmente la más «primitivista». Por su parte, *Mujer desnuda delante de un arco rojo* de la Barnes Foundation es un óleo que parece una acuarela esbozada. La figura aparece en un arco con cortinaje rojo. Quizás, Picasso quiso plantear otros de sus compromisos entre el desnudo femenino y la escena doméstica. Al colocar la figura bajo un arco escazano o segmentado, remite a una peculiar huella del arte religioso. En dos dibujos de un cuaderno del Musée Picasso de Paris (MPP1857) sorprende el modo en que el artista utiliza las rayas impresas como pauta para establecer las proporciones de la figura. El interés por la antropometría va a latir en Picasso de manera decisiva en esta obra y en sus derivas. En uno de estos dibujos, Picasso trabajó con la línea escueta, creando una especie de ideograma. En el otro trabajó con sombreados, acentuando los volúmenes y la sensación de lo escultórico.

Pero, al cabo, en todas estas obras, como en la del MoMA, Picasso está incorporando y modificando el modelo de *la poseuse*. Es por ello por lo que *Desnudo con manos juntas* puede relacionarse con las obras de Seurat que tratan este tema, no ya con el gran cuadro de la Barnes Foundation, sino, sobre todo, con los pequeños estudios que se conservan en el Musée d'Orsay, el Met y la National Gallery de Londres. Lógicamente, me refiero a la representación de la figura que está en pie. La técnica divisionista hace que Seurat plantee

en estas obras, muy tempranamente, un cuestionamiento de la relación entre fondo y figura sistematizado en el sistema visual del Quattrocento. Toda la superficie de la tela es homogénea y la visión cercana revela que no existe un límite preciso entre cuerpo y espacio. Pero Seurat no puede renunciar al ambiente y contextualiza unas modelos que en verdad son mujeres desvestidas, contemporáneas al momento de realización de la obra¹⁷⁰. Frente a ellas, algo arcano se siente en el *Desnudo con manos juntas* de Picasso. Con el uso del cuerpo femenino como vehículo, la comparación revela que mientras la modernidad de Seurat tiene su paradigma en lo contemporáneo, la de Picasso en 1906 la tiene en lo primigenio, en lo «primitivo». La *poseuse* de Seurat vive en un tiempo y en un espacio históricamente situados. Picasso quiere entender su *poseuse* más allá de las nociones de tiempo y lugar.

En un rango intermedio entre *La poseuse* de Seurat y el *Desnudo con manos juntas* de Picasso se sitúa la pintura de Henri Matisse, *Académie bleue*, también llamada *Nude Study in Blue*, realizada en 1899 o 1900, hoy en la colección de la Tate Modern¹⁷¹. Es sugerente el parecido iconográfico entre la figura femenina de Matisse y la de Picasso. La obra de Matisse es un ejercicio cromático libre admirable que reconduce tempranamente el posimpresionismo hacia el fauvismo. Abstrae a la modelo, le hurta cualquier rasgo como sujeto. Plantea un fondo abstracto sin cualidades emocionales ni conceptuales. Quiere ser solo, y ello es ya mucho, sensación cromática en sí. Pero Matisse está realizando una reescritura de un ejercicio académico típico. Esto nos da pie a pensar que Picasso también. *Desnudo con manos juntas* remite a su formación académica del mismo modo que sus pinturas de adolescentes también lo hacían. Hay algo cercano al *Nachträglichkeit* o al *après-coup* en este desplazamiento picassiano. Es como si el «trauma» de su formación académica, que lo convirtió en niño prodigio y artista (demasiado) virtuoso, quedara superado al haber derivado la adquisición de aquellos recursos a la creación de un nuevo arte bajo la cobertura, para él ideológicamente sanadora, de estar en pos de lo primigenio.

Pero ¿qué quiere Picasso en *Desnudo con manos juntas*? Si el parangón con Seurat y Matisse nos desvela aspectos subyacentes en la obra, la analogía con Cézanne va a resultar reveladora.

La relación entre Picasso y Cézanne siempre será uno de los grandes temas a tratar en la creación del Arte Moderno. A excepción de Barr¹⁷², la mirada de Picasso hacia el maestro de Aix es planteada casi siempre en el contexto cubista. Y, sin embargo, en el Picasso de 1906 es especialmente significativa. En *Los adolescentes* de l'Orangerie han quedado situadas relaciones con El Greco y con los bañistas de Cézanne. Ahora interesa una perspectiva distinta. Me gustaría poner en relación la morfología de *Desnudo con manos juntas* con la de algunos retratos de Cézanne que toman a la mujer del propio artista como motivo figurativo. Picasso pudo ver una de estas piezas

170
Linda Nochlin, *Representing Women*, Nueva York, Thames and Hudson, 1999, pp. 217-237.

171
Ronald Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art, Other Than Works by British Artists*, Londres, Tate Gallery, 1981, p. 491.

172
Alfred H. Barr, Jr. (ed.), *op. cit.*, pp. 59-60.

en casa de los Stein. También pudo ver retratos con madame Cézanne en la galería de Vollard y quedaría por precisar si este tipo de obras estuvieron en los salones a los que Cézanne envió obras en 1905 y 1906. Son varias las piezas que podríamos traer a colación, pero merece la pena centrarse en una: *Madame Cézanne en robe rouge* [p. 65], realizada entre 1880 y 1890, actualmente en el Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. La obra fue propiedad de Vollard al menos hasta 1912; significativamente, años más tarde perteneció a Paul Guillaume.

Cézanne plantea una figura exenta, quizás sentada en un banco, ante un fondo puramente pictórico y cromático. Ello la relaciona poderosamente con la obra de Picasso. No intenta, sin embargo, la fusión entre fondo y figura, lo cual sí ocurre por el tratamiento suelto y abierto y por la propia técnica cézanniana. Toda la obra madura de Cézanne es un compromiso entre la identificación de una estructura sólida en el motivo, y por ende en el cuadro, y el vibrar cambiante de una pincelada libre y, al mismo tiempo, sistematizada. Toda una teoría del conocimiento se deduce de ello, pero sin querer ir más allá y acercándonos a la morfología, a la estructura, de la figura representada en *Madame Cézanne en robe rouge*, descubrimos con facilidad todo un sólido juego de formas concurrentes. La cabeza es un ovoide, el cabello en cortina remite a una elipse, el cuello es un cilindro, el pañuelo sobre los hombros es una forma troncocónica, el tren superior e inferior también son formas troncocónicas, y la parte superior —los hombros, los brazos y las manos— componen una forma circular que descansa a la altura del pubis. Esta condensación morfológica en Cézanne nos hace descubrir la condensación morfológica propuesta por Picasso en *Desnudo con manos juntas*. La cabeza de la figura es una esfera cortada en casquete esférico por el pelo. Ambos creadores unen la forma del mentón y la mejilla a la de la oreja. El cuello de la figura de Picasso también es un cilindro. Los senos son esferas. La unión de trapecios, hombros, brazos y manos se expresa en una forma ovalada que en Picasso se va a convertir en un signo. Los muslos de la figura tienen forma de huso y se articulan con otras formas ahusadas a través de las esferas de las rodillas. En definitiva, la morfología de la obra de Cézanne y la de Picasso tiende a las mismas concreciones.

Al pegar los brazos al cuerpo, la forma de Picasso es más compacta, remitiendo a configuraciones esquemáticas propias de la escultura «primitiva». La morfología de *Desnudo con manos juntas* puede asociarse con la morfología de algunas damas oferentes del Cerro de los Santos. Valga traer a colación dos piezas del MAN, una sedente [p. 212] y otra estante (MAN 7596). No se ha planteado nunca la posible relación con el Arte Ibérico de *Desnudo con manos juntas*. Y esta relación es, por ahora, una sugerencia. Una sugerencia o un parangón necesario. En el Museo del Louvre se conservan piezas importantes procedentes del Cerro de los Santos¹⁷³. Solo una de ellas podría ser una dama

173

Pierre Rouillard, *Antiquités de l'Espagne, Musée du Louvre. Département des Antiquités orientales. Dépôt au Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.*

oferente, pero se encuentra deteriorada y fragmentada; no es apreciable la síntesis formal que nos interesa. En los acuerdos de intercambio de obras de arte entre el gobierno francés y español, llevados a cabo en 1941, que supusieron el regreso de la Dama de Elche a España, tampoco figuran obras de Arte Ibérico asimilables a la tipología de dama oferente¹⁷⁴. Por razones ideológicas nacionalistas, el Arte Ibérico, y en especial la *Dama oferente* del Cerro de los Santos, estuvieron presentes en numerosas exposiciones internacionales. Al parecer, ninguna de ellas recaló en París en fechas cercanas a 1906. Todos estos datos parecen desalentadores a la hora de establecer relaciones entre *Desnudo con manos juntas* y las obras de Arte Ibérico citadas. Pero existe el otro fiel de la balanza. De la citada *Dama oferente* se hicieron numerosas postales. Y esta obra, y otras que nos interesan, figuraron reproducidas en el primer tomo de la conocida publicación de Pierre Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, aparecida en 1903¹⁷⁵. Cuesta trabajo imaginar a Picasso como un erudito consultando este tipo de fuentes. Pero Picasso es siempre una caja de sorpresas. Por otro lado, pudo tener noticias de estas obras de otra manera y en una especie de *a posteriori* o de *Nachträglichkeit* de su propia memoria cultural que ya ha sido comentado. Lo recordamos brevemente de nuevo. Durante su estancia en Madrid, tanto en 1897 como en 1901, estando entremedias de ambas fechas la Crisis del 98, Picasso pudo ver obras de Arte Ibérico, incluyendo las del Cerro de los Santos, tanto en el MAN como en el Museo del Prado. Estuvo, además, su relación con Azorín, quien hablaba en sus novelas del padre Lasalde y de las damas del Cerro de los Santos a las que creía ver redivivas en las mozas manchegas de su tiempo. Picasso y Azorín tuvieron trato mientras el escritor redactaba *La voluntad*, una de sus principales novelas, en las que las figuras del yacimiento ibérico aparecen en lugar destacado. Más tarde, en 1904, en otros de sus escritos, Azorín volvería a citar específicamente a estas damas, con sus «ojos de almendra» y «sus pequeños vasos en los que ofrecen esencias»¹⁷⁶.

La relación simultánea con el Arte Romano, el Ibérico, Seurat y Cézanne y, en un territorio más allá de lo específicamente demostrable, con las obras de la cultura Fang, más su propio desarrollo interno como pintura, hacen de *Desnudo con manos juntas* una obra más compleja de lo que a simple vista pudiera pensarse. En el esquema de relaciones de la transculturalidad picassiana nos quedaría el «arte de los museos». Pero este registro no va a faltar. Durante todo 1906 han surgido relaciones iconográficas entre Picasso y Alberto Durero. Y es realmente singular el parecido morfológico entre *Desnudo con manos juntas* y algunos dibujos del artista de Núremberg. Es conocido el interés de Durero por los estudios anatómicos. Son varios sus estudios de proporciones que podrían ser relacionados con Picasso. En Dresde se conserva uno que, por la pose de la figura y por solucionar el trazado de los brazos mediante círculos,

174
Cédric Gruat y Lucía Martínez, *El retorno de la Dama de Elche. Segunda Guerra Mundial: Las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos, 1940-1941*, Madrid, Alianza, 2015.

175
Pierre Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, París, Ernest Leroux, 1903.

176
Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 74. [Publicado originalmente en Martínez Ruiz, José (Azorín), *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904.]

es especialmente relacionable con el diseño básico de la figura femenina del cuadro del MoMA. En 1905, se publicó en Estrasburgo *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer*¹⁷⁷, con un estudio de Robert Bruck y obras procedentes de la colección Brühl. La lámina 74¹⁷⁸ muestra ese dibujo. Una vez más, cuesta imaginar a Picasso consultando una publicación de estas características. Pero, también una vez más, hay que añadir que en Picasso siempre hay lugar cierto para lo que en otros es improbable.

En cualquier caso, el dibujo de Durero es un estudio anatómico. Y, precisamente, el esquema compositivo de la figura femenina de *Desnudo con manos juntas* se deslizó en Picasso hacia el estudio de la antropometría. Probablemente en la primavera de 1907, Picasso desarrolló un esquema básico de cuerpo humano «con las manos juntas», que no es ni masculino ni femenino, o que es ambas cosas al mismo tiempo, cuyo dibujo acentuó la síntesis «primitivista». Estos dibujos se conservan entre los herederos del artista y el Musée Picasso de París¹⁷⁹ [pp. 210-211]. Las líneas paralelas para hallar el sistema de proporciones recuerdan el rayado de los cuadernos de dibujo y los conocidos esquemas de Lepsius. La intuición lleva a pensar que Picasso tuvo en cuenta algunos tratados de Stratz. Significativamente, en 1914, Stratz se interesó por la antropometría de los «fetiches africanos»¹⁸⁰.

El desarrollo icónico de *Desnudo con manos juntas* se continuó en Picasso en una conocida obra de 1907, *Femme aux mains jointes*, hoy en el Musée Picasso de París, considerada un precedente de *Les Demoiselles d'Avignon*, cuando en realidad su genealogía y línea de desarrollo son las que aquí estamos proponiendo. En relación con esta obra está *Femme au corsage jaune*, en la que Picasso explicita rotundamente su interés por los deslizamientos de género, al ser una figura femenina/masculina. En paralelo, el artista desarrolló la línea evolutiva de *Desnudo con manos juntas* en varios dibujos especialmente reveladores del *Álbum 7* [p. 208], en el Museo Casa Natal Picasso, en Málaga, en los que la morfología de los brazos redondeados es el signo gráfico fundamental¹⁸¹. Estos dibujos pueden tener relación con algunas pequeñas piezas en metal de la cultura Senufo o con maderas de la cultura Vere. Pero Picasso retomó el motivo de *Desnudo con manos juntas* en el llamado *Álbum 8*¹⁸², jugando con la dualidad entre figuras femeninas y masculinas. Esta línea de desarrollo entroncó con las secuelas de los dibujos dedicados a Fondevila realizados en 1907 y con un conocido *gouache* de la Alsdorf en Chicago. El punto final de la trayectoria se situó, a mi juicio, en *Petite figure*, hoy en la Art Gallery of Ontario en Toronto. En todas estas piezas, la entrega de Picasso a la koiné del primitivismo, esto es, de la transculturalidad, es absoluta. Estamos en un recorrido distinto al trazado en la trayectoria que lleva a *Les Demoiselles d'Avignon*. Pero estamos en las consecuencias finales, las reverberaciones, del Picasso de 1906, del Picasso de «la gran transformación»: un momento fundacional del Arte Moderno¹⁸³.

177
Robert Bruck, *op. cit.*,
Lámina 74, p. 163.

178
Ibid.

179
Hélène Seckel (ed.),
Les Demoiselles..., *op. cit.*,
pp. 182-185.

180
Carl Heinrich Stratz, *Die
Darstellung des menschlichen
Körpers in der Kunst*, Berlín,
Julius Springer, 1914.

181
Eugenio Carmona, «Cahier
de dessins appartenant...»,
op. cit., pp. 21-92.

182
Hélène Seckel (ed.),
Les Demoiselles..., *op. cit.*,
pp. 230-247.

183
Quiero agradecer los consejos
y la atención especial prestada
a este texto por Antonio
Javier López, director de La
Térmica. Así mismo, quiero
expresar mi agradecimiento
a Juan José Delgado, Andrea
Rey, María García, Victoria
Llamas y muy especialmente
al investigador de la Cátedra
Picasso Fundación Málaga,
Pablo Salazar Jiménez.

Referencias catalográficas de las obras de Picasso citadas en el texto según su orden de aparición

Pablo Salazar

Abreviaturas utilizadas (catálogos
razonados y de colecciones museísticas):

DB. Pierre Daix y Georges Boudaille.
*Picasso 1900-1906: catalogue raisonné
de l'œuvre peint; catalogue établi avec la
collaboration de Joan Rosselet.* Lausana:
Ides et Calendes, 1966.

GG. Arnold Glimcher y Marc Glimcher.
*Je suis le cahier: the sketchbooks of
Picasso.* Nueva York: The Pace Gallery,
1986.

J. Jèssica Jaques Pi. *Picasso en Gósol,
1906: un verano para la modernidad.*
Madrid: A. Machado Libros, 2007.

MCNP. Museo Casa Natal Picasso,
Málaga.

MPB. Museu Picasso de Barcelona.

MPP. Musée national Picasso-Paris.

P. Josep Palau i Fabre. *Picasso.*
4 volúmenes. Barcelona: Polígrafa,
1980-2011.

WS. Werner Spies. *Picasso sculpteur;
catalogue raisonné des sculptures établi
en collaboration avec Christine Piot.* París:
Centre Pompidou, 2000.

Z. Christian Zervos. *Pablo Picasso:
catalogue de l'œuvre. 33 volumes.* París:
Cahiers d'Arts, 1932-1978.

1

Les Demoiselles d'Avignon

(*Las señoritas de Avignon*;
Las señoritas de Avinyó).
París, junio/julio de 1907.
Óleo sobre lienzo, 243,9 x 233,7 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York
(Inv 333.1939).
Adquirida gracias al legado de
Lillie P. Bliss.
Antes: Colección Jacques Doucet.
Pl:1557; Z.IIa:18; No figura en Daix
ni en Jaques.

2

La muerte del arlequín (*La mort d'arlequin (Étude)*; *The Death of Harlequin*).

París, primavera de 1906.
Pluma y tinta negra con acuarela
sobre papel verjurado, 10,4 x 16,8 cm.
National Gallery of Art,
Washington, D. C. (Inv 1996.129.2).
Colección del Sr. y la Sra. Paul Mellon.
Pl:1179; Z.XXII:337;
No figura en Daix ni en Jaques.

3

El abrevadero (*Chevaux au bain*;
The Watering Place).

París, primavera de 1906.
Gouache sobre cartón color canela,
37,8 x 58,1 cm.
The Metropolitan Museum of Art,
Nueva York (Inv 1984.433.274).
Legado de Scofield Thayer, 1982.
Antes en préstamo a The Worcester
Art Museum, Dial Collection.
DB.XIV:16; Pl:1197; Z.I:265; No figura
en Jaques.

4

Muchacho guiando un caballo

(*Le meneur de cheval nu*;
Boy Leading a Horse).
París, primavera de 1906.
Óleo sobre lienzo, 220,6 x 131,2 cm.
The Museum of Modern Art,
Nueva York (Inv 575.1964).
Donación de William S. Paley,
Manhasset, Nueva York, 1964.
DB.XIV:7; Pl:1189; Z.I:264;
No figura en Jaques.

5

Carnet catalán.

Gósol, mayo/julio de 1906.
Tinta a pluma, lápiz negro y
lápiz grafito. Cubiertas apergaminadas
en tonos beis y negro; 35 hojas,
2 blancas, 3 arrancadas,
12,5 x 8 cm.
Museu Picasso de Barcelona.
MPB:113.039c.

6

Retrato de Gertrude Stein

(*Portrait de Gertrude Stein*;
Gertrude Stein).
París, otoño de 1906.
Óleo sobre lienzo, 100 x 81,3 cm.
The Metropolitan Museum of Art,
Nueva York (Inv 47.106).
Legado Gertrude Stein, 1946.
DB.XVI:10; Pl:1339; Z.I:352;
No figura en Jaques.

7

Los adolescentes (*Les adolescents*;
Two Youths).

Gósol, verano de 1906.
Óleo sobre lienzo, 151,5 x 93,7 cm.
National Gallery of Art, Washington,
D. C. (Inv 1963.10.197).
Colección de Chester Dale.
DB.XV:10; J.VI:14; Pl:1241; Z.I:305.

8

Muchacho bohemio desnudo

(*Garçon bohémien nu*; *Naked Gypsy Boy, Seated*).
Horta d'Ebre, mediados de 1898.
Óleo sobre lienzo, 49,7 x 32 cm.
Colección privada (Sotheby's. #144,
L01002, 06/02/01).
No figura en Daix, en Jaques,
en Palau ni en Zervos.

9

Estudio académico

(*Étude académique: Homme nu debout*; *The Model*).
Barcelona, 1896.
Óleo sobre lienzo, 89,2 x 46,5 cm.
Fundació Palau, Caldes d'Estrac.
(Inv 0000187).
No figura en Daix, en Jaques,
en Palau ni en Zervos.

10

La toilette.

Gósol, verano de 1906.
Óleo sobre cartón, 53 x 31 x 1,7 cm.
Museu de Arte, São Paulo
(Inv MASP00143).
Antes: Colección James P. Warburg,
Nueva York.
Colección J. B. Stang, Oslo.
DB.XV:33; J.XI:16; Pl:1247;
Z.VI:736.

11

El campesino o El vendedor de flores (*Composition: Les paysans*;
Composition: The Peasants).

Gósol/París, verano de 1906.
Óleo sobre lienzo, 221 x 131,4 cm.
The Barnes Foundation, Merion,
Pensilvania (Inv BF.140).
DB.XV:62; J.XVIII:8; Pl:1329;
Z.I:384.

12

Álbum 1 (*Carnet nº 1*).

París, otoño de 1906.
Lápiz negro, lápiz de grafito y
tinta china sobre papel Ingres,
26 x 20 cm.
Musée national Picasso-Paris.
Dación de 1979.
MPP:1858.

13

Álbum 2 (*Carnet nº 2*).

París, invierno de 1906.
Lápiz negro, lápiz de grafito,
gouache, acuarela, tinta negra
y tinta marrón sobre papel satinado
beige, 14,7 x 10,6 cm
(cada hoja 13,5 x 10,5 cm).
Musée national Picasso-Paris.
Dación de 1979.
MPP:1859.

14

Álbum 3 (*Carnet nº 3*).

París, marzo/julio de 1907.
Lápiz negro, tinta negra, lápices de
color, pastel, carboncillo sobre papel
Ingres beige, 19,5 x 24,3 cm.
Musée national Picasso-Paris.
Dación de 1979.
MPP:1861.

15

Álbum 5 (*Carnet n° 5*).
París, abril/mayo de 1907.
Lápiz negro y tinta sobre papel beige, papel amarillo estriado y papel satinado, 20,3 x 14, 7 cm (Catálogo de la exposición de dibujos, acuarelas y litografías de Daumier organizada en la Galerie L. et P. Rosenberg en París entre el 15 de abril y el 6 de mayo de 1907).
Colección privada.
GG.41.

16

Trois nus (*Tres desnudos; Three Nudes*).
Gósol, verano de 1906.
Gouache, tinta y acuarela sobre lápiz en papel verjurado blanco, 62,9 x 47,9 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Inv 2016.237.10).
Donación de la Colección Cubista Leonard A. Lauder.
Antes: Colección de la Fundación de la Familia Alex Hillman.
DB.XV:18; J.X:6; Pl:1309; Z.I:340.

17

El harén (*Le harem; The Harem*).
Gósol, verano de 1906.
Óleo sobre lienzo, 154,3 x 110 cm.
The Cleveland Museum of Art (Inv 1958.45).
Legado de Leonard C. Hanna, Jr.
DB.XV:40; J.IX:36; Pl:1266; Z.I:321.

18

Álbum 7 (*Carnet n° 7*).
París, mayo/junio de 1907.
Tinta china, lápiz grafito y gouache rojo sobre papel rayado blanco, 22 x 11,6 cm.
Museo Casa Natal Picasso, Málaga.
MCNP:2037.

19

Los adolescentes (*Les Adolescents; Two Youths*).
Gósol, verano de 1906.
Óleo sobre lienzo, 157 x 117 cm.
Musée de l'Orangerie, París (Inv RF.1960.35).
Colección de Jean Walter-Paul Guillaume, París.
DB.XV:11; J.VIII:12; Pl:1239; Z.I:324.

20

Desnudo con manos juntas (*Nu aux mains jointes (Fernande); Grand nu rose; Nude with Joined Hands*).
Gósol, verano de 1906.
Óleo sobre lienzo. 153,7 x 94,3 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York (Inv SPC27.1990).
Colección de William S. Paley, Nueva York.
Antes: Colección de Gertrude Stein.
DB.XV:27; J.XV:15; Pl:1287; Z.I:327.

21

Demi-nu à la cruche (*Torse de jeune fille; Torso de muchacha*).
Gósol, verano de 1906.
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Colección de Alicia Koplowitz, Madrid.
Antes: Christie's. #11, 14/05/97;
Hans Engelhorn, Heidelberg.
DB.XV:24; J.VII:4; Pl:1256; Z.XXII:357.

22

Nu au pichet (*Nude with a Pitcher; Desnudo con jarra*).
Gósol, verano de 1906.
Óleo sobre lienzo, 100 x 81,3 cm.
The Art Institute of Chicago (Inv 1981.14).
Donación de Mary y Leigh B. Block.
Antes: Colección de Edward James, Londres.
DB.XV:23; J.XVII:1; Pl:1254; Z.I:330.

23

Mujer peinándose (*La coiffure (Fernande); Woman Plaiting Her Hair*).
París, otoño de 1906.
Óleo sobre lienzo, 127 x 90,8 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York (Inv 826.1996).
Colección de Florene May Schoenborn y Samuel A. Marx, Nueva York.
DB.XVI:7; Pl:1363; Z.I:336; No figura en Jaques.

24

La toilette.
Gósol, verano de 1906.
Óleo sobre lienzo, 151,1 x 99,1 cm.
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York (Inv 26.9).
Fondo Fellows for Life, Nueva York, 1926.
DB.XV:34; J.XI:15; Pl:1248; Z.I:325.

25

La jeune fille à la chèvre (*Girl with a Goat; La muchacha de la cabra*).
Gósol, verano de 1906.
Óleo sobre lienzo, 139,4 x 102,2 cm.
The Barnes Foundation, Merion, Pensilvania (Inv BF.250).
DB.XV:35; J.IX:23; Pl:1260;
Z.I:249.

26

La toilette (*Nu se coiffant; Nude Combing Her Hair*).
París, otoño de 1906.
Óleo sobre lienzo, 105,4 x 81,3 cm.
Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas (Inv AP.1982.06).
Adquisición, 1982.
Antes: Colección de Jacques Ulmann, París.
DB.XVI:9; Pl:1360; Z.I:344; No figura en Jaques.

27

Garçon nu (*Youth in an Archway; Muchacho desnudo bajo una arcada*).
Gósol, verano de 1906.
Lápiz conté sobre papel, 59,1 x 42,5 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Inv 1984.433.273).
Legado de Scofield Thayer, 1982.
Antes: Worcester Art Museum, Massachusetts.
J.VIII:5; Pl:1240; Z.VI:660; No figura en Daix.

28

Los dos hermanos (*Les deux frères; The Two Brothers*).
Gósol, verano de 1906.
Óleo sobre lienzo, 141,4 x 97,1 cm.
Kunstmuseum Basel (Inv G.1967.8).
Préstamo permanente de la Ciudad de Basilea, 1967.
DB.XV:9; J.V:12; Pl:1233; Z.I:304.

29

Los dos hermanos (*Les deux frères; The Two Brothers*).
Gósol, verano de 1906.
Gouache sobre cartón, 80 x 59 cm.
Musée national Picasso-París (Inv MP7).
Dación de 1979.
DB.XV:8; J.V:10; Pl:1229; Z.VI:720.

30

Le jeune écuyer (*Garçon nu à cheval; El joven escudero*).

París, 1905-1906.

Lápiz conté sobre papel azulado, 21,4 x 16,5 cm.

Fundación Almine y Bernard

Ruiz-Picasso.

Z.XXII:321; No figura en Daix, en Jaques ni en Palau.

31

Autorretrato con paleta (*Autoportrait à la palette; Self-Portrait with Palette*).

Gósol/París, verano/otoño de 1906.

Óleo sobre lienzo, 91,9 x 73,3 cm.

Philadelphia Museum of Art

(Inv 1950.1.1).

Colección de A. E. Gallatin, 1950.

DB.XVI:28; Pl:1380; Z.I:375; No figura en Jaques.

32

Femme nue la main droite levée (*Standing Nude; Desnudo de pie*).

París, otoño de 1906.

Lápiz sobre papel verjurado, 63,5 x 21,5 cm.

Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence (Inv 43.011).

Donación de la Sra. Murray S. Danforth.

Pl:1338; Z.VI:645; No figura en Daix ni en Jaques.

33

Deux femmes nues (*Two Nude Women; Dos mujeres desnudas*).

París, otoño de 1906.

Acuarela, pincel y gouache gris sobre lápiz en papel fino verjurado blanco, recortado y montado sobre

cartón pesado amarillo oscuro,

23,2 x 14,9 cm.

The Baltimore Museum of Art

(Inv 41.99).

Legado de Blanche Adler.

No figura en Daix, en Jaques, en Palau ni en Zervos.

34

Rostro-máscara (*Masque de visage; Rostre*).

Barcelona, 1900.

Óleo sobre lienzo, 26,2 x 20 cm.

Museu Picasso de Barcelona

(Inv MPB:110.096).

Pl:366; No figura en Daix,

en Jaques ni en Zervos.

35

Chanteur aveugle (*Cantor ciego; The Blind Singer*).

Barcelona, 1903 [pieza fundida en 1960].

Bronce con pátina negra, 13 x 7 x 8 cm.

Colección privada (Sotheby's. #166,

N08090, 04/05/05).

Pl:912; WS:2; No figura en Daix,

en Jaques ni en Zervos.

36

Tête de picador au nez cassé

(*Cabeza de picador con la nariz rota;*

Head of a Picador with a Broken Nose).

Barcelona, 1903.

Yeso, 19 x 14,5 x 12 cm.

Colección de Marina Picasso

(Inv 551119).

Cortesía de Galerie Jan Krugier, Ginebra.

WS:3.I; No figura en Daix, en Jaques,

en Palau ni en Zervos.

37

Tête de picador au nez cassé

(*Cabeza de picador con la nariz rota;*

Head of a Picador with a Broken Nose).

Barcelona, 1903 [pieza fundida antes

de 1925].

Bronce, 18,3 x 13 x 11,5 cm.

The Baltimore Museum of Art

(Inv 1950.453).

Colección Cone (Dr. Claribel Cone y

Srta. Etta Cone), Baltimore, Maryland.

También: San Francisco Museum

of Modern Art.

Donación de Marjory W. Walker,

Brooks Walker Jr. y John C. Walker.

También: Fundación Almine y

Bernard Ruiz-Picasso.

Pl:941; WS:3.II; No figura en Daix,

en Jaques ni en Zervos.

38

Portrait de Fernande Olivier au foulard

(*Woman with Kerchief; Mujer con*

pañuelo).

Gósol, verano de 1906.

Gouache y carboncillo sobre papel,

63,5 x 47,9 cm.

Virginia Museum of Fine Arts,

Richmond (Inv 47.10.78).

Colección de T. Catesby Jones.

Antes: Colección de Paul Guillaume.

DB.XV:45; J.XIV:93; Pl:1307; Z.I:319.

39

La porteuse de pains (*Woman with*

Loaves; La dona dels pans).

Gósol, verano de 1906.

Óleo sobre lienzo, 99,5 x 69,8 cm.

Philadelphia Museum of Art

(Inv 1931.7.1).

Donación de Charles E. Ingersoll, 1931.

DB.XV:46; J.XIV:91; Pl:1294; Z.VI:735.

40

Boy with cattle (*Vacher au petit panier; Vaquero con cesto*).

Gósol, verano de 1906.

Gouache sobre papel, 59,7 x 47 cm.

Columbus Museum of Art, Ohio

(Inv 1931.084).

Donación de Ferdinand Howald.

DB.XV:56; J.VIII:8; Pl:1320; Z.I:338.

41

Portrait de Fernande (*Portrait Of*

Fernande Olivier; Retrato de Fernande).

Gósol, verano de 1906.

Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

The Museum of Fine Arts, Boston

(Inv 2004.446).

The Solomon Trust, Cambridge,

Massachusetts.

DB.XV:41; Pl:1283; Z.I:254; No figura

en Jaques.

42

Cabeza de mujer (Fernande)

(*Tête de femme*).

París, otoño de 1906.

Arcilla sin cocer, 36,3 x 25 x 25 cm.

Hilti Art Foundation, Schaan,

Liechtenstein (Inv SIT).

Pl:1205; WS:6.I; Z.I:323; No figura

en Daix ni en Jaques.

43

Cabeza de mujer (Fernande)

(*Tête de femme*).

París, 1906 [pieza fundida entre

1910/1937].

Bronce, 36 x 25 x 23 cm.

Museu Picasso de Barcelona.

Musée national Picasso-Paris.

Dación de 1979.

Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso.

WS:6.II; No figura en Daix, en Jaques,

en Palau ni en Zervos.

44

Fernande con mantilla

(*Fernande à la mantille*).

Gósol, verano de 1906.

Óleo sobre madera, 82 x 63 cm.

Fundación Almine y Bernard

Ruiz-Picasso.

DB.XV:44; J.XIV:85; Pl:1271; Z.VI:893.

45

Cabeza de Fernande (*Tête de Fernande*;
Fernande's Head).

Gósol, verano de 1906.

Óleo y gouache sobre lienzo,
37,5 x 33,1 cm.

Yale University Art Gallery, New Haven.

Donación prometida de Susan y

John Jackson, B.A. 1967, y la

Liana Foundation.

Antes: Sotheby's. #24, N08314,

08/05/07.

DB.XV:21; J.VII:5; Pl:1274; Z.VI:749.

46

Buste de femme (Fernande)

(*Bois de Gósol*; *Talla de Fernande*).

Gósol, verano de 1906.

Madera tallada con restos de pintura

roja y negra, 77 x 15,5 x 15 cm.

Musée national Picasso-Paris

(Inv MP233).

J.XII:5; P.IV:234; WS:6.C; No figura

en Daix ni en Zervos.

47

Busto de mujer joven

(*Buste de jeune femme*).

París, otoño de 1906.

Óleo sobre lienzo, 54 x 42 cm.

Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía, Madrid.

Antes: Colección Jaime Botín.

Marlborough Fine Art, Londres.

Parke-Bernet, Nueva York.

Colección de Paul Guillaume, París.

DB.XVI:23; Pl:1395; Z.I:367;

No figura en Jaques.

48

Autorretrato (Autoportrait).

París, otoño de 1906.

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.

Musée national Picasso-Paris

(Inv MP8).

Dación de 1979.

DB.XVI:26; Pl:1376; Z.IIa:1; No figura

en Jaques.

49

**Femme aux mains jointes: tête de
femme (Étude).**

París, abril/mayo de 1907.

Pluma y tinta china, gouache y lápiz

sobre una hoja del catálogo de la

exposición de dibujos, acuarelas y

litografías de Daumier organizada

en la Galerie L. et P. Rosenberg en

París entre el 15 de abril y el 6 de mayo

de 1907, 20,3 x 14,7 cm.

Colección privada

(Christie's. #488, 7060, 23/06/05)

(**Álbum 5**).

No figura en Daix, en Jaques,

en Palau ni en Zervos.

50

Josep Fonddevila.

París, invierno de 1906.

Tinta y lápiz conté sobre papel,

48 x 31,6 cm.

Fundación Almine y Bernard

Ruiz-Picasso.

Pl:1415; No figura en Daix, en Jaques

ni en Zervos.

51

Visage-masque de Josep Fonddevila

(*Rostro-máscara de Josep Fonddevila*).

Gósol, verano de 1906.

Pluma y tinta china sobre papel,

31,5 x 24,3 cm.

Musée national Picasso-Paris

(Inv MP517).

Dación de 1979.

J.XVI:22; Pl:1340; Z.VI:765; No figura

en Daix.

52

Perfil de Josep Fonddevila

(*Perfil de Josep Fonddevila*).

París/Gósol, primavera/verano

de 1906.

Lápiz de grafito sobre papel,

17,5 x 12 cm.

Musée national Picasso-Paris

(Inv MPP:1857.66v)

(**Álbum MPP 1857**).

No figura en Daix, en Jaques,

en Palau ni en Zervos.

53

Tête de Fonddevila (*Tête de paysan*;
Josep Fonddevila).

Gósol, verano de 1906.

Óleo sobre lienzo, 45,1 x 40,3 cm.

The Metropolitan Museum of Art,

Nueva York (Inv 1992.37).

Donación de Florene M. Schoenborn,

1992.

Antes: Colección de M. Schoenborn

y Samuel A. Marx, Nueva York.

DB.XV:53; J.XVI:11; Pl:1313;

Z.VI:769.

54

Tête de vieillard (Josep Fonddevila).

Gósol, verano de 1906.

Lápiz de plomo sobre papel,

42,8 x 32,5 cm.

Colección privada (Sotheby's. #176,

L14004, 06/02/14).

Antes: Colección de Marina Picasso

(Inv 00747).

J.XVI:9; Pl:1311; Z.XXII:454;

No figura en Daix.

55

Retrato de Josep Fonddevila

(*Portrait de Josep Fonddevila*).

Gósol, verano de 1906.

Pluma, tinta y lápiz de plomo sobre

papel pautado, 21 x 13 cm.

Musée national Picasso-Paris

(Inv MP518).

Dación de 1979.

J.XVI:8; Pl:1302; Z.XXII:453;

No figura en Daix.

56

Cabeza de hombre

(*Tête d'homme*).

París, otoño de 1906.

Arcilla roja modelada con chamota,

parcialmente vidriada después de la

cocción, 13,1 x 14 x 9,3 cm.

Fundación Almine y Bernard

Ruiz-Picasso.

No figura en Daix, en Jaques,

en Palau, en Spies ni en Zervos.

57

Buste d'homme (Josep Fondevila).
París, otoño de 1906.
Bronce, 16,8 x 22,9 x 11,7 cm.
The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C. (Inv 66.4047).
Donación de Joseph H. Hirshhorn, 1966.
También: Colección privada (Sotheby's. #181, N08634, 06/05/2010).
The Baltimore Museum of Art.
Colección Cone (Dr. Claribel Cone y Srta. Etta Cone), Baltimore, Maryland.
Pl:1220; WS:9.II; Z.I:380; No figura en Daix ni en Jaques.

58

Fondevila desnudo ante el paisaje
(*Josep Fondevila nu marchant*).
Gósol, verano de 1906.
Tiza negra sobre papel rayado, 21 x 13 cm.
Musée national Picasso-París (Inv MP516).
Dación de 1979.
J.XVI:16; Pl:1315; Z.XXII:443; No figura en Daix.

59

Josep Fondevila desnudo
(*Portrait de Josep Fondevila et esquisse de nu aux bras levés*).
París, otoño de 1906.
Lápiz conté y aguada de tinta sobre papel.
Musée national Picasso-París (Inv MPP:1858.47r) (*Álbum 1*).
Dación de 1979.
Pl:1317; Z.VI:772; No figura en Daix ni en Jaques.

60

Perfil (Profil).
París, otoño de 1906.
Lápiz conté sobre papel.
Musée national Picasso-París (Inv MPP:1858.12r) (*Álbum 1*).
Dación de 1979.
Pl:1427; Z.VI:909; No figura en Daix ni en Jaques.

61

Buste d'homme (André Salmon)
(*Tête de Josep Fondevila*).
París, primavera de 1907.
Carboncillo sobre papel, 62,9 x 47,6 cm.
Colección de la familia Menil, Houston.
Pl:1437; Z.IIb:630; No figura en Daix ni en Jaques.

62

Guernica.
París, 11 de mayo/4 de junio de 1937.
Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Inv DE00050).
Préstamo permanente del Museo del Prado.
PIV:983; Z.IX:65; No figura en Daix ni en Jaques.

63

Muchacha con cesta de flores
(*Fillette à la corbeille fleurie; Linda la Bouquetière*).
París, verano de 1905.
Óleo sobre lienzo, 154,8 x 66,1 cm.
Colección de Helly Nahmad, Mónaco/Londres.
Antes: Colección de David y Peggy Rockefeller, Nueva York.
Colección de Gertrude Stein.
DB.XIII:8; Pl:1155; Z.I:256; No figura en Jaques.

64

Autorretrato como campesino tuerto
(*Autoportrait; Self-Portrait*).
París, otoño de 1906.
Óleo sobre lienzo montado en panel alveolar, 26,7 x 19,7 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Inv 1999.363.59).
Colección de Jacques y Natasha Gelman, 1998.
Antes: Sotheby's. #33, 22/10/80.
DB.XVI:27; Z.I:371; No figura en Jaques ni en Palau.

65

Mujer de pie (Femme nue debout; Nude Figure).
París, primavera de 1910.
Óleo sobre lienzo, 97,7 x 76,2 cm.
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York (Inv 1954:11).
Consolidated Purchase Funds (Fondos de adquisición consolidados), 1954.
PII:495; Z.IIa:194; No figura en Daix ni en Jaques.

66

Mujer de pie (Femme nue; Nude Woman).
Cadaqués, verano de 1910.
Óleo sobre lienzo, 187,3 x 61 cm.
National Gallery of Art, Washington, D. C. (Inv 1972.46.1).
Fondo Ailsa Mellon Bruce.
Antes: Mrs. Meric Gallery.
PII:543; Z.IIa:233; No figura en Daix ni en Jaques.

67

Pequeña figura (Petite figure; Fetiche).
París, verano de 1907.
Madera tallada y pintada y ojos de metal, 23,5 x 5,5 x 5,5 cm.
Art Gallery of Ontario, Toronto.
PII:100; WS:21.I; No figura en Daix, en Jaques, ni en Zervos.

68

Pequeña figura (Petite figure; Fetiche).
París, 1907 [pieza fundida en 1964].
Bronce, 23,5 x 5,5 x 5,5 cm.
Museo Picasso, Málaga.
Donación de Christine Ruiz-Picasso. (MPM1.60)
PII:100b; WS:21.II; No figura en Daix, en Jaques, ni en Zervos.

69

Nu aux mains jointes (Nu aux mains serrées; Desnudo con las manos juntas).
Gósol, verano de 1906.
Gouache sobre lienzo, 96,5 x 75,6 cm.
Art Gallery of Ontario, Toronto (Inv 71.297).
Donación de Sam y Ayala Zacks, 1970.
DB.XV:28; J.XV:6; Pl:1289; Z.I:310.

70

Nu aux mains croisées (Nude with crossed hands; Desnudo con las manos cruzadas).
Gósol, verano de 1906.
Gouache sobre papel, 58 x 37,5 cm.
Colección de Eugene McDermott, Dallas.
DB.XV:19; J.XV:11; Z.I:258; No figura en Palau.

71

Tête de femme au chignon (Fernande)

(*Head of a Woman with a Chignon; Cabeza de mujer con moño*).

Gósol, verano de 1906.

Gouache sobre papel, 62 x 47 cm.

The Art Institute of Chicago

(Inv 2020.271).

Donación parcial y prometida de la colección de Susan y Lewis Manilow.

Colección de Ambroise Vollard.

DB.XV:20; J.XIV:34; Pl:1279; Z.I:332.

72

Tres figuras femeninas de pie

(*Trois nus*).

Gósol, verano de 1906.

Pluma y tinta sobre papel, 30,3 x 40,7 cm.

Colección privada (Christie's. #134, 15930, 21/06/18).

J.XV:2; Z.VI:882; No figura en Daix ni en Palau.

73

Mujer desnuda delante de un arco rojo

(*Femme nue debout à la vouûte rouge; Standing Nude in Front of a Red Arch*).

Gósol, verano de 1906.

Óleo sobre lienzo, 26 x 17,2 cm.

The Barnes Foundation, Merion, Pensilvania (Inv BF.112).

DB.XV:26; J.XV:12; Pl:1284;

Z.I:326.

74

Álbum MPP 1857 (Carnet de dessins de a période rose).

París, 1905/primavera de 1906.

Tinta negra, gouache, grafito y tinta china sobre papel vitela, 18,5 x 13 cm.

Musée national Picasso-Paris.

Dación de 1979.

MPP:1857.

75

Femme aux mains jointes (Étude)

(*Mujer con las manos juntas; Woman with joined hands*).

París, abril/mayo de 1907.

Óleo sobre lienzo, 90,5 x 71,5 cm.

Musée national Picasso-Paris

(Inv MP16).

Dación de 1979.

Pl:1439; Z.IIb:662; No figura en Daix ni en Jaques.

76

Femme au corsage jaune (Mujer con corpiño amarillo; Woman with yellow bodice).

París, primavera de 1907.

Óleo sobre lienzo, 130,5 x 96,5 cm.

Colección privada.

Antes: Colección del Sr. y la

Sra. Joseph Pulitzer, Jr., Saint Louis.

Z.IIa:43; No figura en Daix, en Jaques ni en Palau.

77

Álbum 8 (Carnet nº 8).

París, mayo/junio de 1907.

Tinta negra, tinta marrón, lápiz negro,

lápiz plomo, tinta china, pintura

al temple y acuarela sobre papel

cuadrículado beige, 22,3 x 17,3 cm.

Musée national Picasso-Paris.

Dación de 1979.

MPP:1860.

78

Homme nu aux mains croisées

(*Nude man with crossed hands; Hombre desnudo con las manos cruzadas*).

París, mayo-junio de 1907.

Gouache, tiza y carboncillo sobre

papel verjurado crema, 62,2 x 47 cm.

Colección de James W. y Marilyn Alsdorf, Chicago.

Antes Colección Madame

Helena Rubinstein, Nueva York.

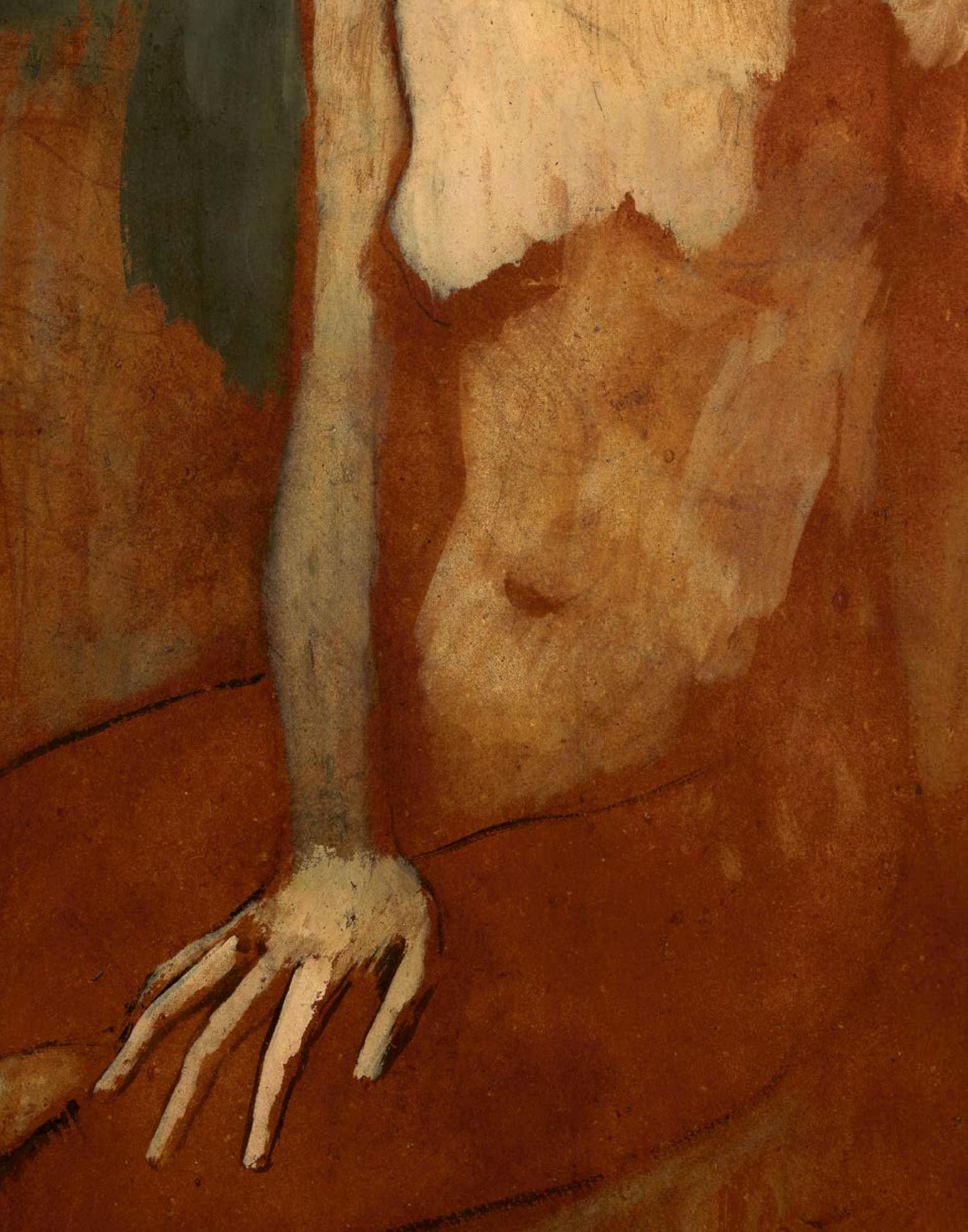
Z.IIa:15; No figura en Daix, en Jaques ni en Palau.

1906

La gran
transformación

PICASSO

Hacia el cuerpo 1



Los desnudos, los cuerpos, de niños y adolescentes, positivos y vitalistas, van a marcar en Picasso la metáfora de un nuevo comienzo. Con ellos se inicia el significativo privilegiado de «la gran transformación». Pero el desnudo, como tradición de las Bellas Artes, en su paulatina evolución hacia la idea de «cuerpo en representación», estuvo presente en la obra del artista desde el comienzo mismo de su carrera. El desnudo sirvió a Picasso para desbordar el marco de su enseñanza académica hacia registros más realistas que clasicistas.

Las especulaciones formales con el cuerpo empezaron pronto, hacia 1899 —cuando el artista tenía 18 años—, al igual que las escenas eróticas, algunas autobiográficas, en las que el artista no distinguía entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo social. En 1900, coincidiendo con su primera visita a París, Picasso comenzó a desarrollar lo sicalíptico. A la imitación de Degas y a las parodias de Manet se une, a partir de 1901, una temprana experimentación con los signos faciales de los rostros y la búsqueda de la condensación del rostro en máscara.

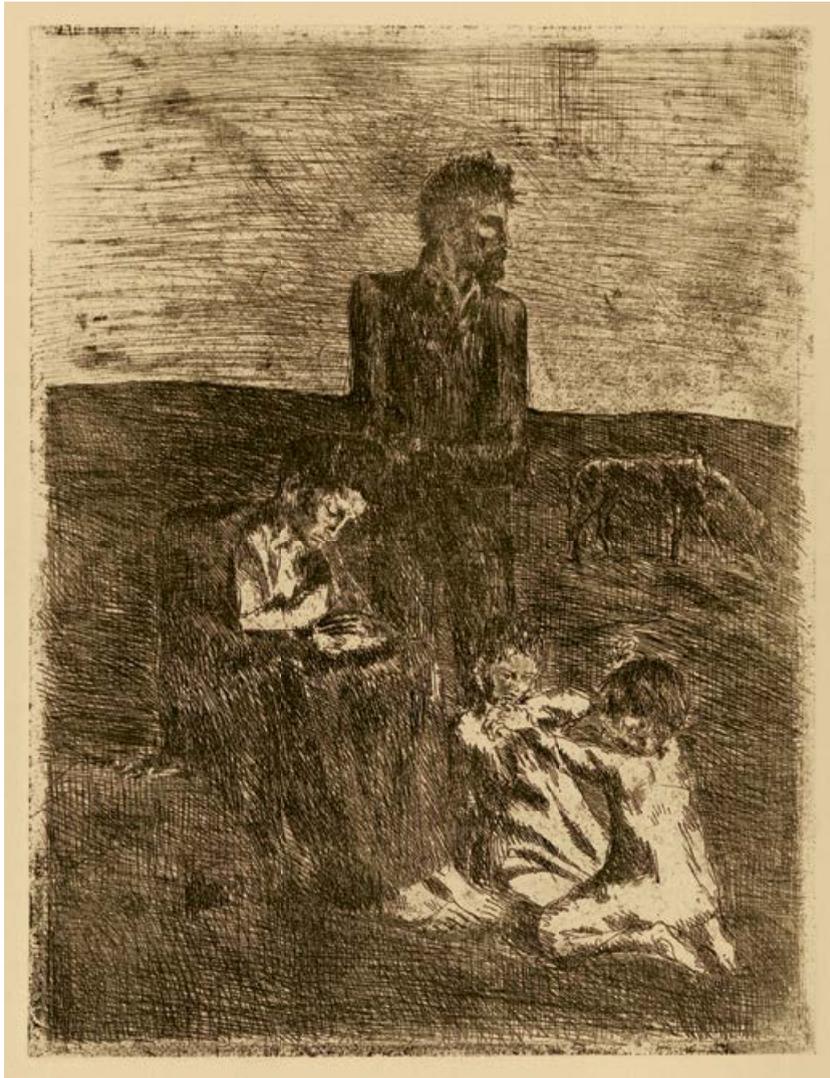
Un giro de sentido se produce con la muerte de Casagemas. El desnudo femenino pasa a ser metáfora de la pérdida y expresa una melancolía insondable. Picasso comienza a representarse a sí mismo desnudo quizás por influencia de planteamientos esotéricos. Anticipa también hacia 1902 un clasicismo que de nuevo experimenta con el esquematismo de los rostros. Pero, en pleno periodo azul, el desnudo se convierte en expresión del oprobio y la desolación de los depauperados, para, en un giro de concepto sorprendente, pasar a describir la intimidad femenina cotidiana en escenas de arlequines y saltimbanquis. *Femme assise*, de principios de 1905, resume el recorrido por el desnudo y el cuerpo del joven Picasso anterior a 1906. El tono de la obra pertenece aún a la poética enigmática del simbolismo del «fin de siglo». Pero Picasso comienza el diálogo entre fondo y figura, emancipa el dibujo en arabesco y hace del *non finito* un valor de plasticidad pura. Algunos espacios cromáticos de la obra son plena abstracción. Esta pieza es contemporánea de los *fauves* y marca un punto de partida distinto entre Picasso y sus amigos franceses en el momento de las primeras definiciones del Arte Moderno.

Por otro lado, Picasso comentó a uno de sus biógrafos que, en algunas obras con paisaje de su producción anterior, los tonos ocres y ferruginosos le recordaban el entorno natural de los Montes de Málaga. En Picasso siempre fueron frecuentes las «retranscripciones» y los fenómenos de recuperación a posteriori de datos visuales detenidos en el pasado. En algunos de sus paisajes de 1896, cuando el artista tenía 15 años, los cromatismos distintivos de 1906 parecen anticipados.

Hacia el cuerpo
Serie *Suite de los saltimbanquis*



Le repas frugal
[La comida frugal]
1904



Les pauvres
[Los pobres]
1904-1905

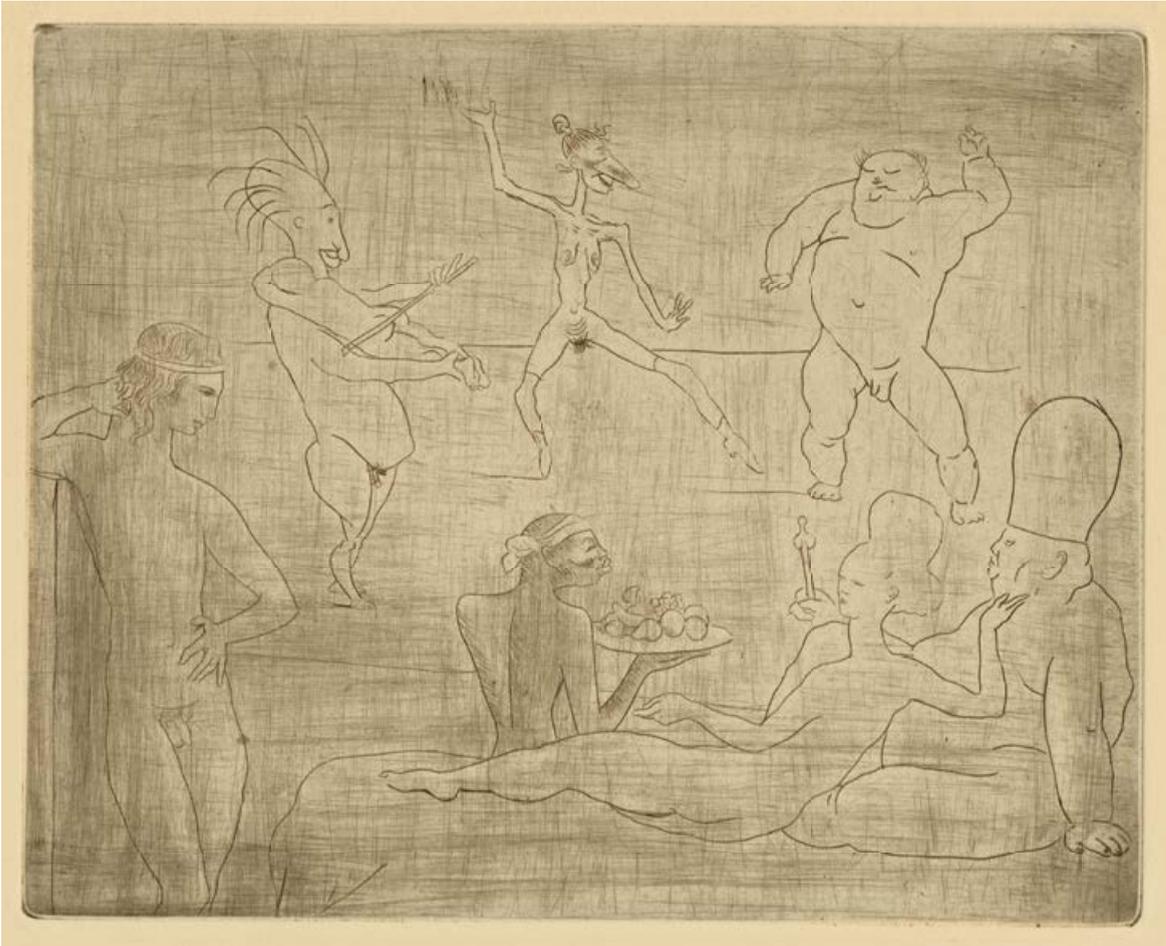


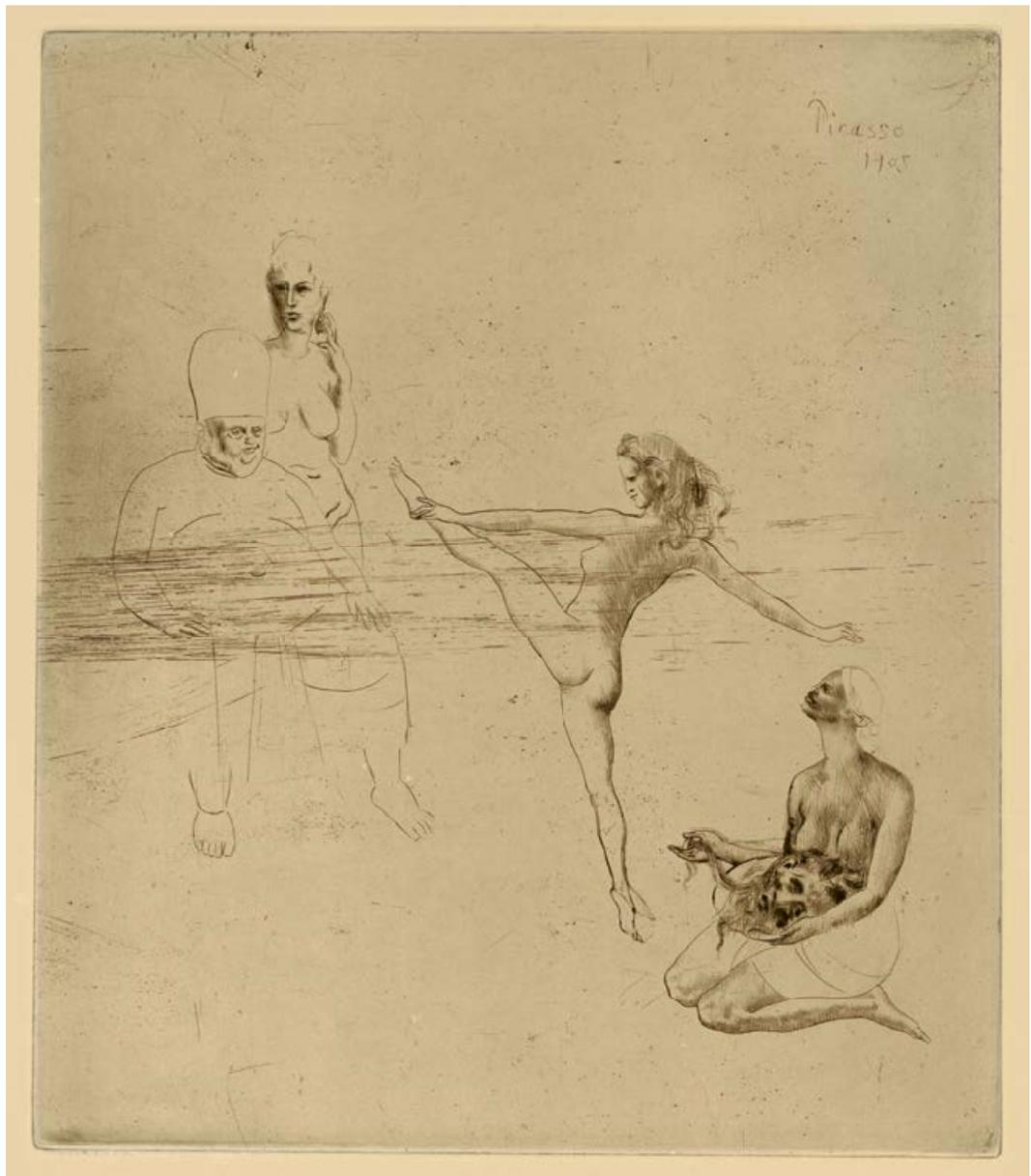
Tête de femme de profil (Madeleine)
 [Cabeza de mujer de perfil (Madeleine)]
 1905



Tête de femme : Madeleine
 [Cabeza de mujer: Madeleine]
 1905

La danse barbare, devant Salomé et Herode
[La danza bárbara, ante Salomé y Herodes]
1905

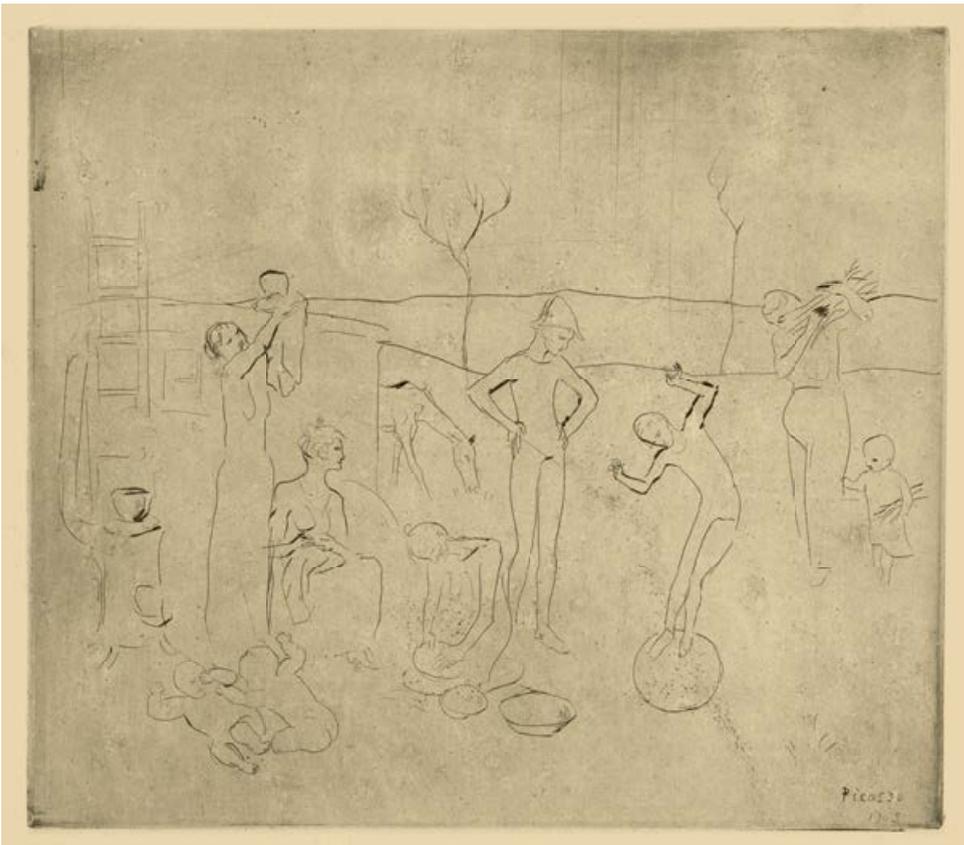


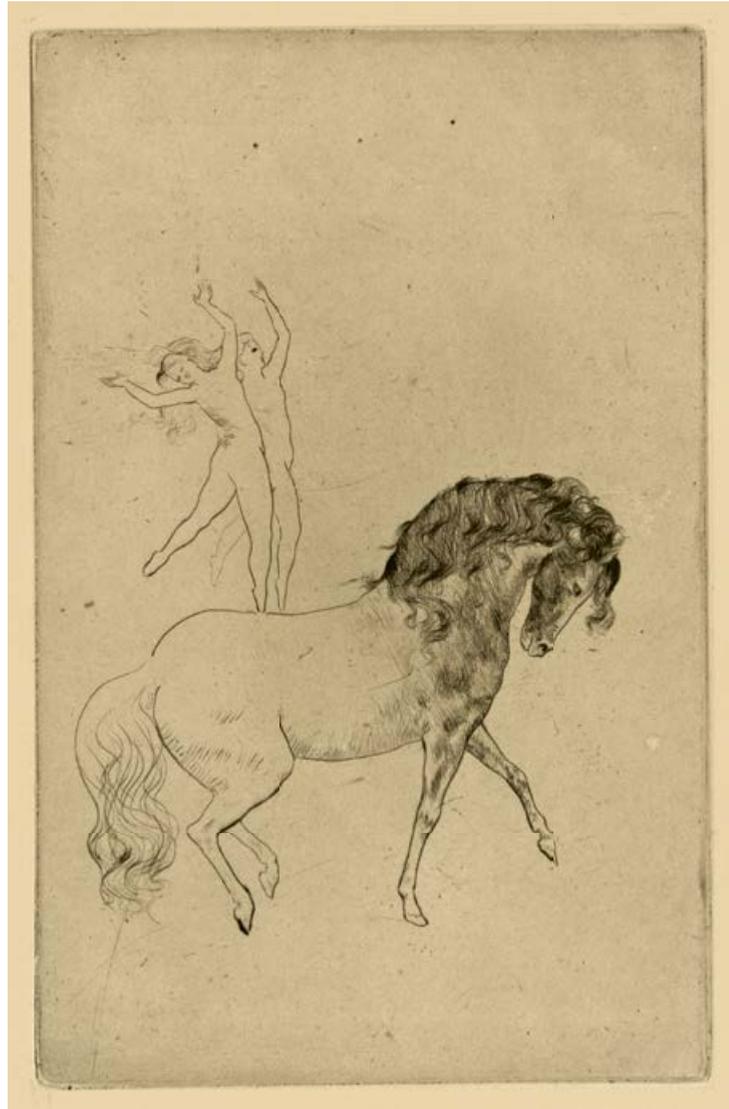


Salomé
1905

Les saltimbanques
[Los saltimbanquis]
1905

Saltimbanque au repos
[Saltimbanqui en reposo]
1905



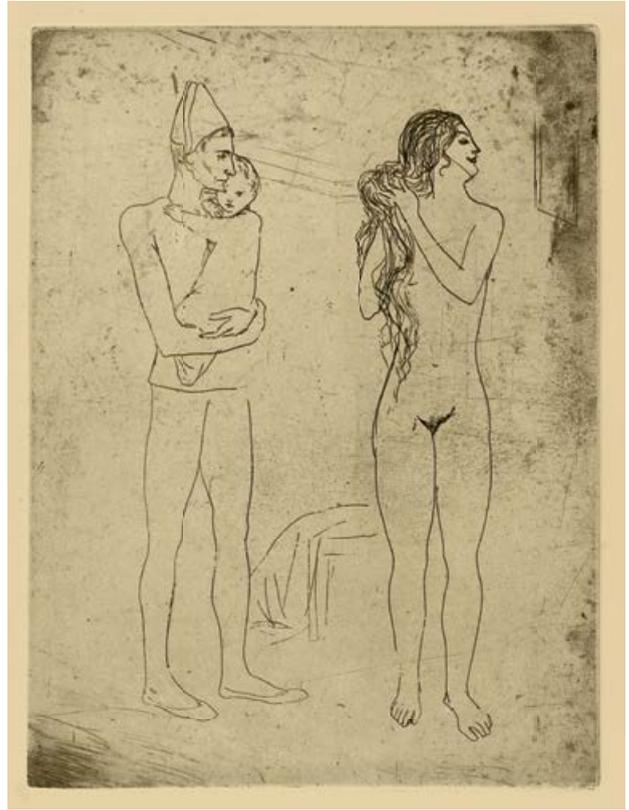


Au cirque
[En el circo]
1905

La famille de saltimbanques au macaque
[La familia de saltimbanquis con macaco]
1905



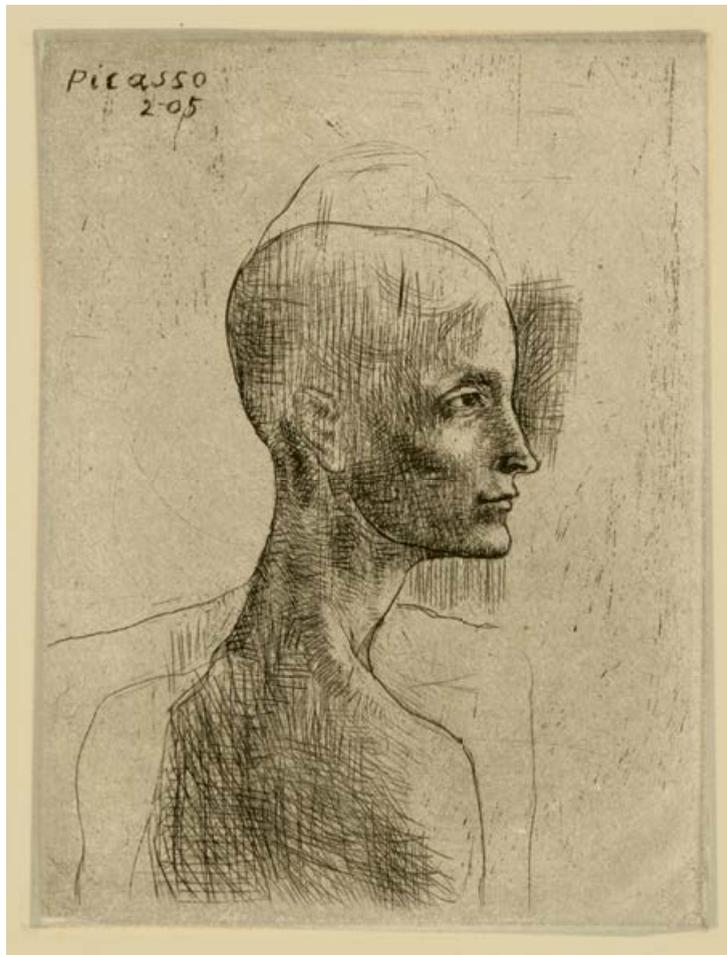
La toilette de la mère
[El aseo de la madre]
1905

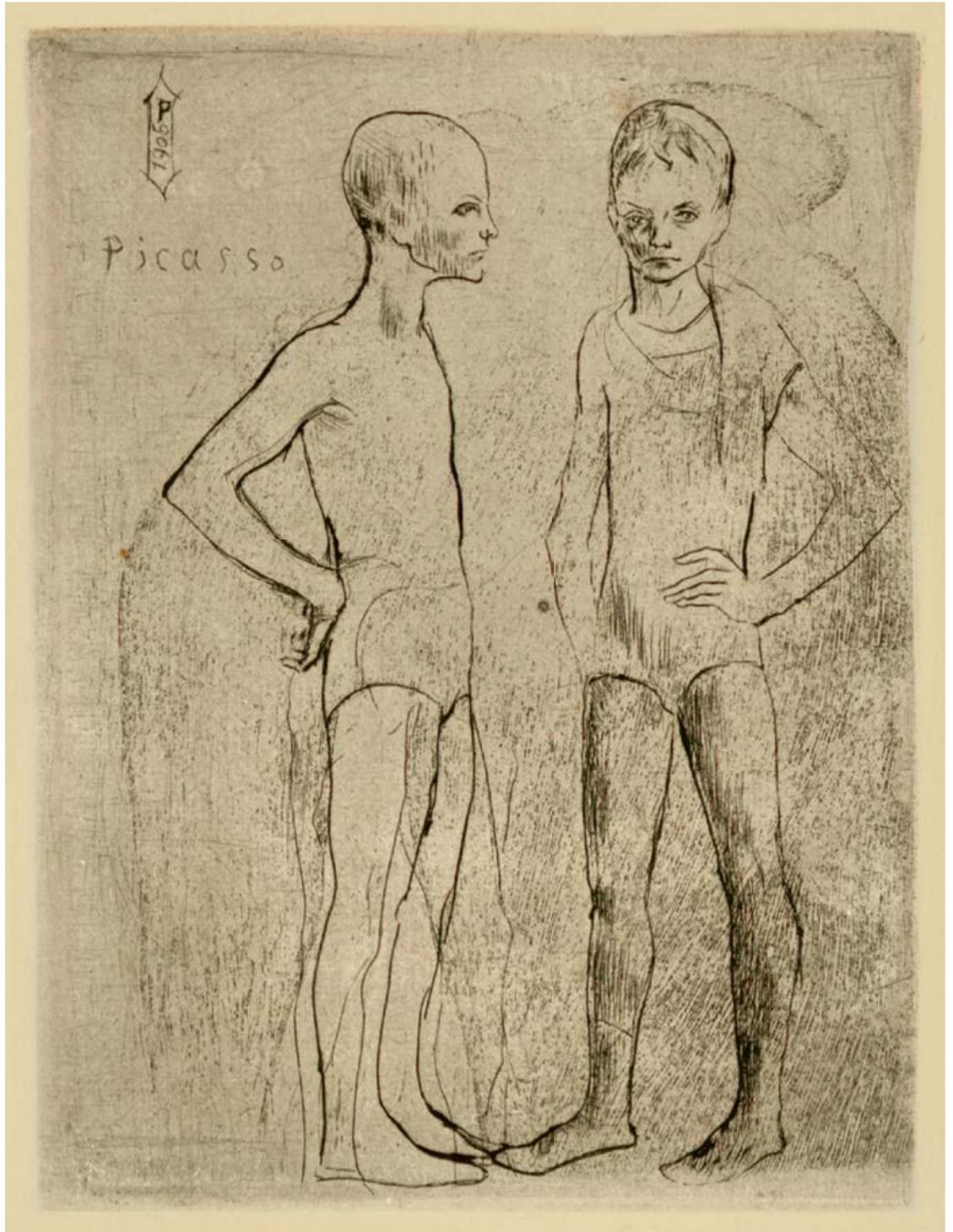


Le bain de l'enfant
[El baño del niño]
1905



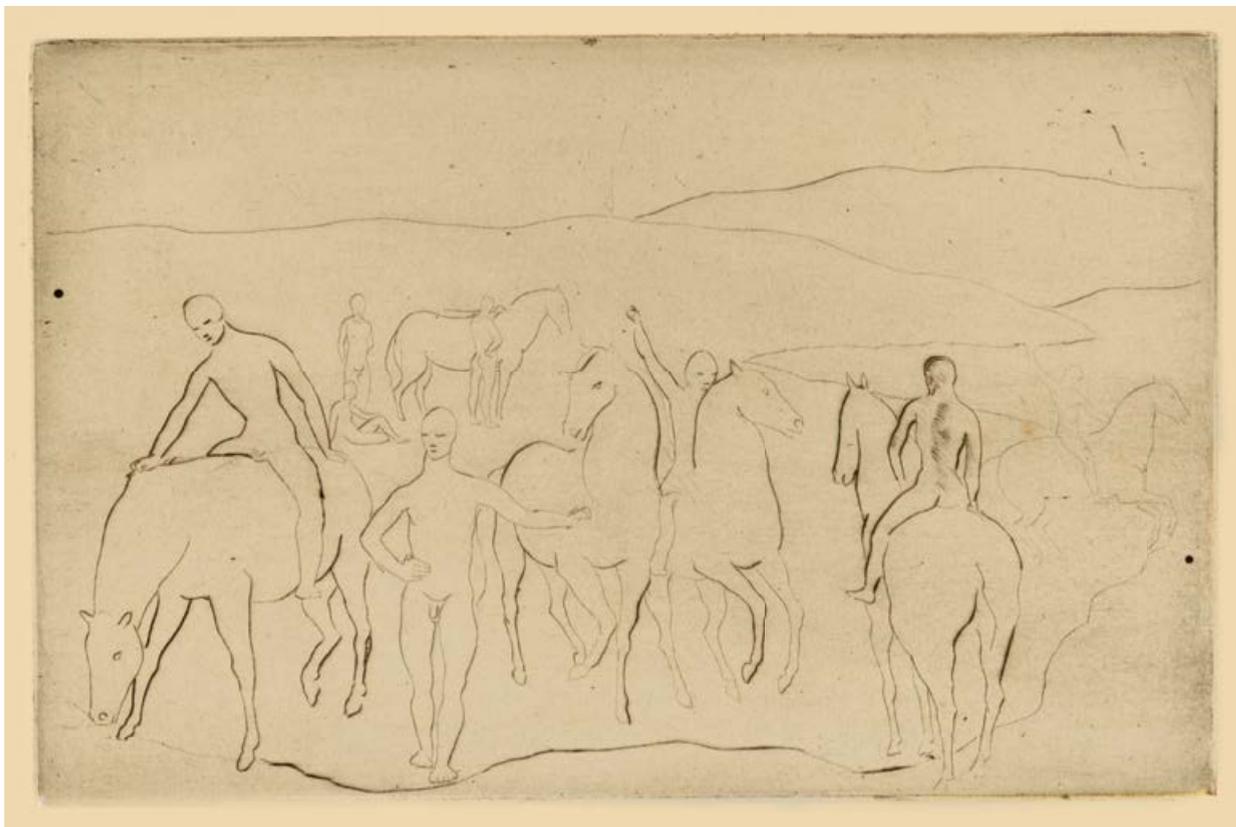
Buste d'homme
[Busto de hombre]
1905





Les deux saltimbanques
[Los dos saltimbanquis]
1905-1906

L'Abreuvoir
[El abrevadero]
1905





Hacia el cuerpo
Cuerpo y sujeto

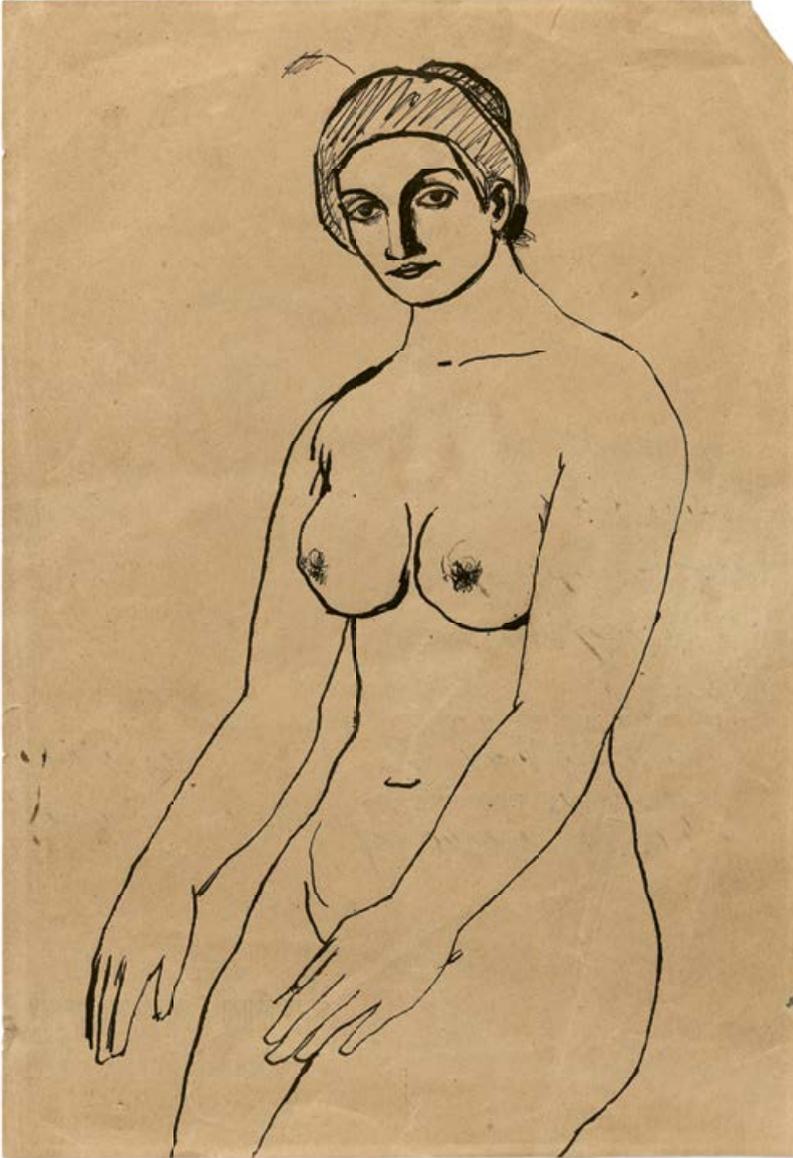


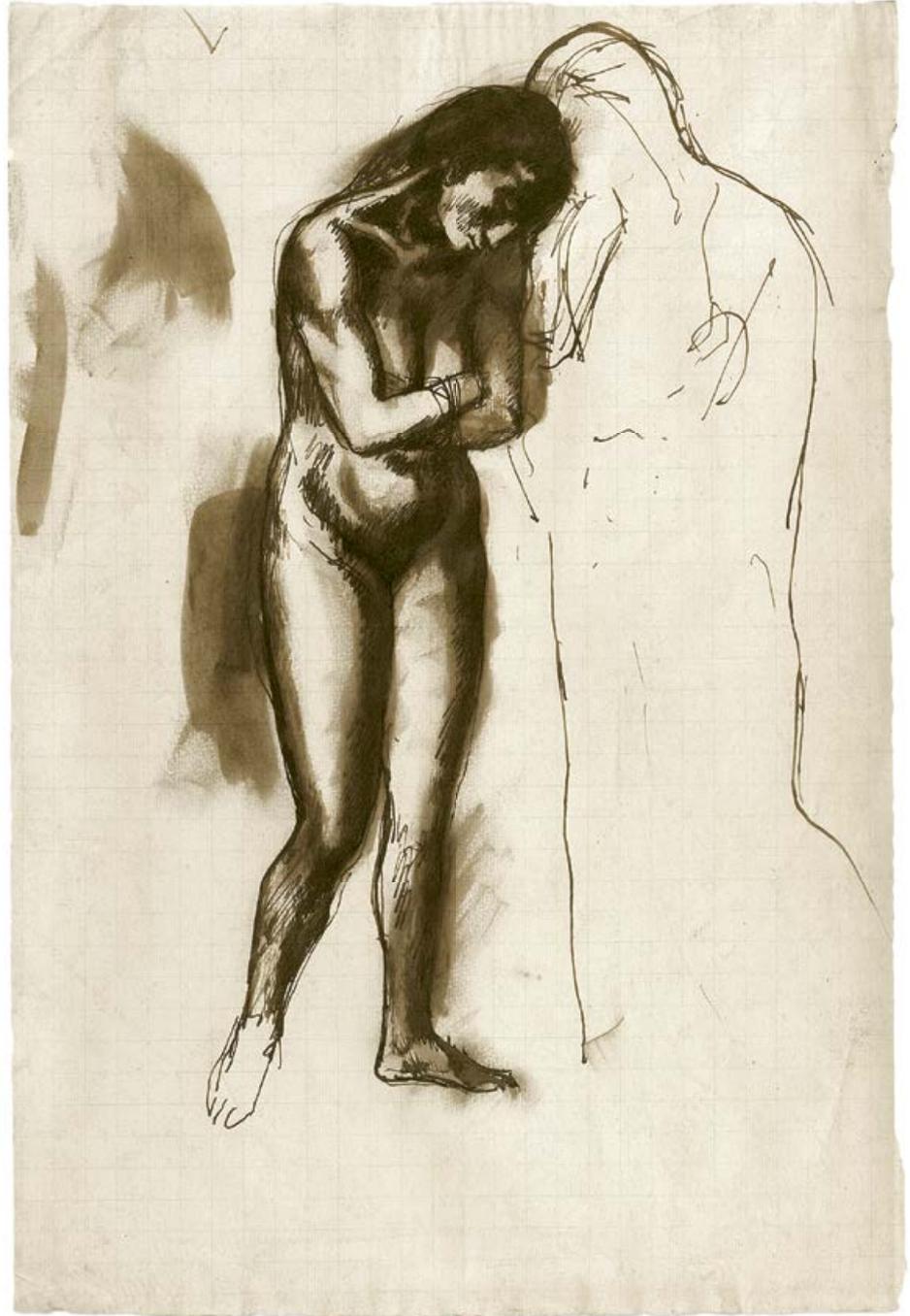
Mujer desnuda sentada
1899





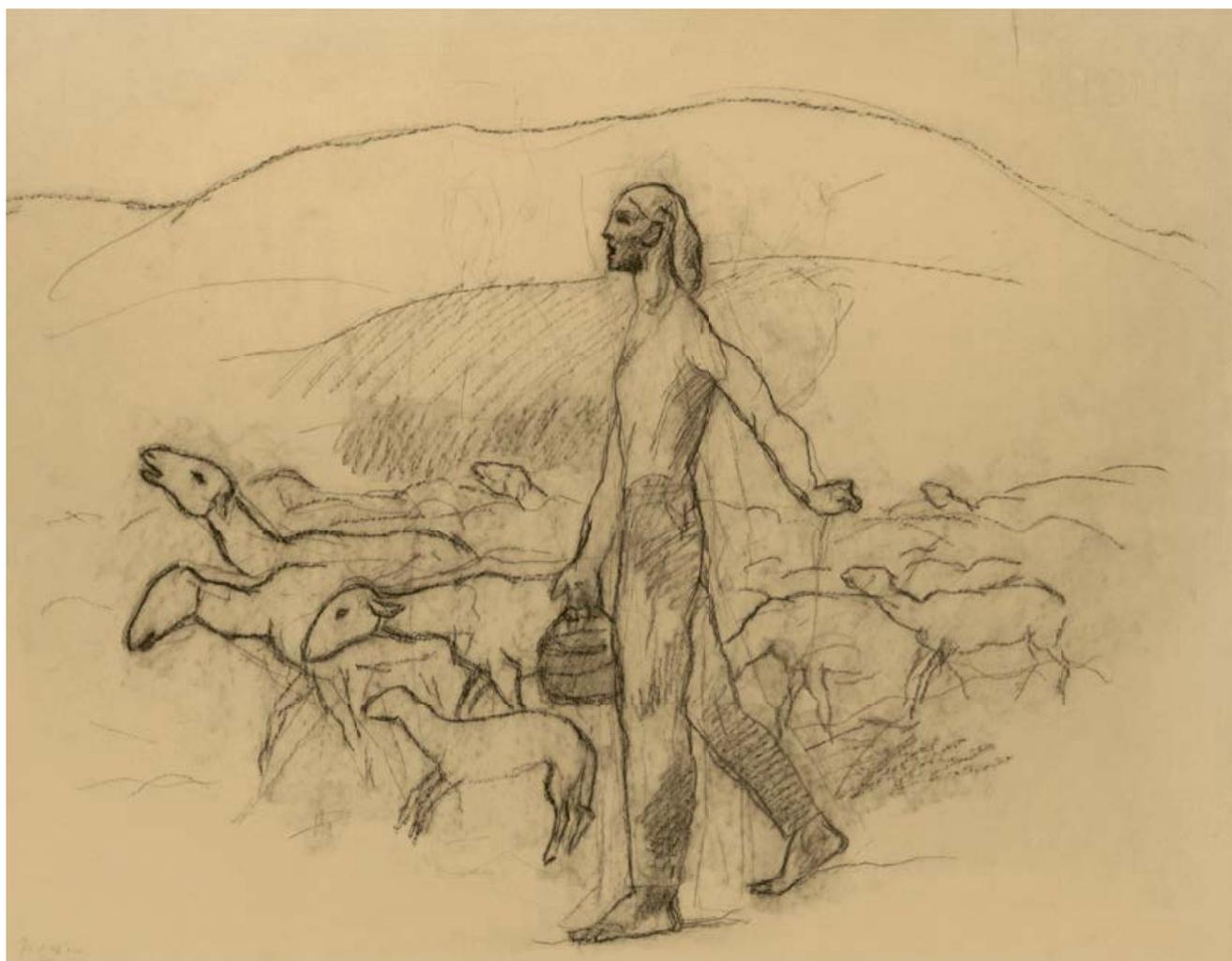
Desnudo femenino
1902



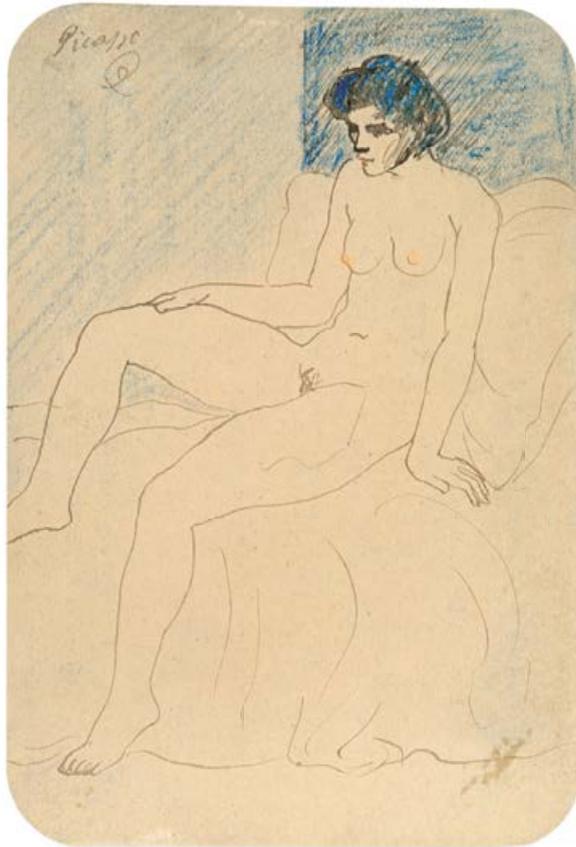


Campesino
1902

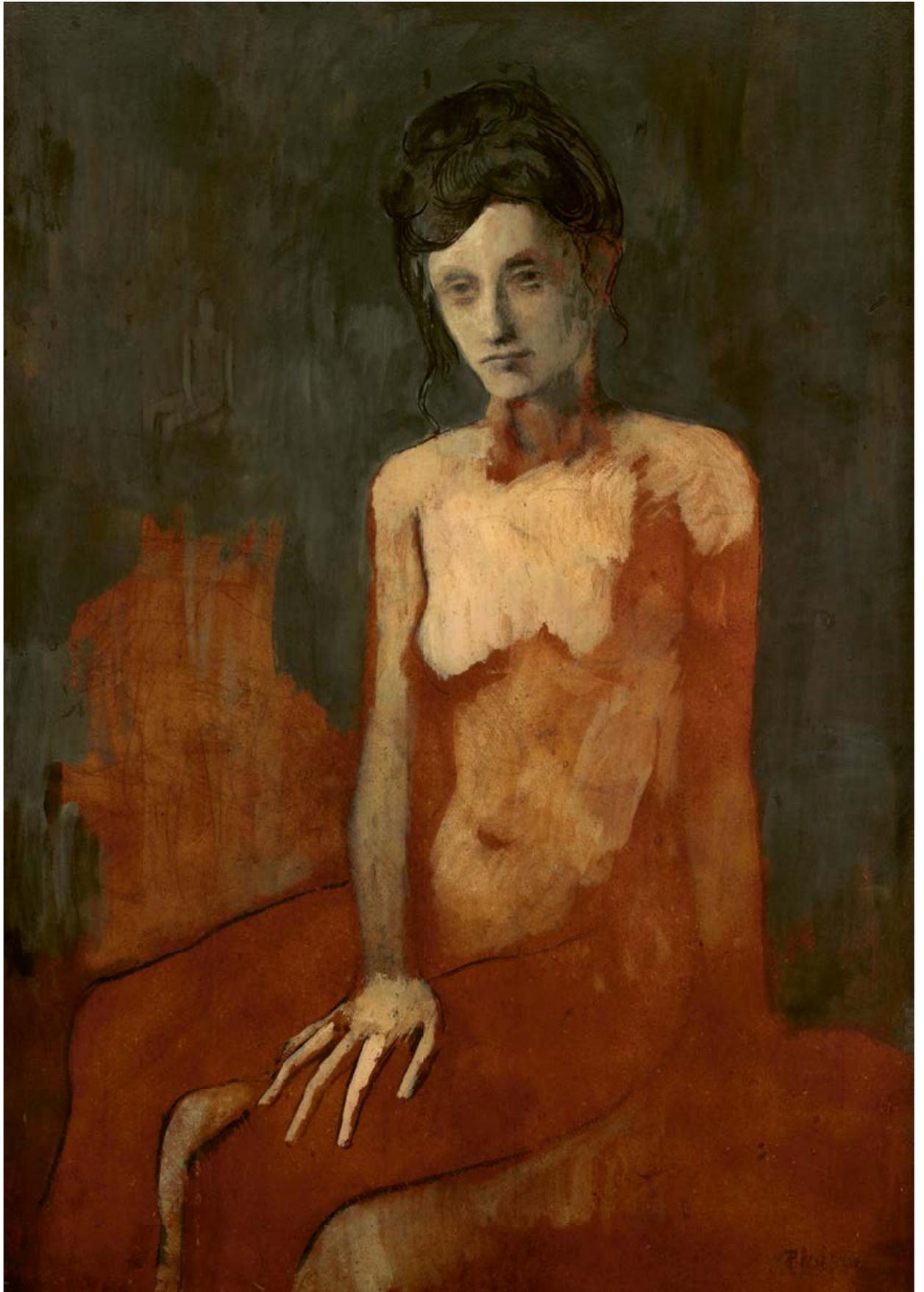




Nu assis
[Desnudo sentado]
1905



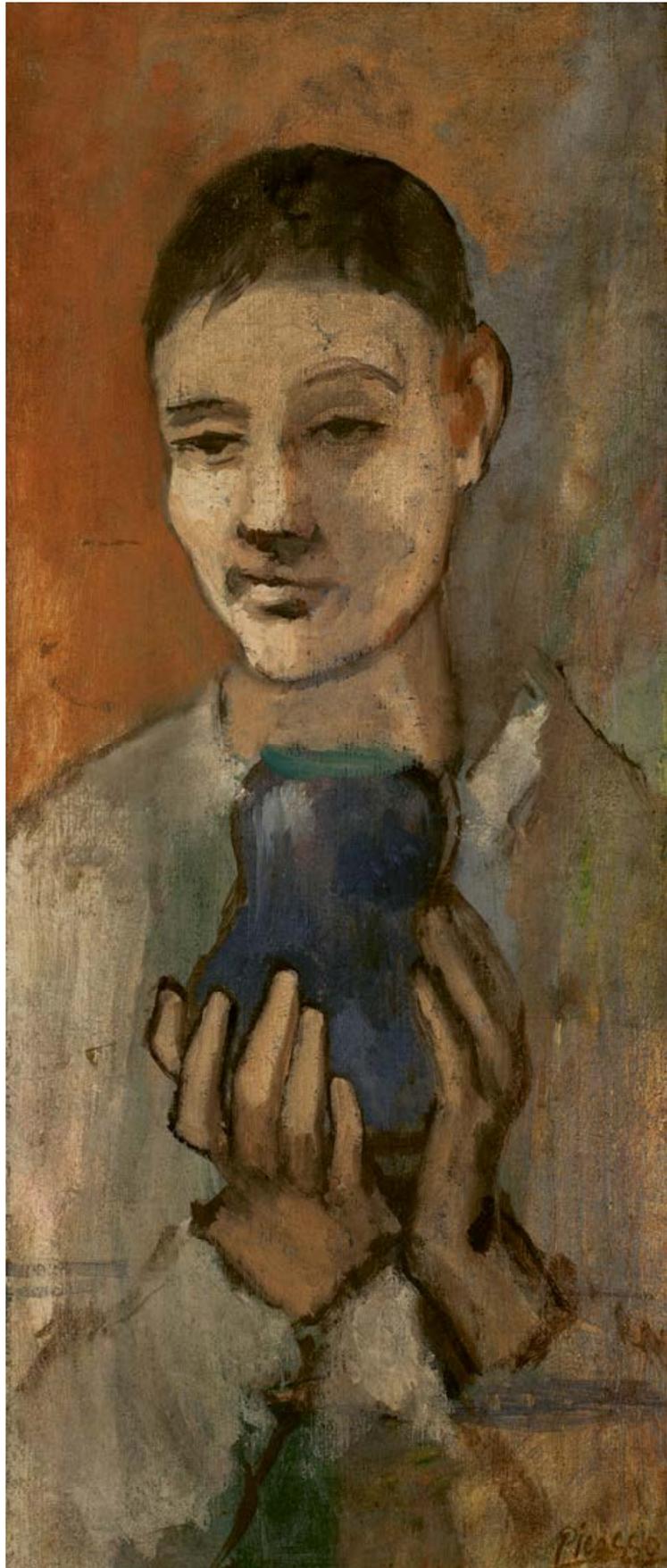
Femme nue
[Mujer desnuda]
ca. 1903



Boy Holding a Blue Vase

[Chico con un jarrón]

1905



Nueva edad de oro, nuevo arte

2



En relación con la naturaleza agreste, pero sobre todo en líricas y contenidas escenas de interior, la representación jovial del cuerpo hace aparecer un nuevo Picasso. Aunque la crítica a menudo los relaciona con el Arte Griego del periodo clásico, estas figuras parecen evocar más bien el arte doméstico romano. Incluso, en ocasiones, el artista parece realizar una reescritura de su etapa de formación académica. Picasso elude marcar la musculatura para transitar de la heredada noción de desnudo hacia la idea de cuerpo en representación. Pero, en cualquier caso, el anhelo clásico en el Picasso de 1906 dura un instante. El artista rápidamente se desborda a sí mismo en su interés por lo «primitivo» y lo «arcaico», y en su constante diálogo con Cézanne y El Greco. En estos referentes cifra su refundación de la experiencia artística. El significante «cuerpo» redobla su significado a través del lenguaje plástico que lo define.

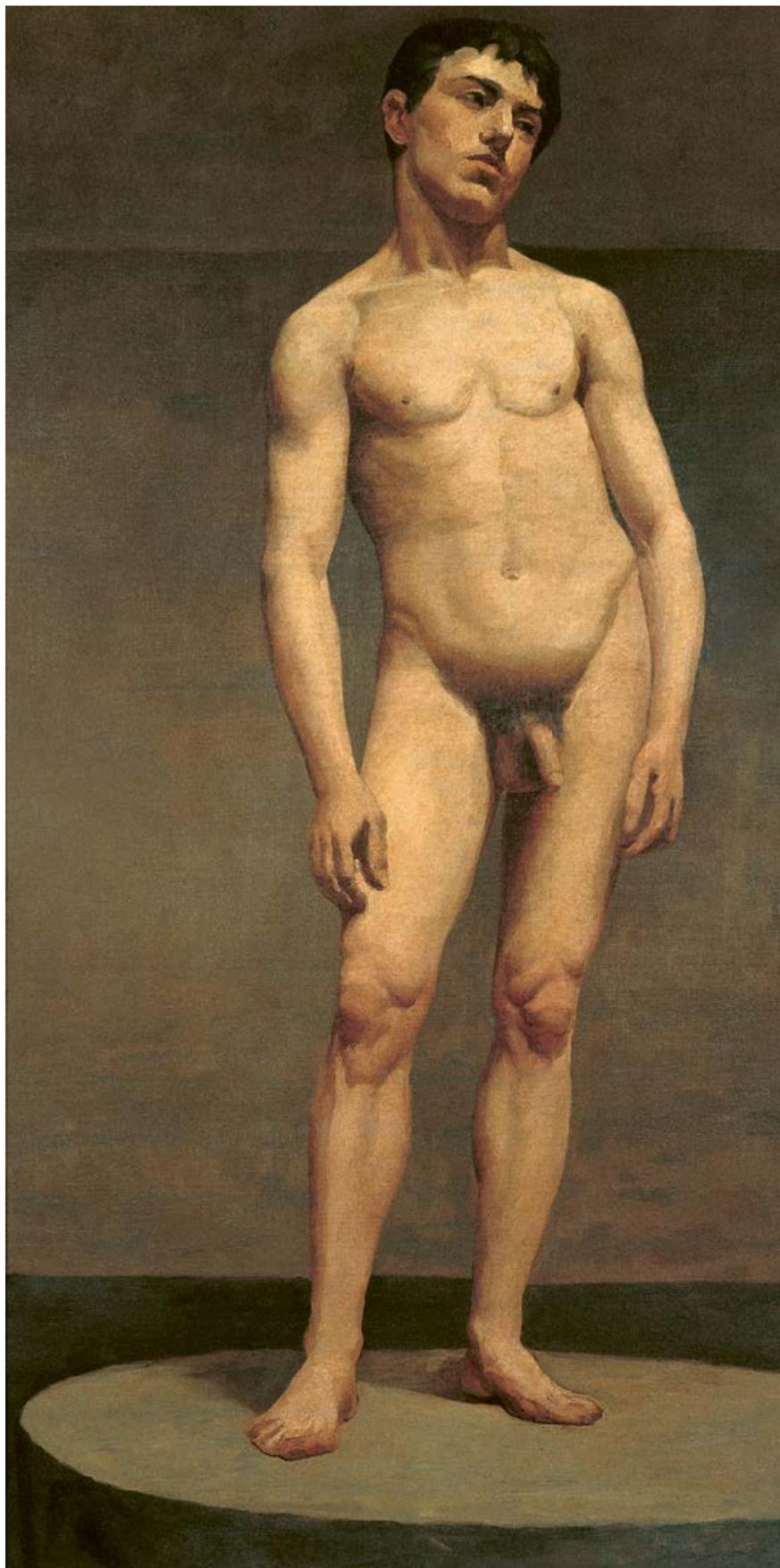
Estos desnudos de Picasso pudieran tener relación, según algunos autores, con la fotografía homoerótica o la fotografía etnográfica. Picasso tampoco era ajeno a las reproducciones en revistas de temática que hoy llamaríamos *fitness*, para las que trabajaba Apollinaire. Cada imagen de Picasso en 1906 es un complejo juego de intertextualidades.

Pese a su relación con ambientes libertarios y a su marco vivencial fundido con la «alteridad», Picasso mantuvo algunos esquemas de género propios de la sociedad patriarcal. Sus figuras masculinas son presentativas y confiadas y contactan visualmente con el espectador. Por el contrario, los cuerpos de mujeres jóvenes «reciben» la mirada mientras son sorprendidas en la intimidad. Ello no impidió que Picasso desarticulara en parte este esquema. Erotizó cuerpos masculinos. Dio donaire a los femeninos y favoreció sutiles correlaciones entre lo considerado convencionalmente masculino y femenino. Incluso hay en Picasso una tendencia al *gender fluid* al convertir en masculinos modelos femeninos de la historia de la pintura.

La mayor parte de las figuras de mujeres jóvenes (aunque también la de algunos muchachos) alude, mediante paráfrasis, a diosas y figuras mitológicas de la Antigüedad. Con ello el artista trascendía lo cotidiano y humanizaba lo divino, o fusionaba ambos planos. Esta era su manera de subvertir las relaciones entre alta y baja cultura. Por ejemplo, en la serie de *La toilette*, Picasso evocó de manera subyacente la historia de la vanidad de Venus. Pero algunas de estas mujeres jóvenes van convirtiendo su rostro en máscaras, y con ello la interculturalidad picassiana quiere establecer un inesperado marco de relación entre la memoria de la Historia del Arte y el pujante concepto de «arte primitivo».

Nueva edad de oro, nuevo arte
Arcadia

El modelo
1896



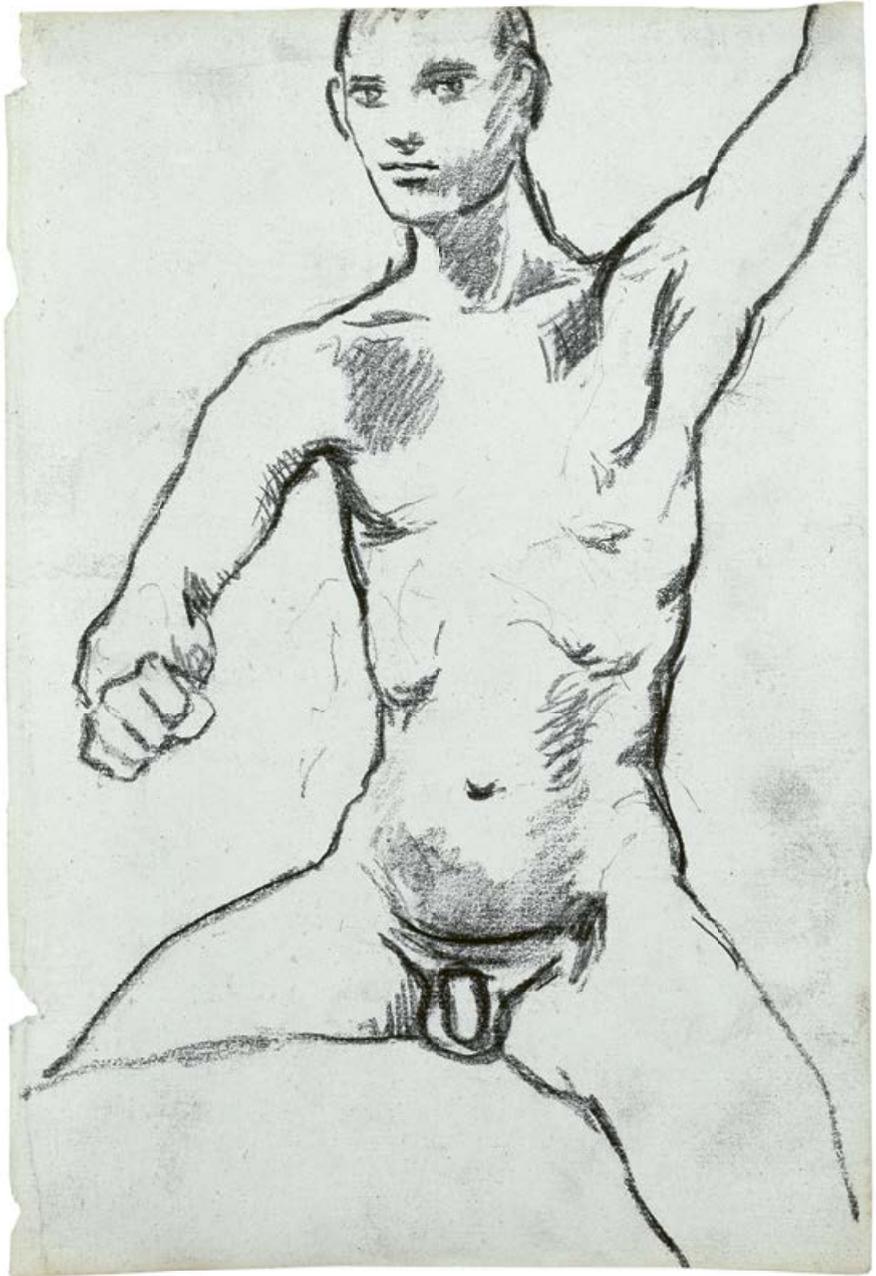


Autor desconocido
Efebo apolíneo y dionisiaco
siglos I-II d. C.

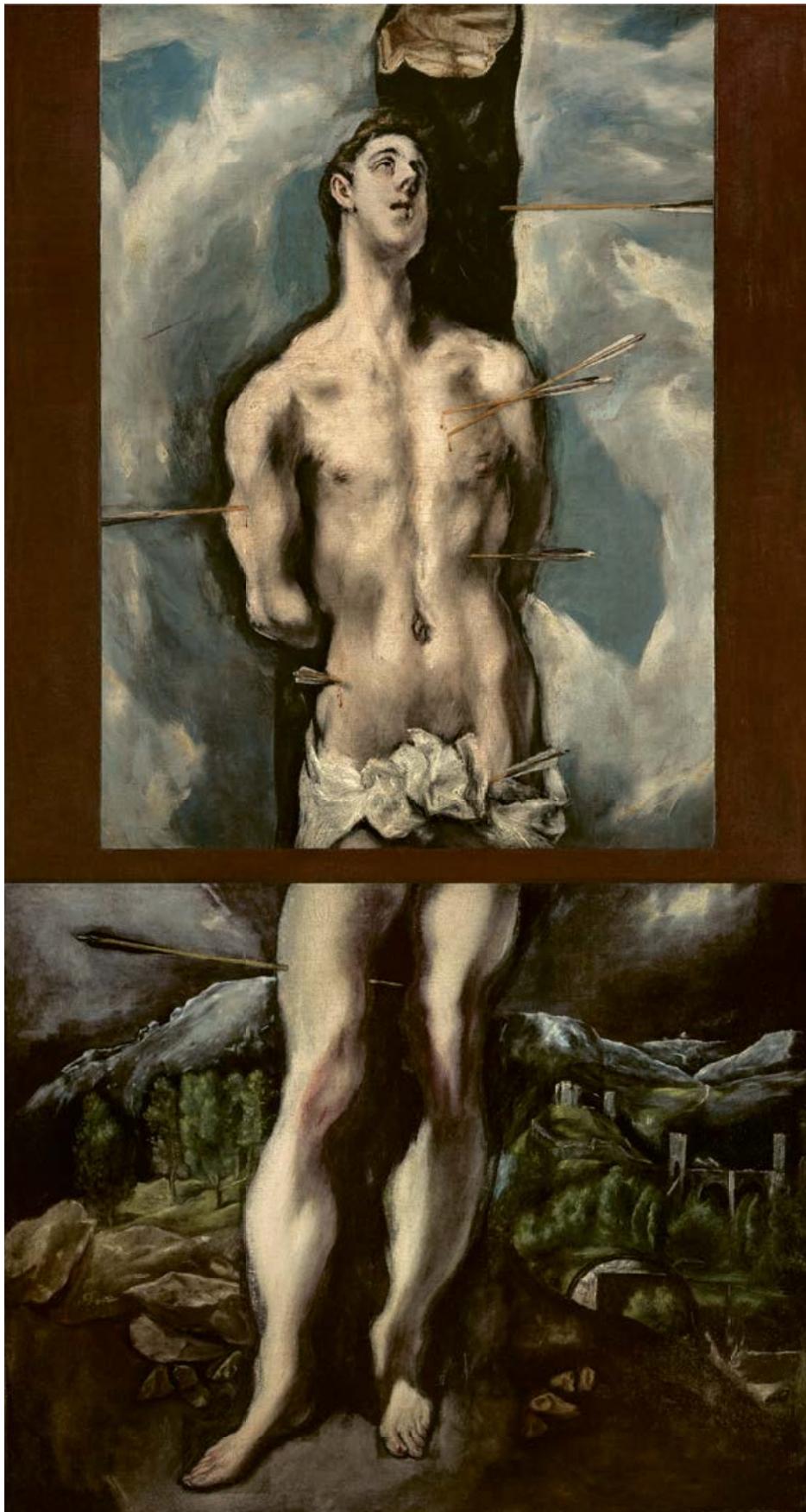


Pintor de Antifon
Kylix (copa)
490-480 a. C.

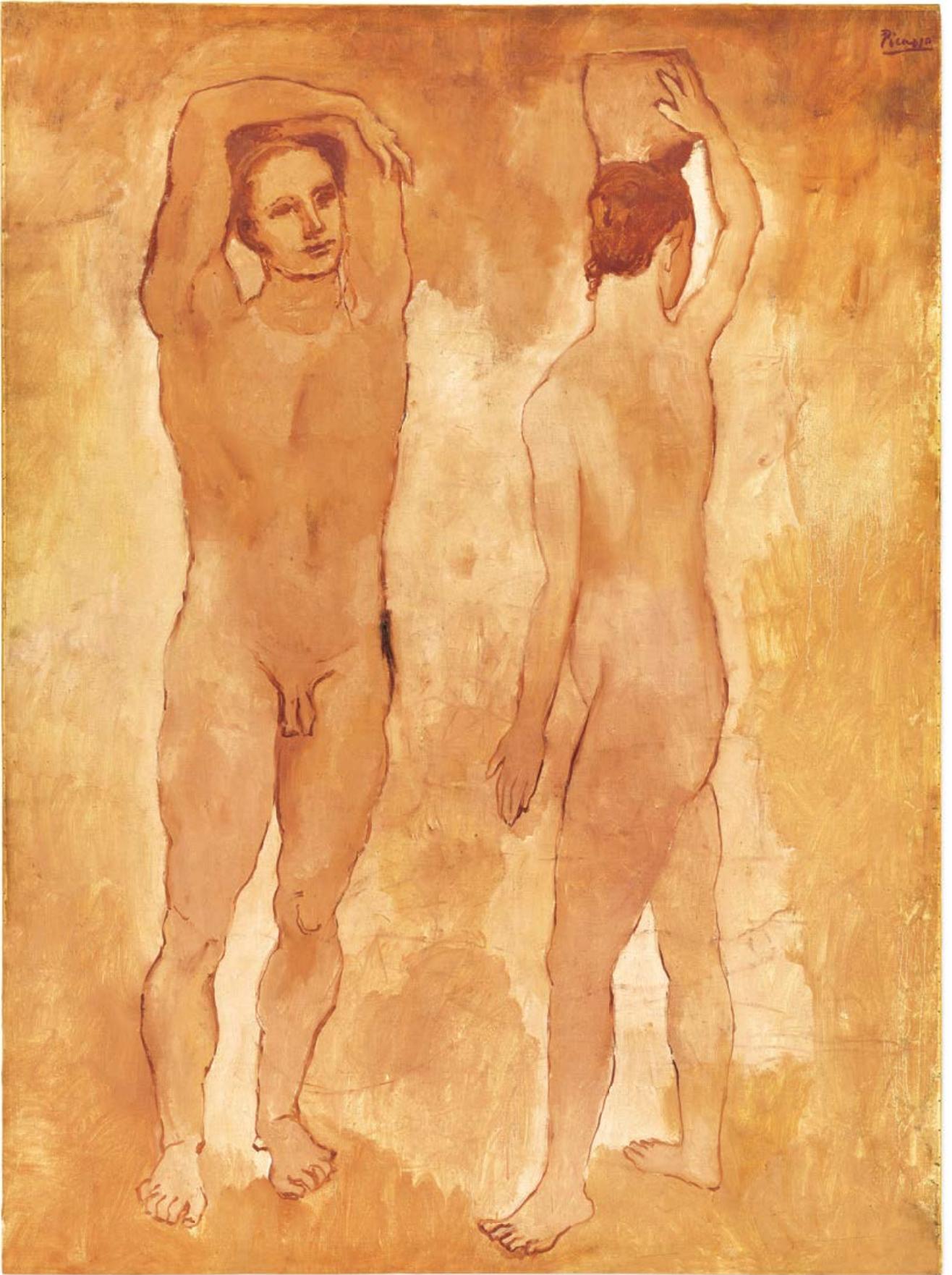




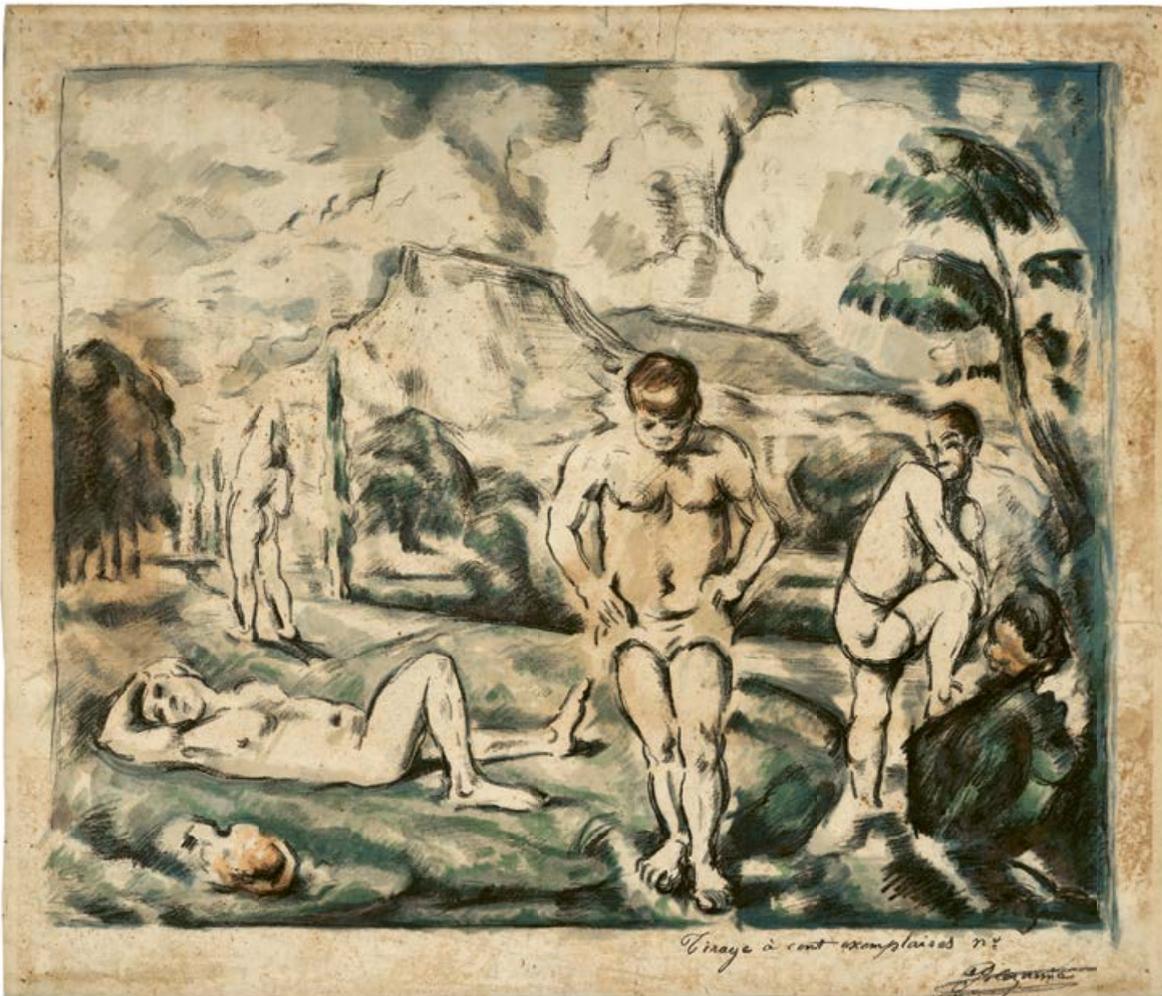
El Greco
San Sebastián
1610-1614



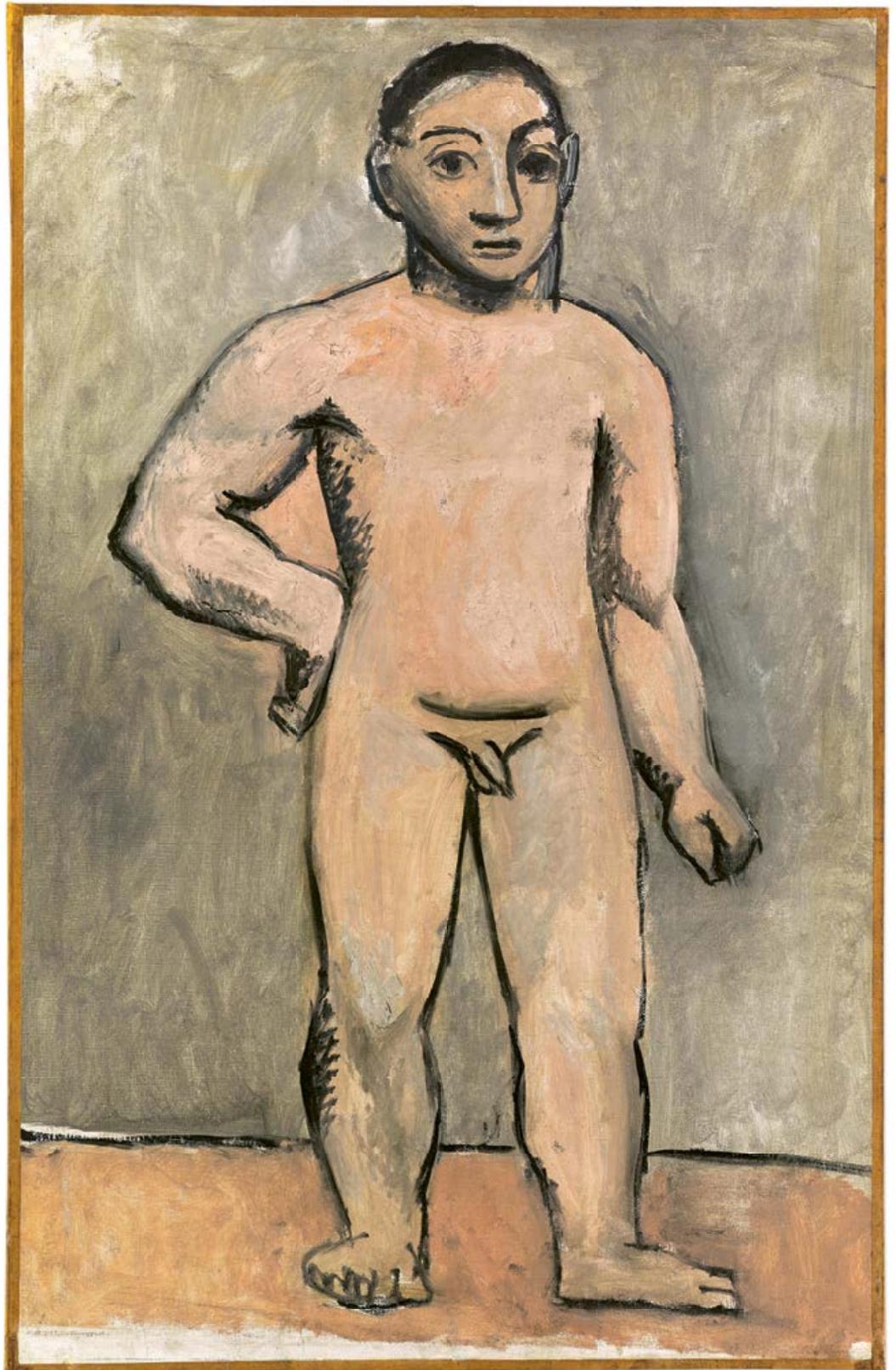
Les adolescents
[Los adolescentes]
1906



Paul Cézanne
Les grands baigneurs
[Grandes bañistas]
ca. 1898



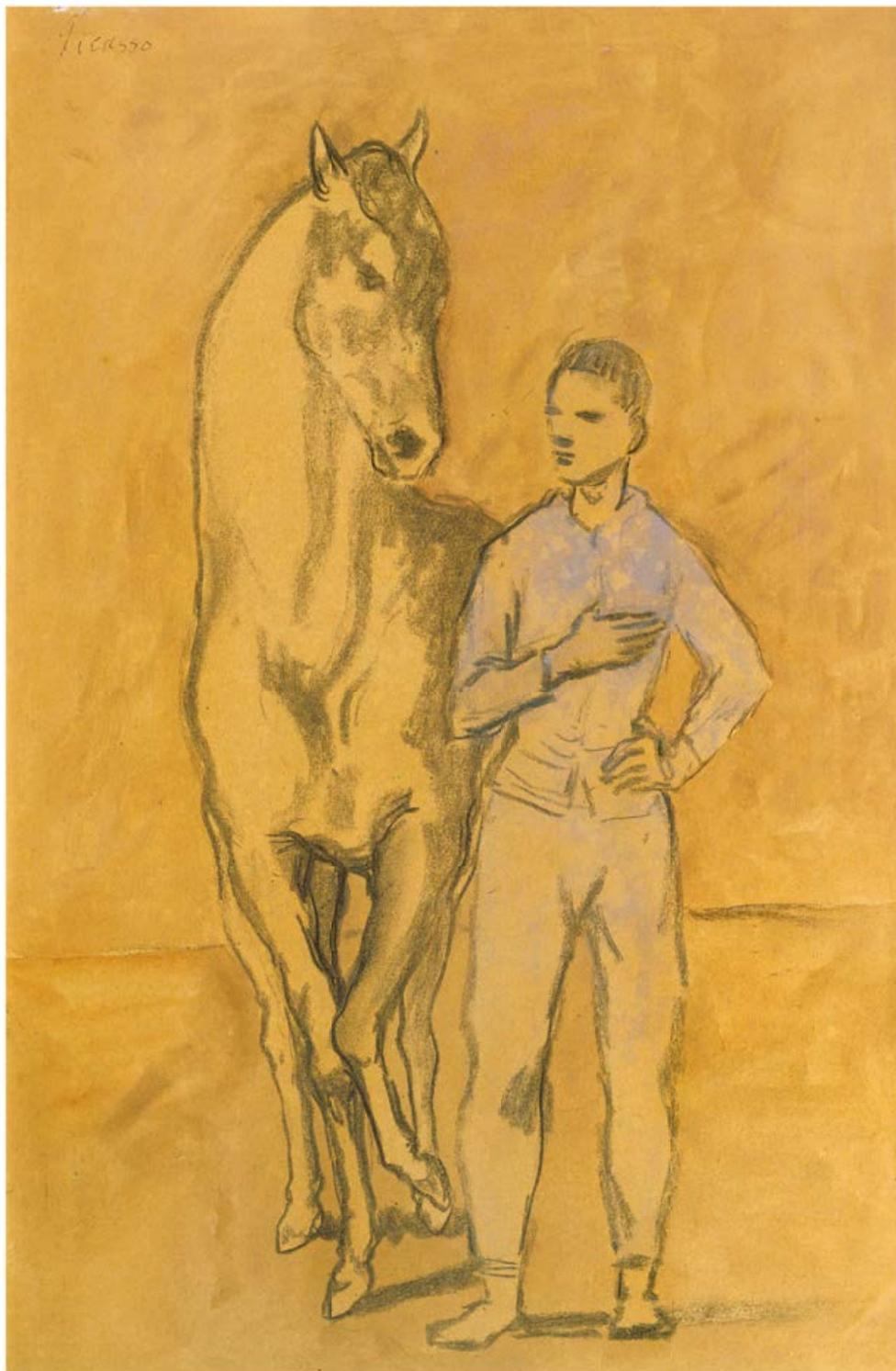
Jeune garçon nu
[Joven desnudo]
otoño de 1906



Horse with a Youth in Blue

[Caballo con joven en azul]

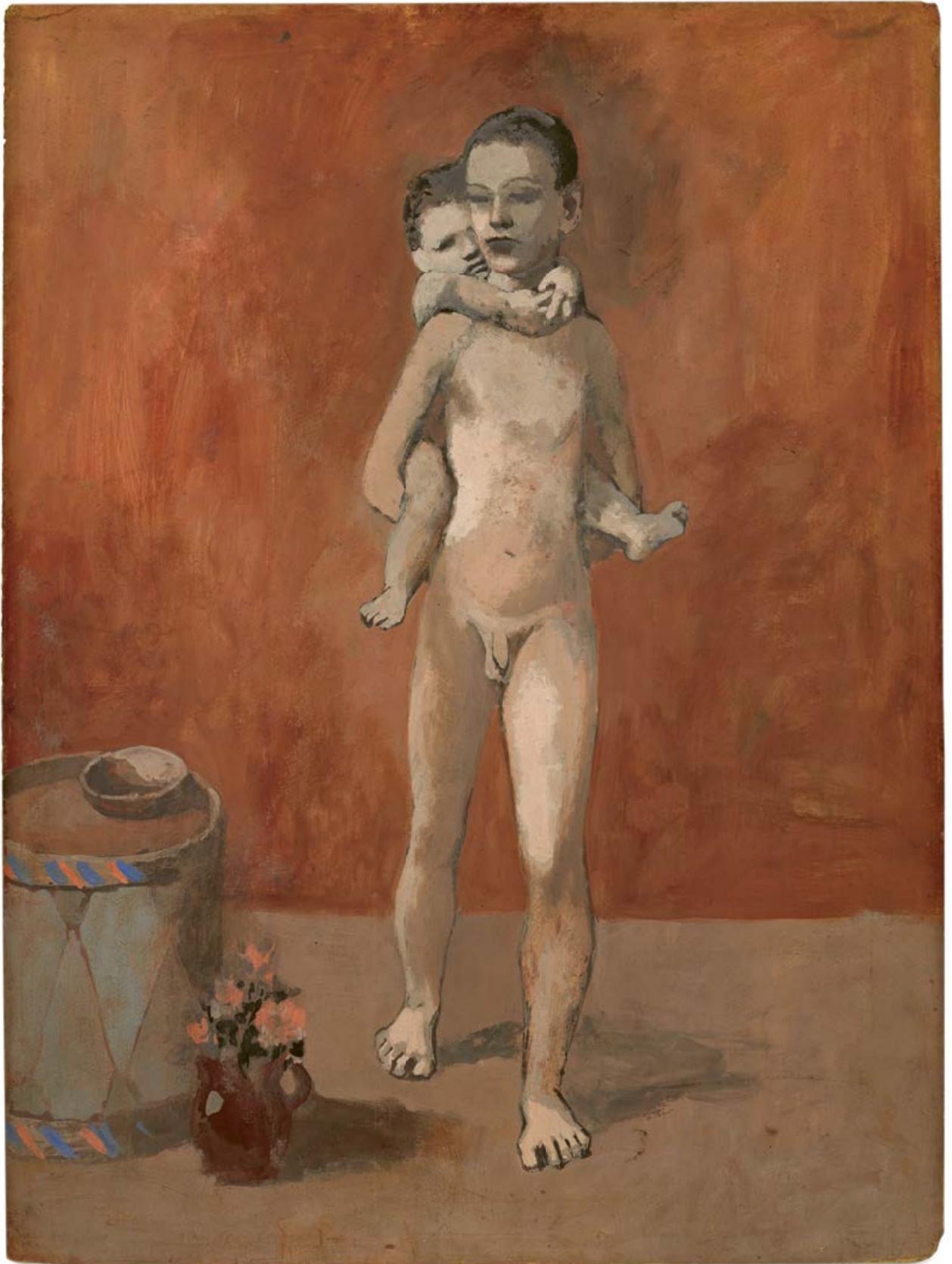
1905-1906



Jeune homme et enfants
[Joven y niños]
1906

Les deux frères
[Los dos hermanos]
verano de 1906



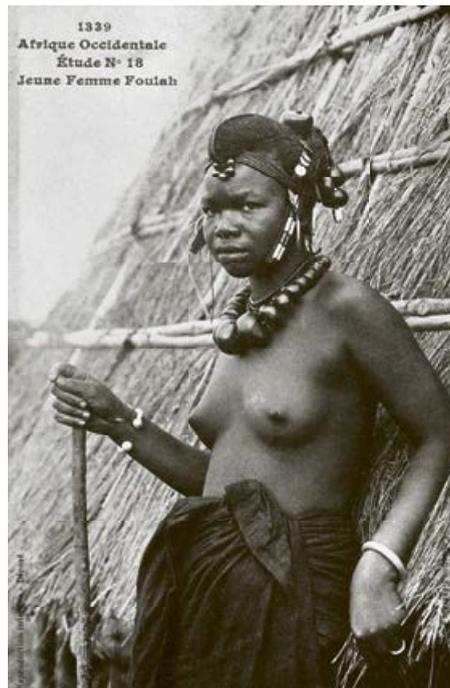
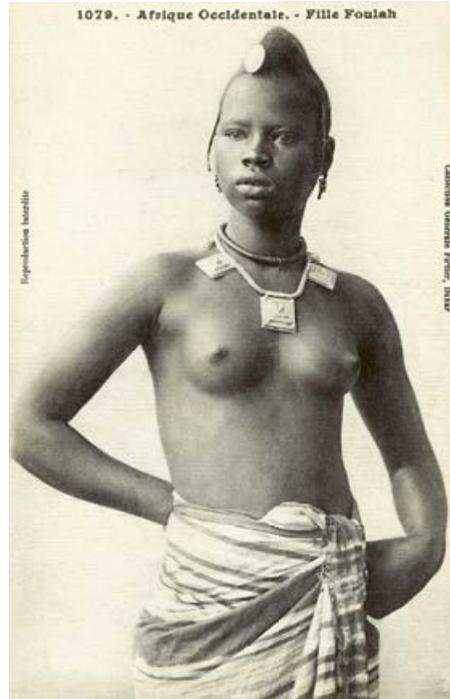
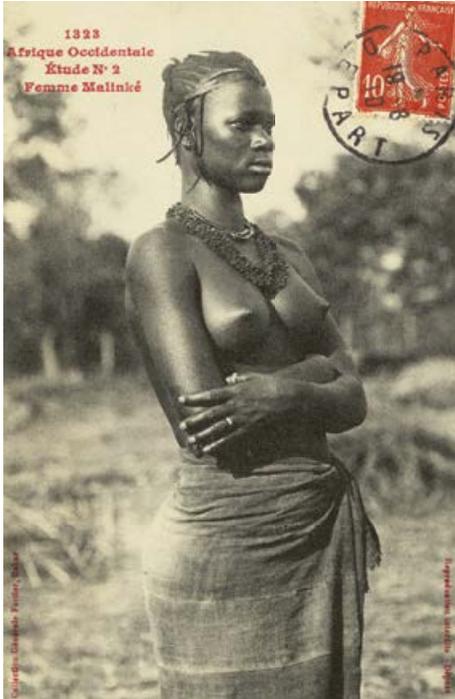


Nueva edad de oro, nuevo arte
Intimidad y paráfrasis

Nude with a Pitcher
[Desnudo con jarra]
verano de 1906



François-Edmond Fortier
Postales de la serie
«Afrique Occidentale»
primer tercio del siglo XX





Demi-nu à la cruche

[Desnudo de medio cuerpo con cántaro]
1906

Femme se coiffant
[Mujer peinándose]
1906

Woman Plaiting Her Hair
[Mujer peinándose]
1906



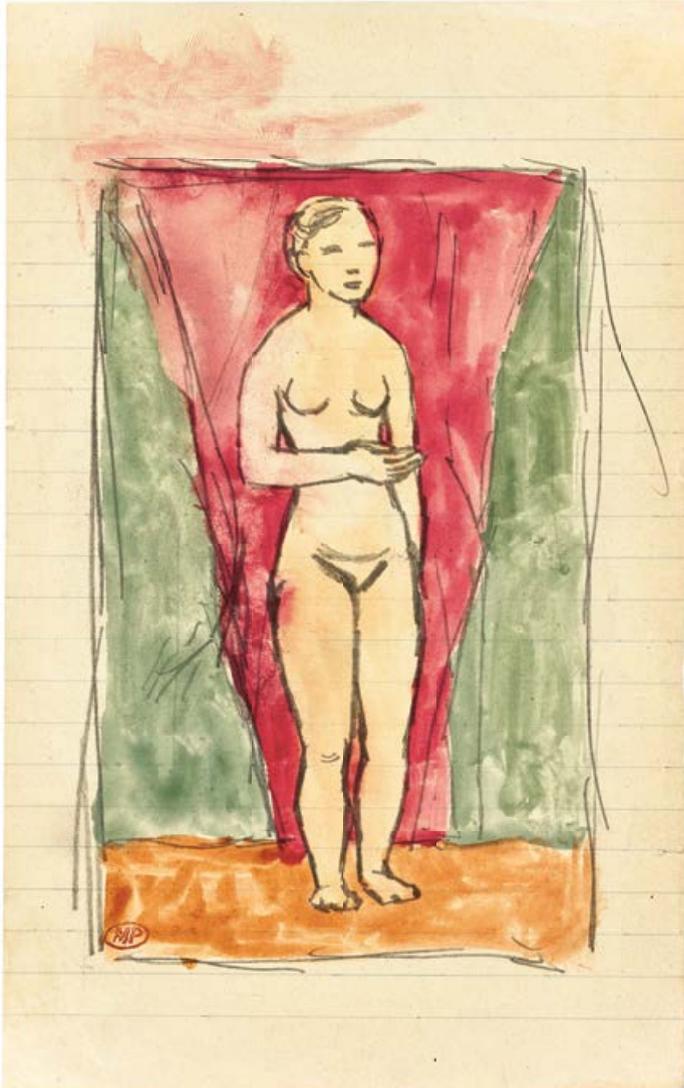


La coiffure
[El peinado]
1906

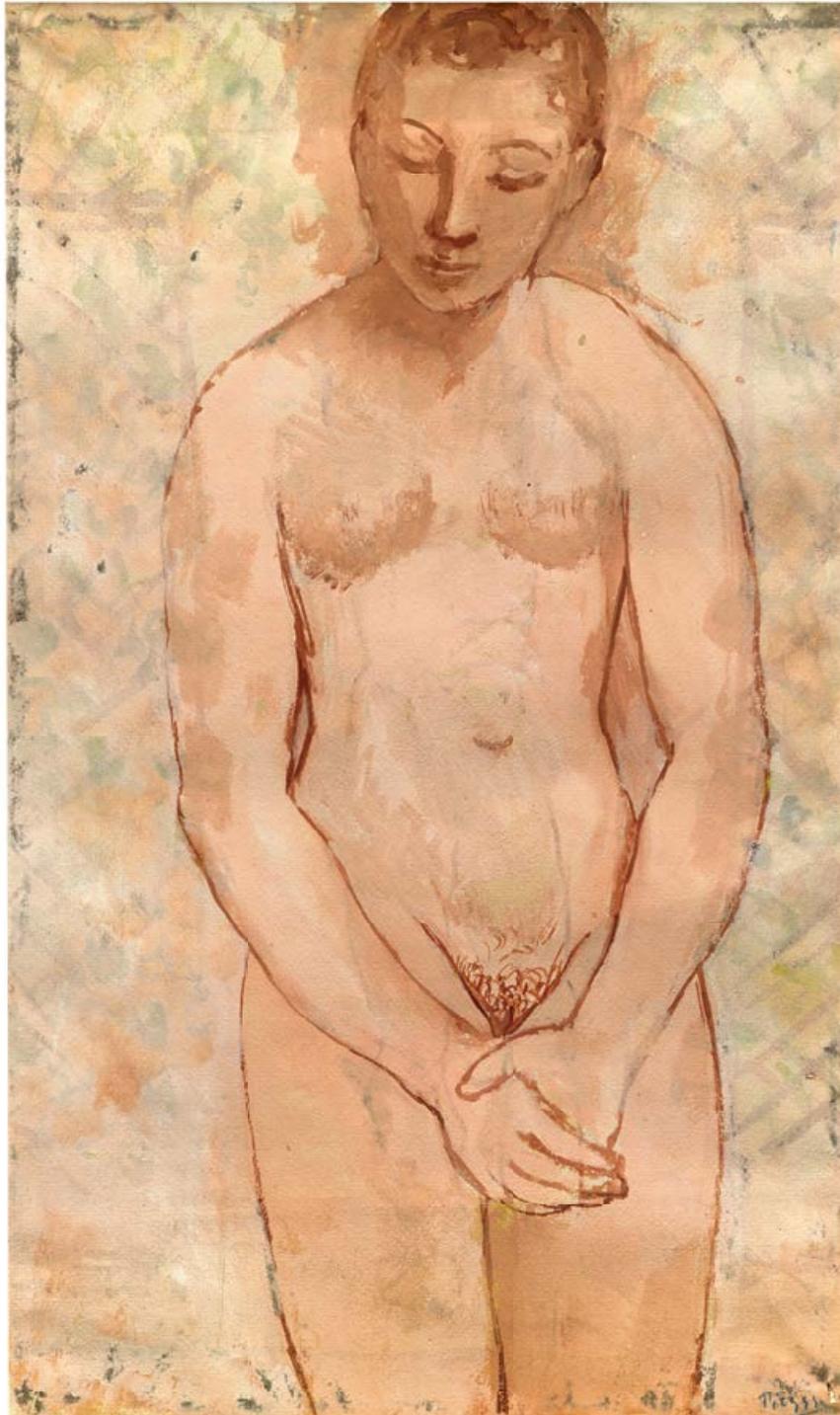




Femme nue devant une tenture
[Mujer desnuda delante de una cortina]
primavera-verano de 1906



Nude with Folded Hands
[Desnudo con las manos cruzadas]
1906



Pulsión escópica 3



El harén es una obra cargada de presupuestos críticos que impiden hoy su visión espontánea. El primer obstáculo es su título, atribuible a Zervos, que no cuadra claramente con lo que vemos en el lienzo. El segundo surge al considerar que *El harén* es una paráfrasis de *El baño turco* de Ingres, esto es, de una fantasía oriental que da rienda suelta a la pulsión escópica heteronormativa del arte del siglo XIX. *El harén*, en verdad, no sabemos muy bien de qué trata. Si acaso es un mísero prostíbulo. Ingres está en *El harén* a través de la asimilación que Picasso hace de su sensual dibujo en arabesco: la línea del contorno enfatiza el erotismo del cuerpo y dota al voyerismo de sensación háptica; es decir, la vista despierta el sentido del tacto. Pero, además, en *El harén*, Picasso ofrece una síntesis lineal, escueta y ágil, cargada de cromatismo que era su modo de competir con los *fauves*, definiendo su propio sentido de la mimesis. El tercer obstáculo se sitúa cuando se considera *El harén* un precedente de *Les Demoiselles d'Avignon*. El lenguaje plástico y la iconografía de ambas obras son sumamente diferentes. Y el concepto visual es opuesto. *Les Demoiselles* nos miran con sus desafiantes ojos de Medusa. En *El harén* el espectador es invitado a dirigir su pulsión escópica al desvelamiento de la intimidad femenina. Pero varios datos icónicos interfieren este proceso. Uno es la reiteración de una misma figura de mujer que la crítica identifica con Fernande. Un iconotipo de «Fernande» que, una vez tras otra, evoca la *Venus Anadiómena* de Tiziano, pero cuya reiteración nos dice que la obra es un juego. Un juego *à bruit secret*, con algo escondido. Fernande recordaba en *Picasso y sus amigos* un delirio de Apollinaire bajo los efectos del hachís. El poeta soñaba con un harén porque estaba enamorado y no era correspondido. Y ello nos lleva a la presencia en el cuadro de La Celestina, protagonista de una tragicomedia sobre el destino fatal de los amores imposibles. Otro obstáculo al desarrollo voyerista de la pintura es la figura masculina. El tipo musculoso parece ensoñar algo y desplaza su entidad fálica desde su propio cuerpo hacia el porrón que sujeta con la mano. Este desplazamiento es singular en la historia de la pintura europea. Además, tiene una flor en la mano como uno de los personajes del sexualmente complejo —y para algunos homoerótico— grabado de Durero, *Männerbad* (Baño de hombres). Ello induce a pensar que la principal fuente de Picasso para *El harén* fuese el dibujo *Frauenbad* (Baño de mujeres) del artista alemán.

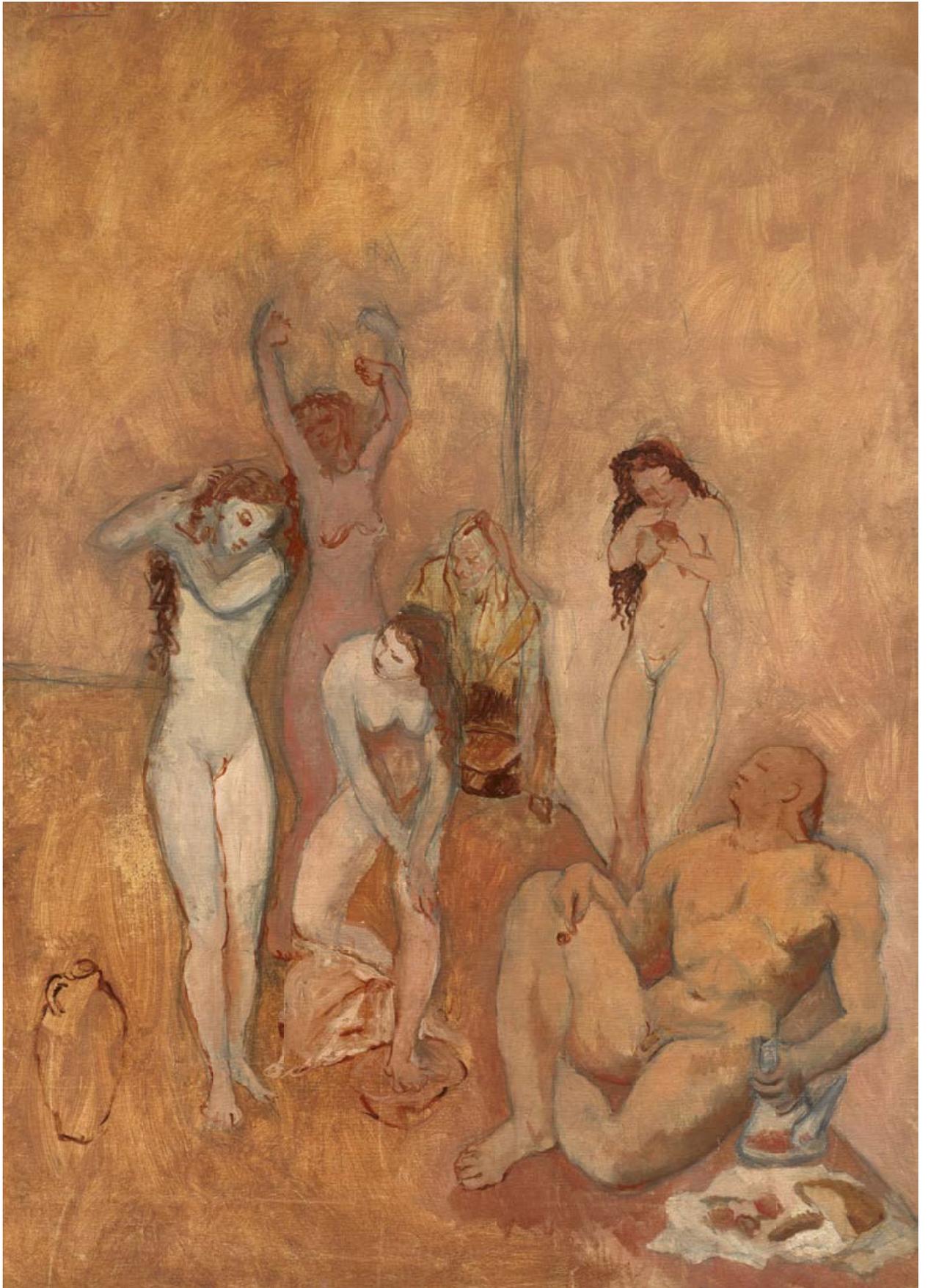
Otras referencias de *El harén* han sido poco tenidas en cuenta, como las figuras romanas de Afrodita —en barro, de carácter doméstico— y, ante todo, la referencia a Camille Corot, del que Picasso fue coleccionista. El modo en que Corot vincula Venus con la imagen de una mujer contemporánea hubo de interesar a Picasso, pues él hizo lo mismo. Otro juego. El juego de la disolución de la alta cultura en la vida cotidiana. Es decir, el Arte Moderno.

Pulsión escópica

The Harem

[El harén]

primavera-verano de 1906



Autor desconocido

Figura
200-150 a. C.



Femme nue se coiffant, vue de dos
[Mujer desnuda peinándose, vista trasera]
1906



Jean-Auguste-Dominique Ingres

Femme nue

[Mujer desnuda]

1826



Jean-Auguste-Dominique Ingres

Famille à l'agneau

[Familia del cordero]

1843-1847



Jean-Auguste-Dominique Ingres

Danseuse

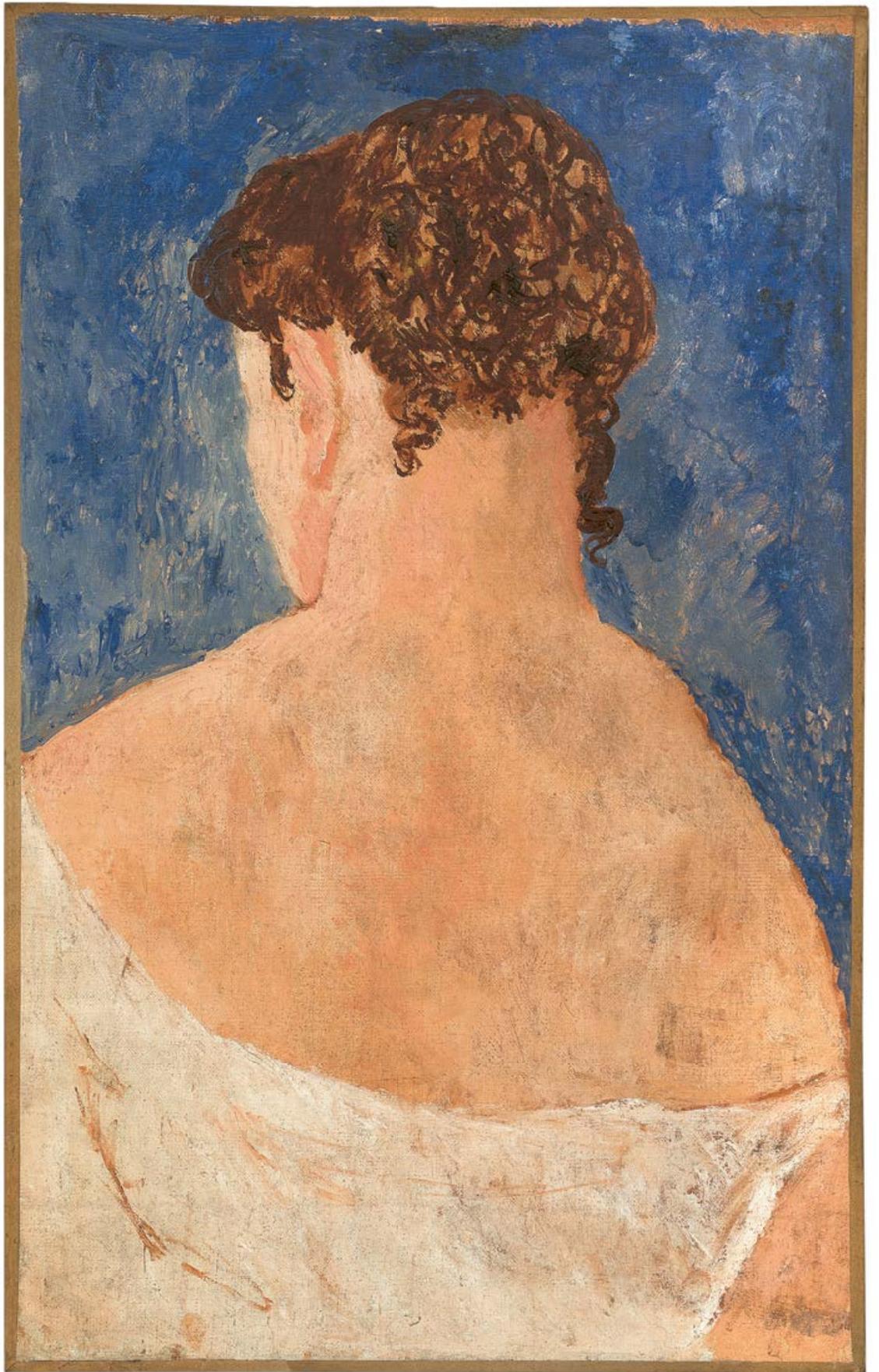
[Bailarina]

1851



Busto de mujer

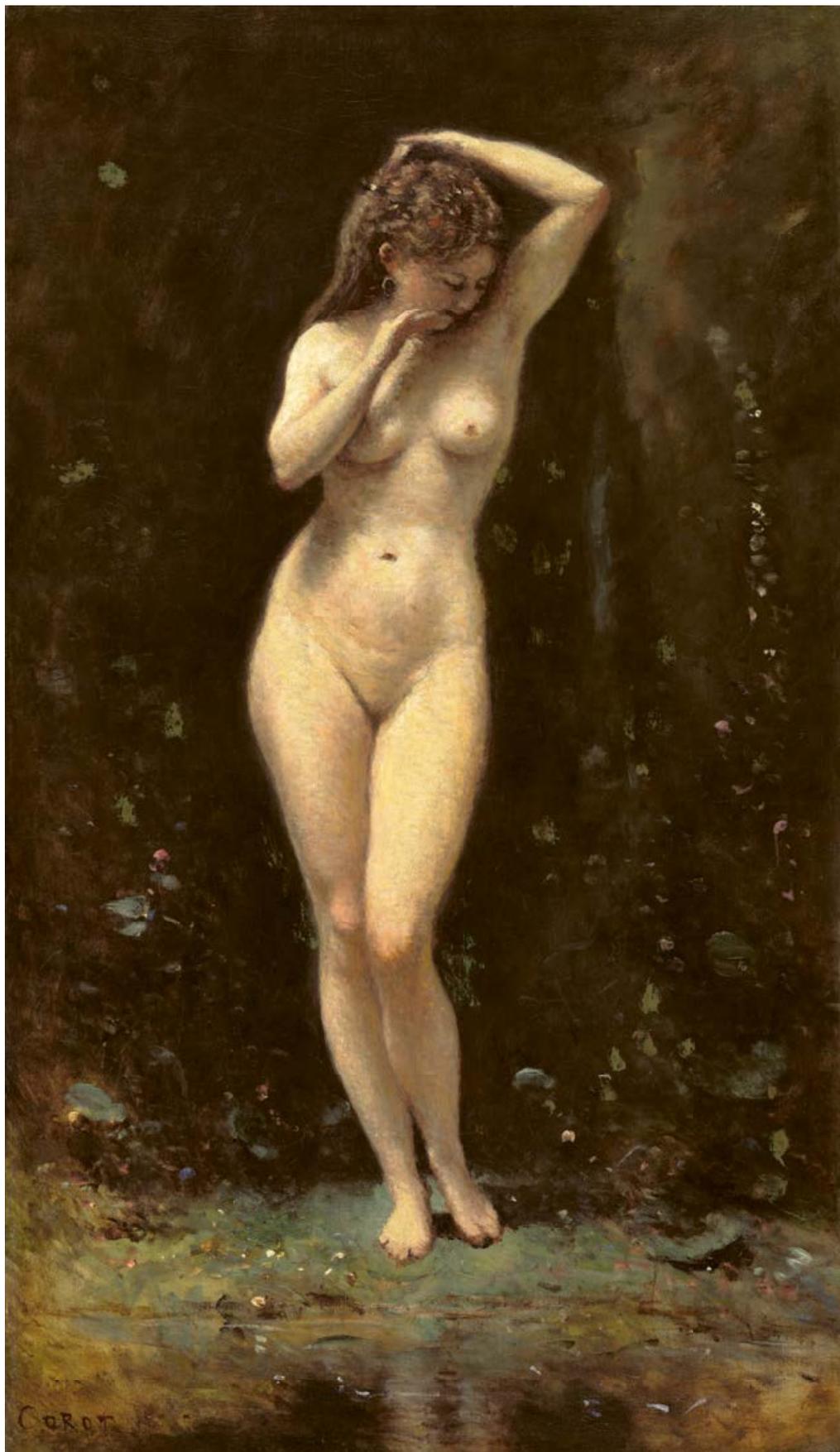
verano-otoño de 1906



Jean-Baptiste-Camille Corot
Jeune fille à sa toilette
[Joven en el aseo]
1850-1875

Jean-Baptiste-Camille Corot
El baño de Diana (La Fuente)
ca. 1869-1870





Woman and Devil (Femme et diable)

[Mujer y Diablo]

1906



Mitología vernacular

4



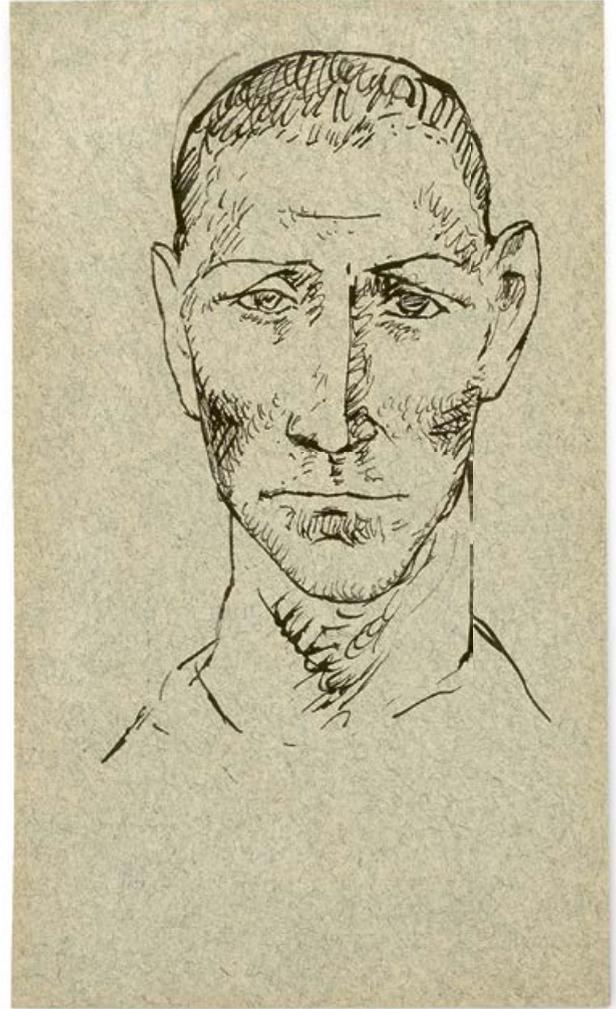
La capacidad productiva de Picasso en Gósol fue abrumadora. Es difícil, por tanto, establecer un sistema preciso en la ordenación de los lenguajes plásticos empleados por el artista. Pero de lo que no cabe duda es que, en Gósol, Picasso planteó asuntos primordiales para su propia obra y para la fundación del Arte Moderno. En Gósol asistimos al trasvase del concepto de desnudo al de cuerpo, al desarrollo del erotismo en las figuras masculinas ya comenzado en París, a la integración entre fondo y figura, al tratamiento de superficies anicónicas o al desarrollo de la capacidad del arabesco cromático. También en Gósol se produjeron la transformadora entrada del «primitivismo» y el tratamiento en perífrasis de la mitología, planteando el artista la supresión de límites entre alta y baja cultura. Pero entre tan compleja articulación de registros, Picasso no pudo pasar por alto, lógicamente, lo que le sugería el escenario mismo en el que se encontraba. Salvo en algunos dibujos procaces, la vernacularidad de Gósol fue tratada desde la conformidad con el existir y el laborar de las campesinas y los campesinos pirenaicos. El *Carnet catalán* es especialmente rico en este tipo de referencias. En sus pinturas de temas agrarios Picasso parece deslizarse hacia lo narrativo, pero aún en estos temas plantea propuestas en torno a la nueva plasticidad y al nuevo concepto de arte. Alguno de sus paisajes sugiere un temprano acercamiento a las formas cúbicas. La representación de animales y de sus cuidadores posee un sentido escueto del dibujo que es nuevo en su capacidad de síntesis. Determinadas figuras de aldeanas juegan con formas entre figurativas y abstractas y acogen en su semblante el signo transformador del rostro-máscara. Este signo es revelador sobre el ascenso de «lo primitivo» en la obra Picasso, y a él se añadirían las sugerencias morfológicas del Románico catalán gosolano que proyectarían su eco en París tras el regreso del artista.

Mitología vernacular





Étude de femme avec un fichu
[Estudio de una mujer con pañuelo]
1906



Portrait d'homme de face
[Retrato de un hombre]
1906

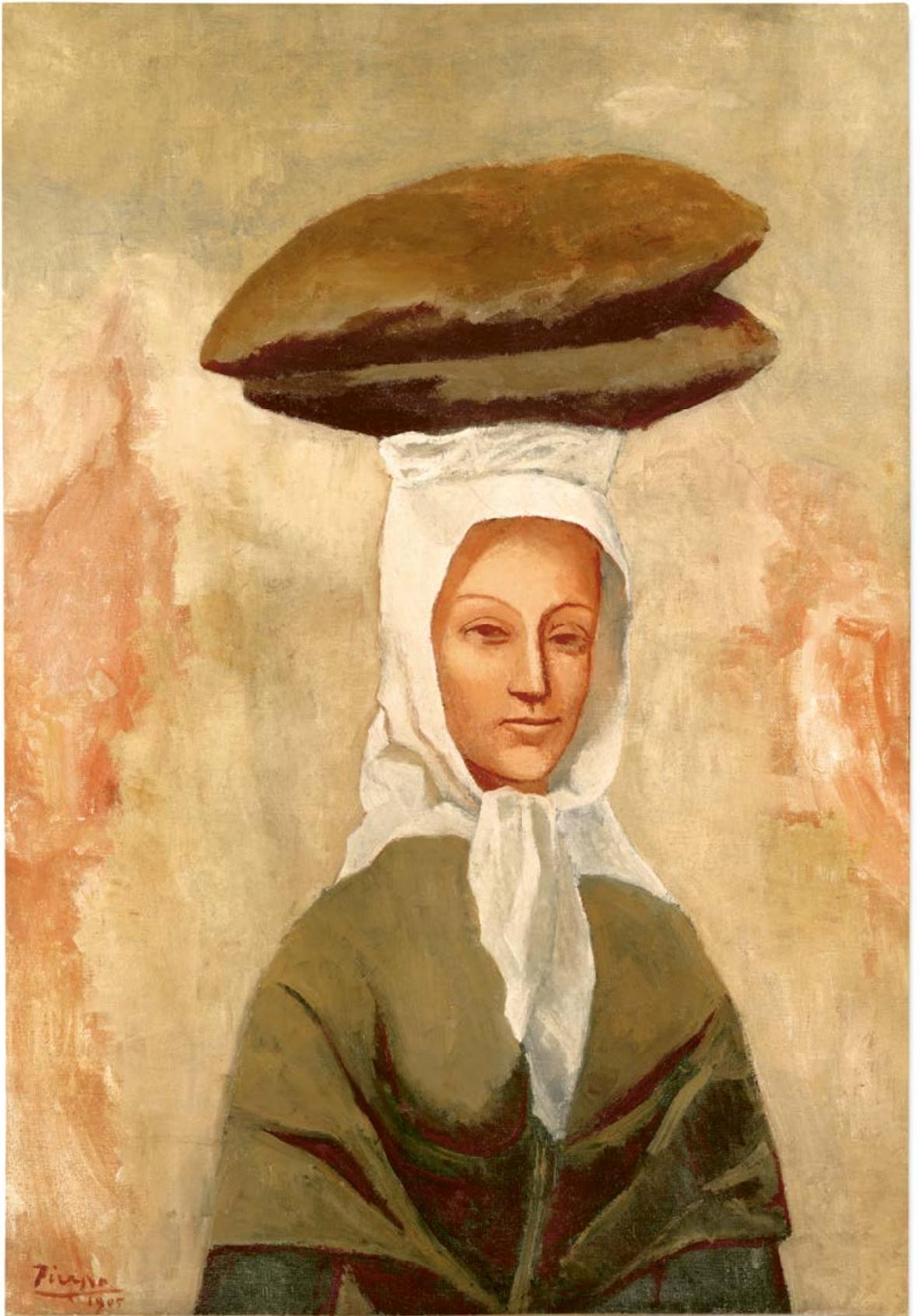
Jeune homme de Gósol
[Joven de Gósol]
1906



Boy with Cattle
[Niño con ganado]
1906

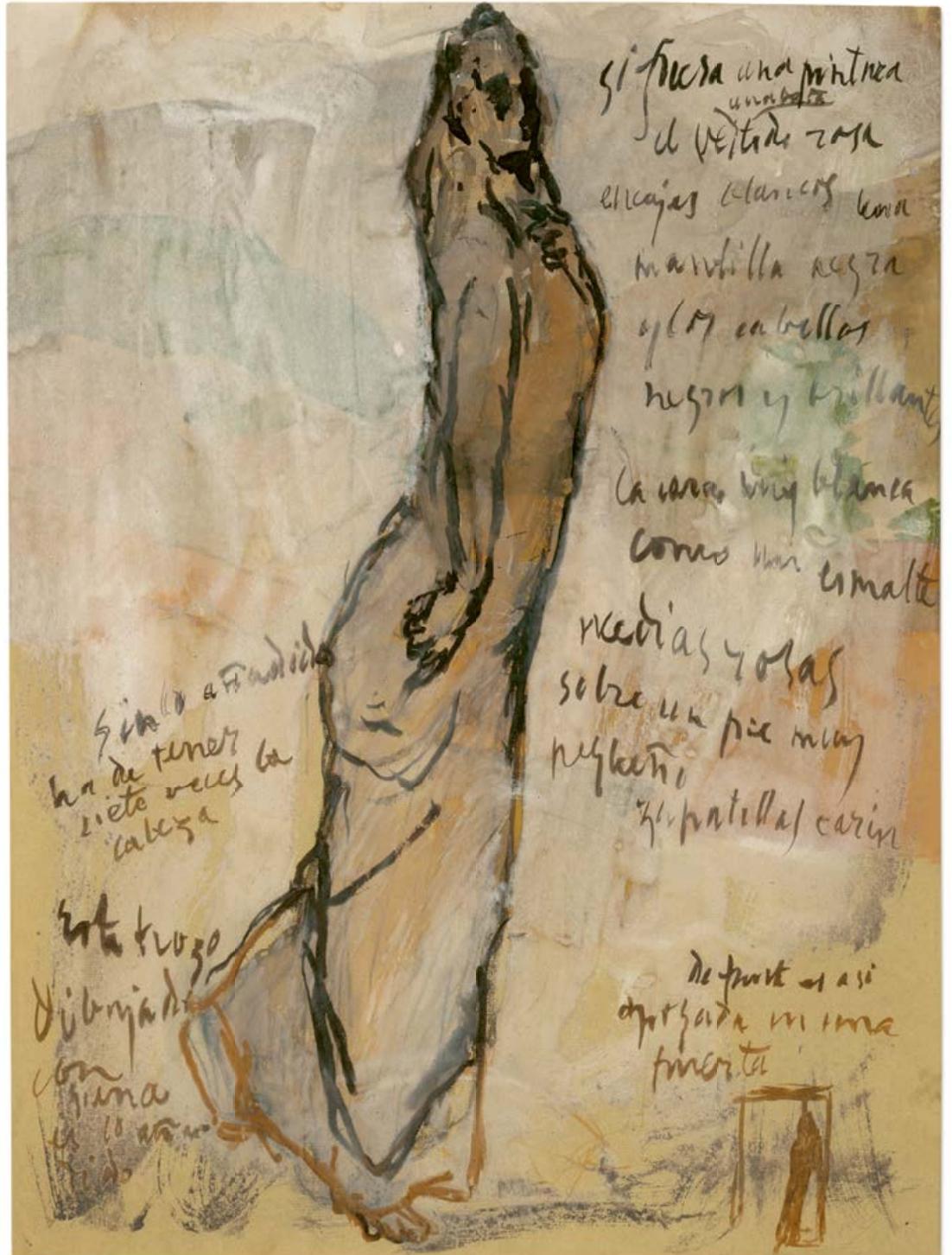
Woman with Loaves
[La mujer de los panes]
1906





«Fernande con pañuelo» y «Acarreadora de agua»
Carnet catalán
finales de mayo-julio de 1906





Fernande [significante/significado]

9



Fernande Olivier fue compañera íntima de Picasso en momentos cruciales para el Arte Moderno. Su verdadero nombre era Amélie Lang y era tan solo varios meses mayor que el artista. Ambos comenzaron a convivir en el Bateau-Lavoir en agosto de 1904. Fernande había tenido una historia personal compleja y llena de experiencias traumáticas, por lo que sus relaciones con los demás no eran simples. El ambiente artístico no le era ajeno. Dentro de sus posibilidades, tenía formación y cultura. Trabajó como modelo. Entendía de perfumes. Le habría gustado ser pintora. Era capaz de dar clases de francés a los amigos americanos de la pareja. Su relación con Max Jacob, Guillaume Apollinaire y Gertrude Stein fue excelente, especialmente con Gertrude. El Picasso entre los 24 y 25 años podría estar imbuido de pensamiento libertario, pero, en su relación con ella, su talante mantuvo determinados rasgos propios de la sociedad patriarcal. Nunca supo bien qué estatuto darle. Las relaciones íntimas entre ambos fueron intensas. Las relaciones vivenciales, complejas.

Durante 1906, especialmente durante las semanas de Gósol, Picasso desarrolló un iconotipo de desnudo femenino que la crítica identifica con «Fernande», pero que es ante todo un «dato» que a Picasso le sirve de punto de partida. Del mismo modo, Picasso utilizó el semblante de Fernande. En pocas ocasiones lo hizo convencionalmente como retrato. La mayor parte de las veces el semblante o la fisonomía de Fernande eran un significante a la espera de un significado. El significante era el rostro que mutaba en sus rasgos y que solía desvincularse de la búsqueda del parecido. El significado era el lenguaje plástico con el que Picasso experimentaba. En esta manera de proceder, Picasso relacionó a Fernande —ante Pedraforca— con la vernacularidad de Gósol; compitió con los *fauves* en pulsión cromática; anticipó el clasicismo «ingreso» de la década de 1920 y dio cita de manera anticipatoria a la máscara, a la síntesis formal que demandaba y a la poderosa referencia cultural —*l'art nègre*— que implicaba. En sus esculturas, con la fisonomía de Fernande, Picasso trabajó tanto el concepto de desmaterialización de la forma como el de volumen nítido simplificado. También con la fisonomía de Fernande, el artista ofreció sus primeras esculturas plenamente «primitivistas». Este iconotipo fue decisivo para la primera definición picassiana del Arte Moderno.

Pablo y Fernande se separaron en 1912. Fernande publicó sus recuerdos sobre el artista, en diversos medios, a partir de 1930. Sus memorias siguen siendo fundamentales para el conocimiento de la personalidad y la obra de Picasso.

Fernande
[significante/significado]



Tête de femme (Fernande)
[Cabeza de mujer (Fernande)]
1906

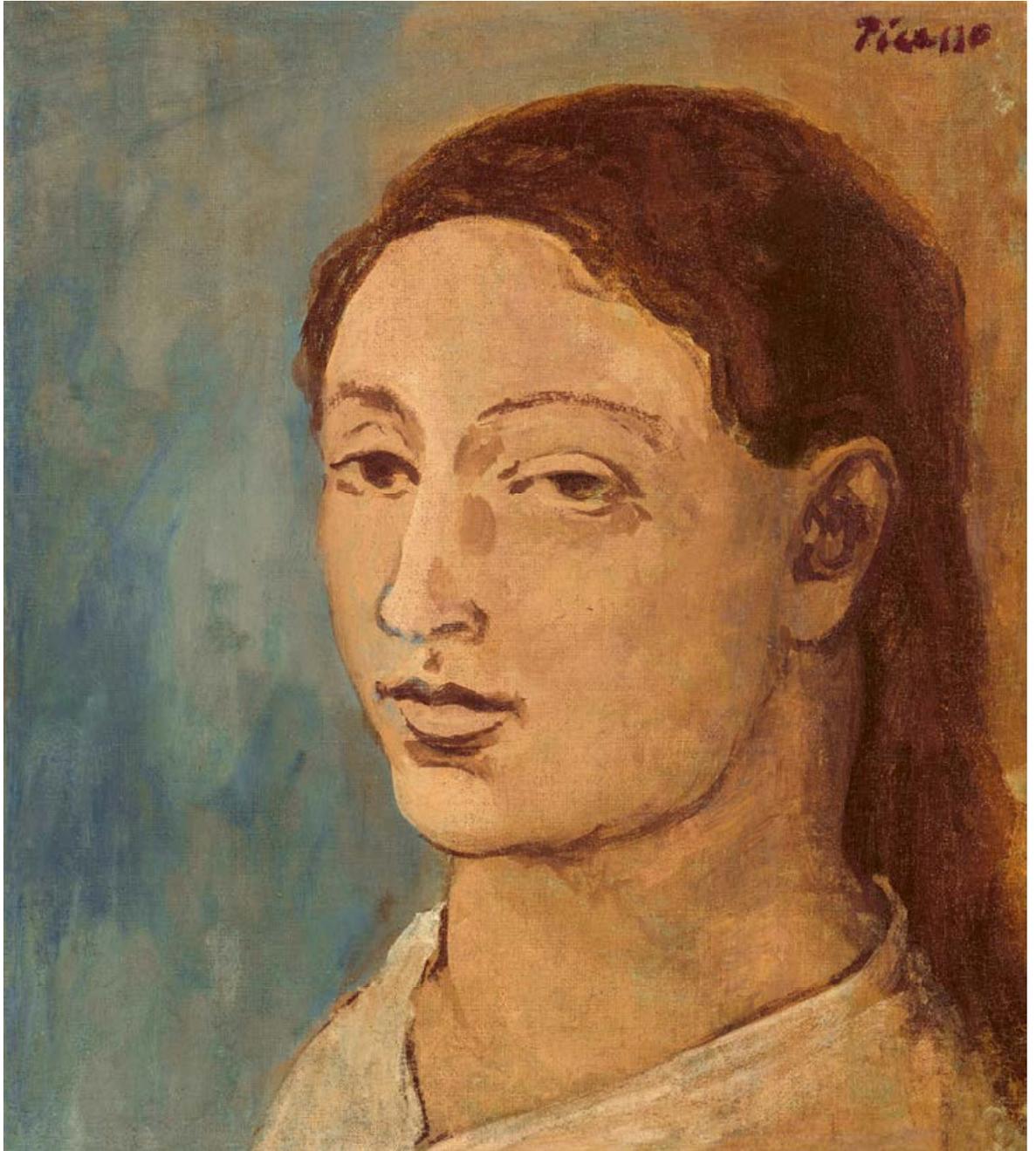


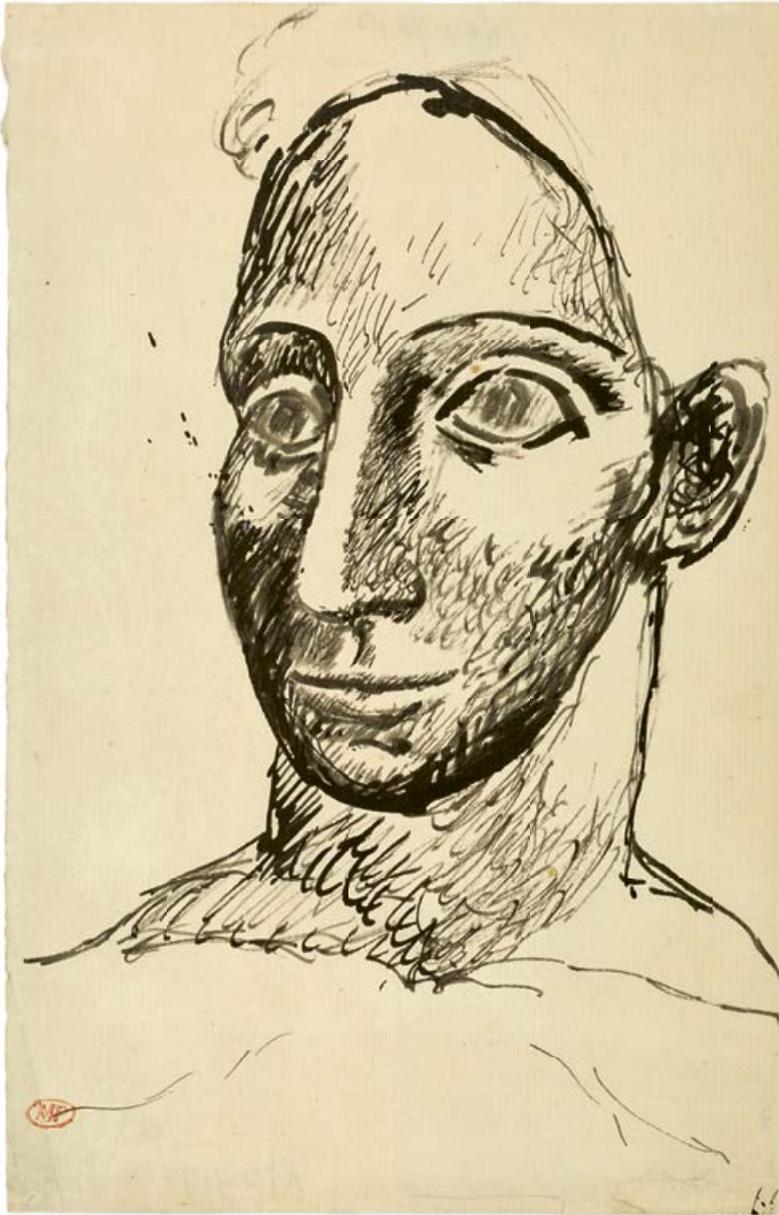


Retrato de Fernande Olivier
verano de 1906



Tête de Fernande
[Cabeza de Fernande]
1906





Tête
[Cabeza]
otoño de 1906

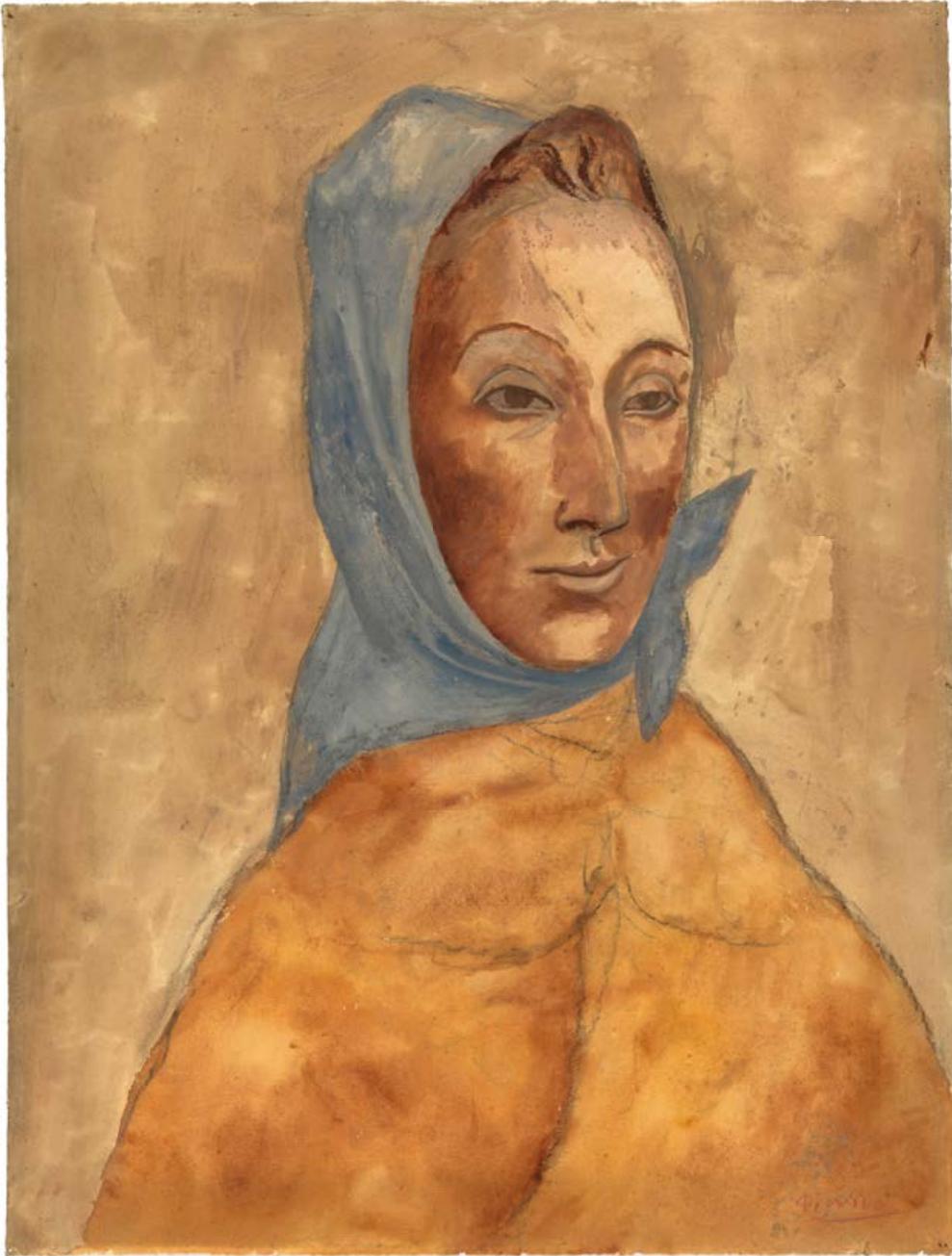
Tête de femme
[Cabeza de mujer]
1906-1907



Woman with Kerchief (Portrait of Fernande Olivier)

[Mujer con pañuelo (Retrato de Fernande Olivier)]

1906







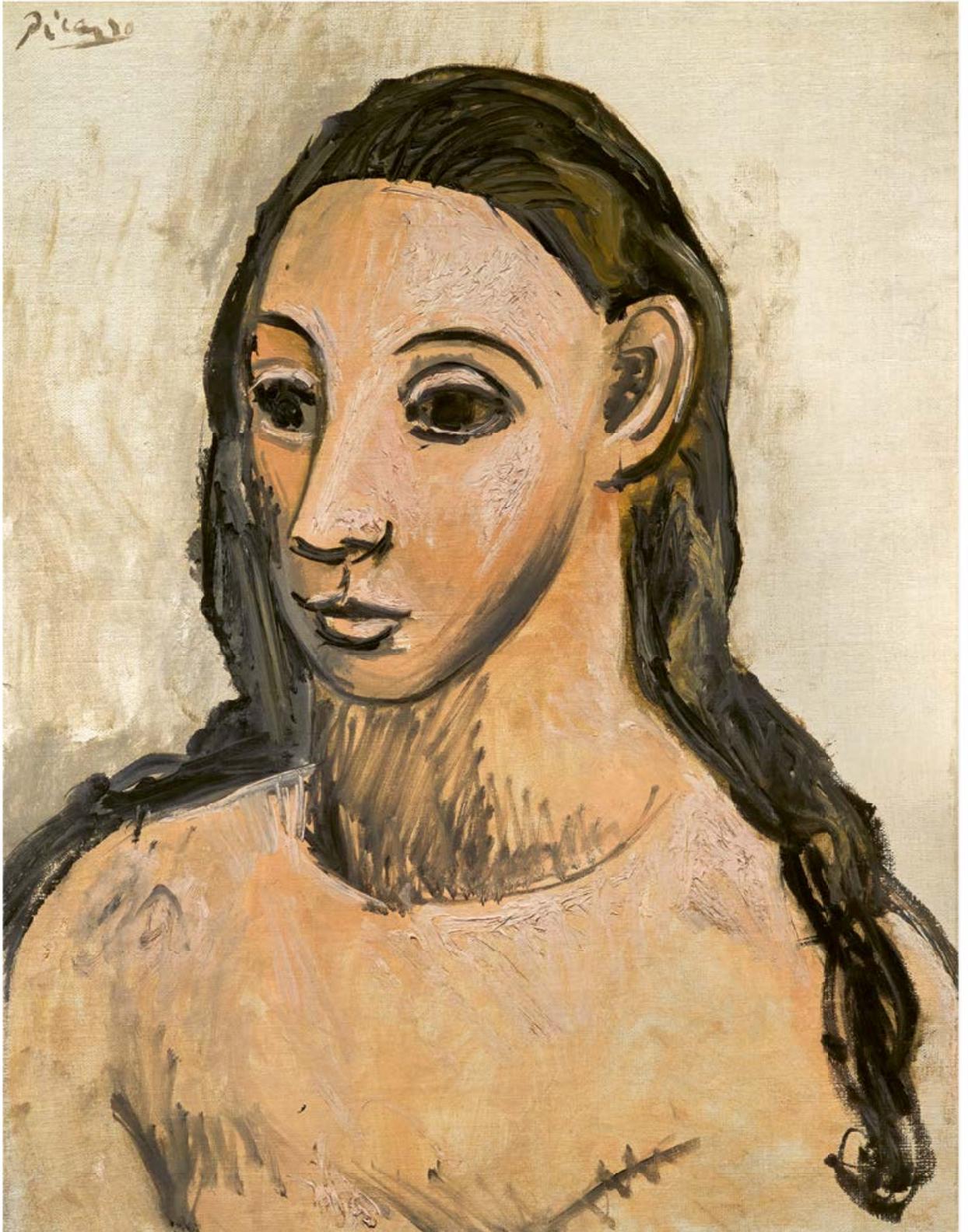
Quería saber la antigua *Fisiognómica* si los afectos del alma motivaban la apariencia física de los sujetos. En el Picasso de 1906 la koiné de lo «primitivo» llevó al artista a la plasmación de fisonomías inesperadas. Inesperadas y misteriosas para el espectador contemporáneo que desconoce los recorridos, las apropiaciones y las citas de Picasso y, por tanto, el fondo de su intencionalidad.

La fisonomía de *Busto de mujer joven* es enigmática. Picasso ya no busca —aunque volverá a ello— la fusión entre fondo y figura. Además, ahora el tratamiento es deliberadamente tosco —o primario— y el *non finito* se ha sustituido por grafías decorativas que dan sensación de inacabado. Todo ello da un aspecto «primitivo» a la figura y a la obra en su conjunto. Pero el artista ha reducido el rostro a un óvalo, el cuello a un cilindro y los hombros a una semiesfera. Estamos ante la fusión entre la sinergia con lo «primitivo» y la lectura de Cézanne. Pero otras huellas presentes en la obra no son tan inmediatamente evidentes. El pelo recuerda a las Venus de la serie de *La toilette*. El carácter presentativo de la figura es legible en figuras griegas en barro cocido que luego pasarían a la cultura romana. La unión entre mentón y oreja está tomada del Arte Ibérico. Los ojos y el prognatismo provienen del arte egipcio. La idea del rostro como máscara es propia de *l'art nègre*. Y todo el conjunto de la figura es muy similar a la figura masculina del *Sarcófago de los esposos* de Cerveteri. En su koiné de lo «primitivo» esta figura recuerda a las terracotas baleares de la diosa Tanit que, sin embargo, el artista nunca pudo ver. Los potentes ojos negros y la mirada perdida hacen misteriosamente humana la síntesis figurativa de Picasso. Pero pronto el artista asimiló su nueva síntesis figurativa y la convirtió en un lenguaje de signos, como muestran *Tête de femme* y *Buste de femme*. Y en ambas obras, además, lo elaborado por Picasso en 1906 se adentra en 1907 con entidad propia.

Por otra parte, en 1906, el interés de Picasso por el *profil perdu* es acentuado. El perfil perdido, que Picasso lee en Durero y en la *Bañista de Valpinçon* de Ingres, sirve para crear sensación de misterio y «discutir» tanto la heredada idea de representación como el sistema visual planteado en el Renacimiento. Desde este punto de vista, *Femme nue de trois-quarts dos* es una obra de 1907 que recoge, de nuevo, lo elaborado en 1906. También es heredera de 1906 en sus referencias al Arte Ibérico, al «primitivismo» y a la fotografía etnográfica. Pero ahora Picasso añade un punto límite de encuentro entre lo figurativo y lo abstracto que marcará en el futuro la poética de su obra cubista.

Fisonomías

Buste de jeune femme
[Busto de mujer joven]
otoño de 1906



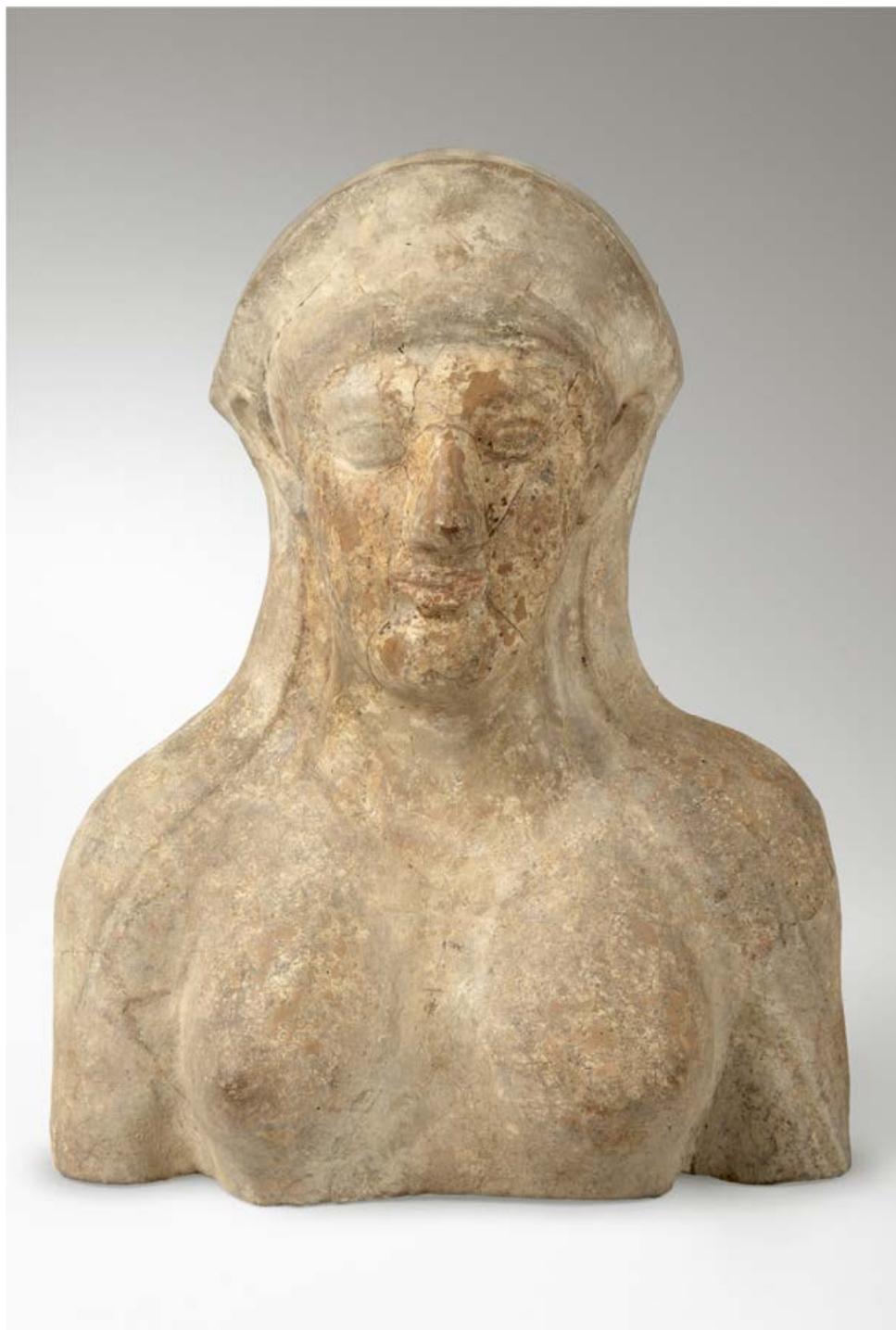
Autor desconocido
Máscara egipcia
664-332 a. C.



**Buste de femme (étude pour
«Les Demoiselles d'Avignon»)**
[Busto de mujer (estudio para
«Las señoritas de Avignon»)]
primavera de 1907



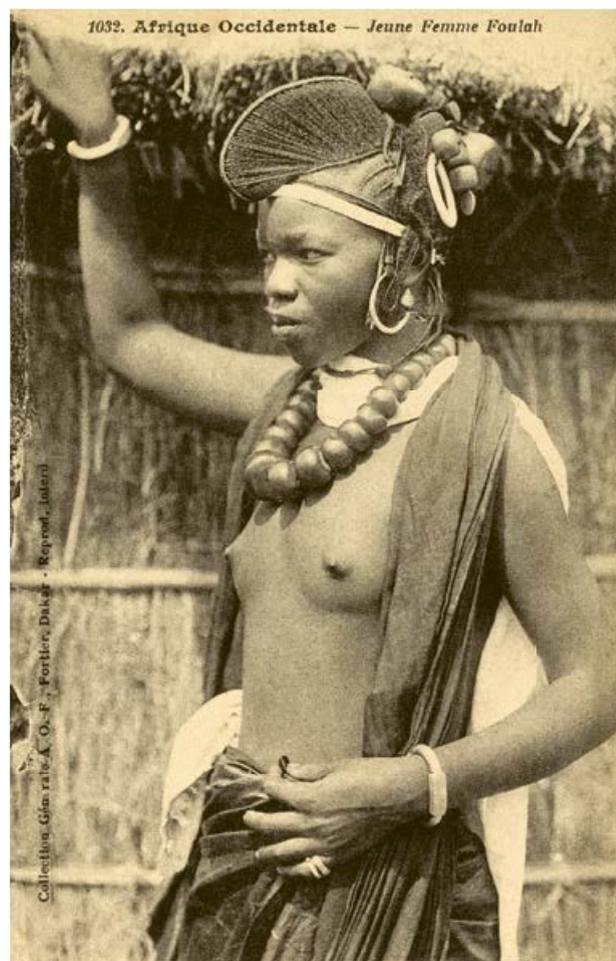
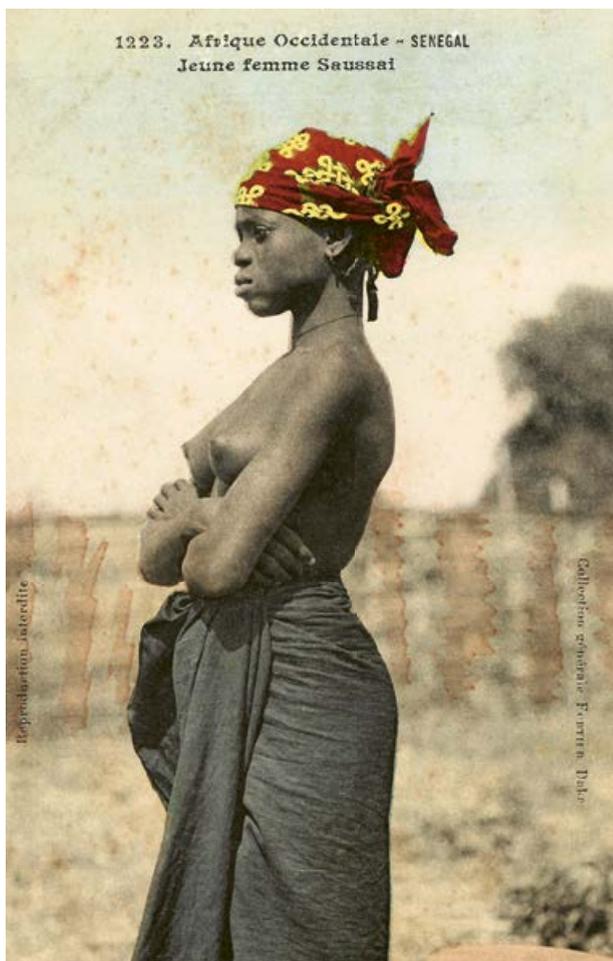
Autor desconocido
Busto
siglo V a. C.





Autor desconocido
Cabezas
siglo V a. C.

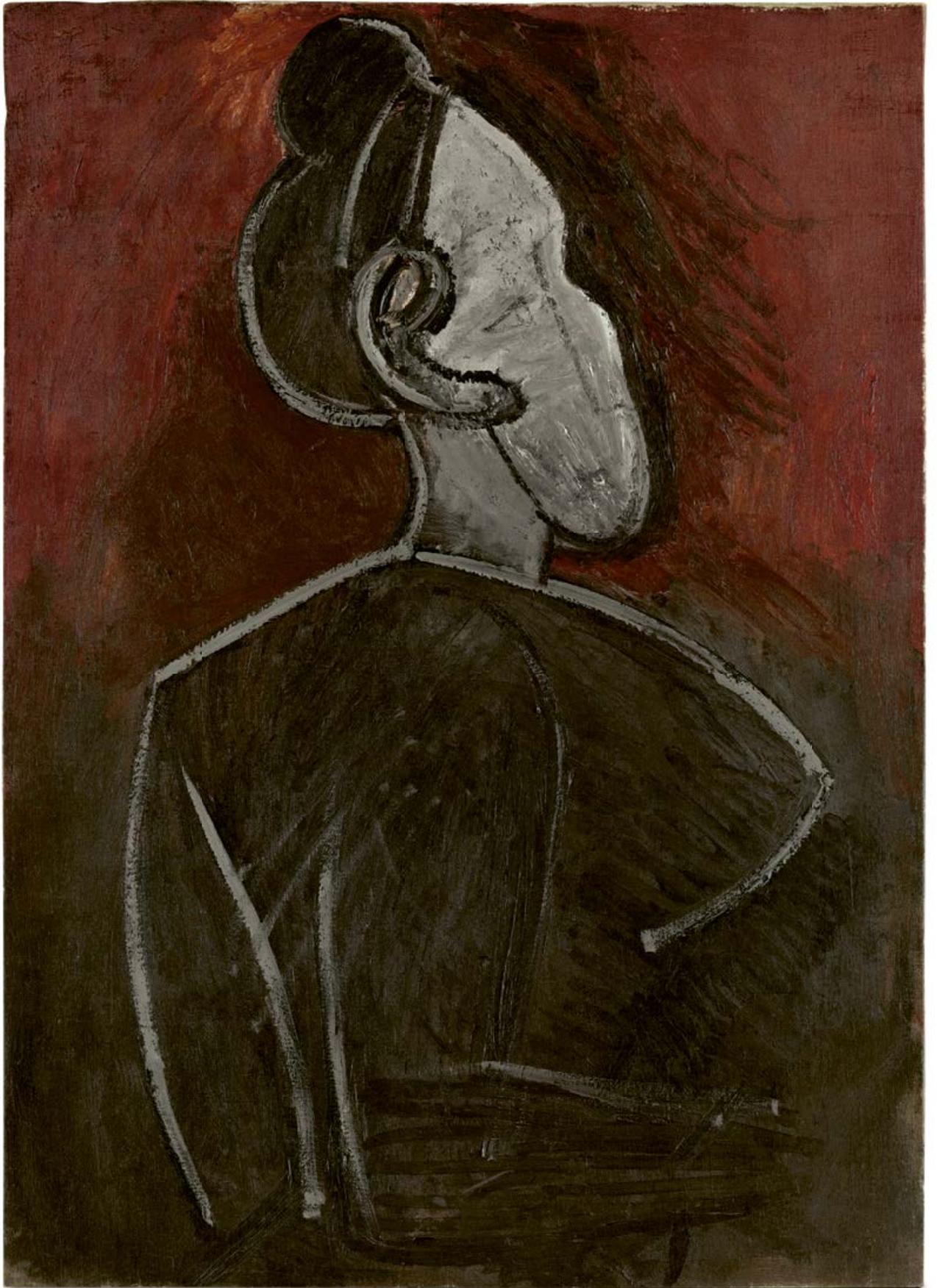




Autor desconocido
Cabeza
siglos IV-III a. C.

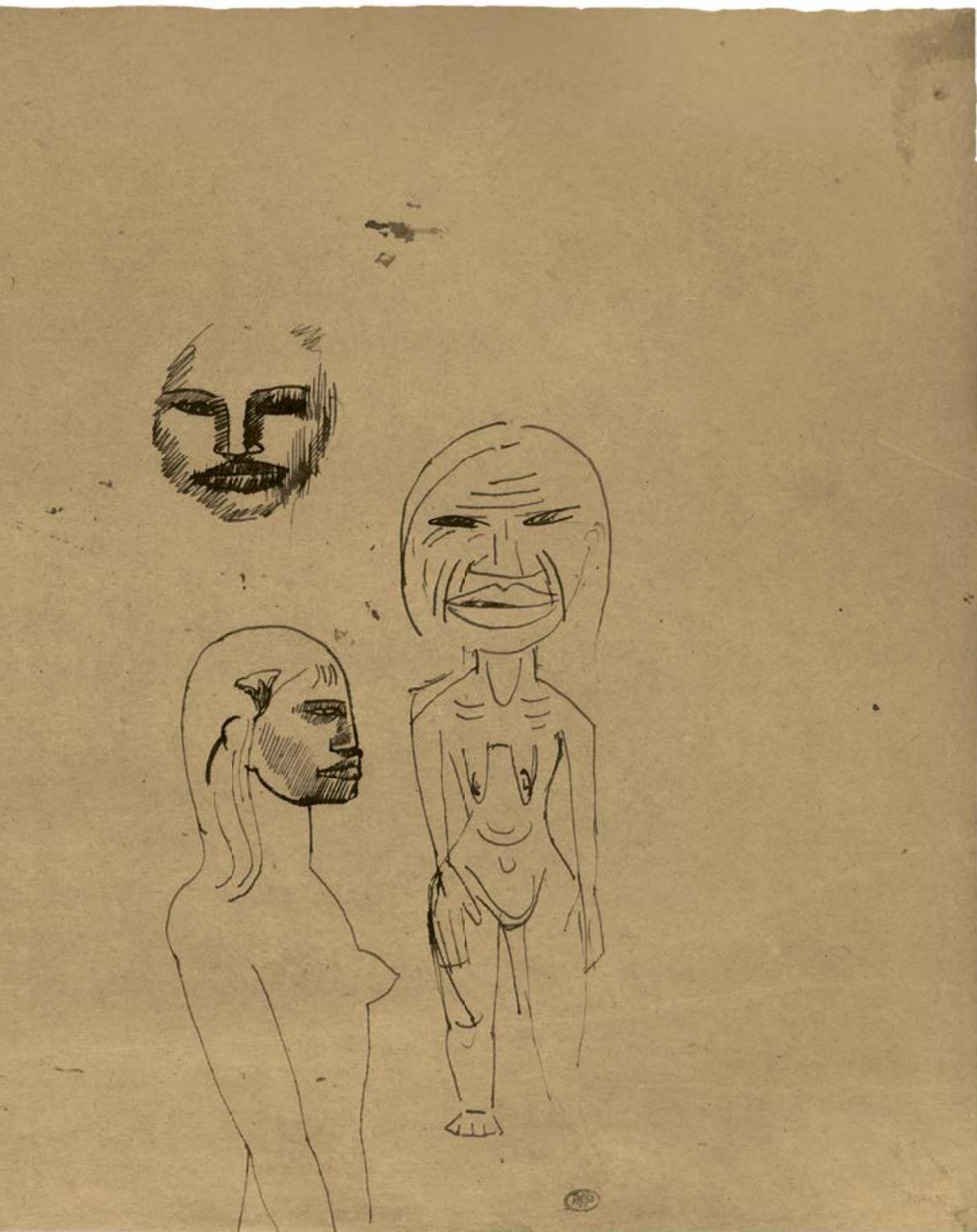
Femme nue de trois-quarts dos
[Mujer desnuda, tres cuartos de espalda]
1907





La parisienne et figures exotiques
[La parisina y figuras exóticas]
otoño de 1906





Transformaciones 7



La gran transformación de la obra de Picasso, en pos de su primera definición de Arte Moderno, comenzó a principios de 1906, se acentuó en Gósol —en diversos registros y varias direcciones— y se desplegó plenamente al regresar el artista a París, perdurando hasta los dos primeros meses de 1907.

Toda la propuesta expositiva de «Picasso 1906» se ha centrado en subrayar este proceso. Pero en esta sección se reúnen varias propuestas primordiales que, al cabo, pueden ser interrelacionadas. Aquí es especialmente importante la presencia del llamado «arte primitivo» cuya identidad y entidad ya ha sido comentada. De nuevo, salvo en el caso de la Virgen de Gósol, presentamos piezas equivalentes a las que pudieron intervenir en el imaginario de Picasso. *Desnudo con manos juntas* es el inicio de una vía «otra» hacia el Arte Moderno. Una vía que concluye en la escultura *Pequeña figura* y que es distinta a la trazada hacia *Les Demoiselles d'Avignon*. La pintura fue comenzada en Gósol. No se puede descartar que el trabajo prosiguiera en París, aunque quedó bajo el signo del *non finito*. La obra se relaciona con las *poseuses* de Seurat y Matisse, pero Picasso elude el compromiso con la contemporaneidad de la modelo y sitúa su propuesta más allá de localizaciones espaciales y temporales, favoreciendo la relación con lo primigenio. El desnudo es púdico y se concentra sobre la noción de cuerpo como forma. Picasso hizo por integrar, en algunas áreas, fondo y figura. Con ello cambiaba el concepto de representación —y, por tanto, el de cuadro heredado del Renacimiento— y anticipaba el cubismo. Al mismo tiempo, bajo la influencia de Cézanne, estructuró la figura a través de la concatenación de formas geométricas primordiales. La «abstracción» se situaba como concepto subyacente. Se ha relacionado *Desnudo con manos juntas* con Ingres, con la pintura de cerámica griega y con el arte romano, considerando que el rostro de la figura es arcaizante y orientalizante. Pero parece evidente la relación con el Arte Ibérico a través de las damas oferentes del Cerro de los Santos, al tiempo que la abstracción de las máscaras Fang puede estar presente en la condensación de los rasgos del rostro. Desde esta propuesta, Picasso trabajó en un sistema antropométrico de género fluido en el que fundaría su nuevo sistema figurativo. Al mismo tiempo, desarrolló una propuesta figurativa alternativa: desde la cercanía a la escultura de la cultura Senufo, y la cita encubierta de Alberto Durero, haría surgir dibujos claves en su producción recogidos en el llamado *Álbum 7*. Es muy significativo que Gertrude Stein siempre tuviera consigo *Desnudo con manos juntas* y le rindiera culto en la escenografía de su colección en varios de sus domicilios privados.

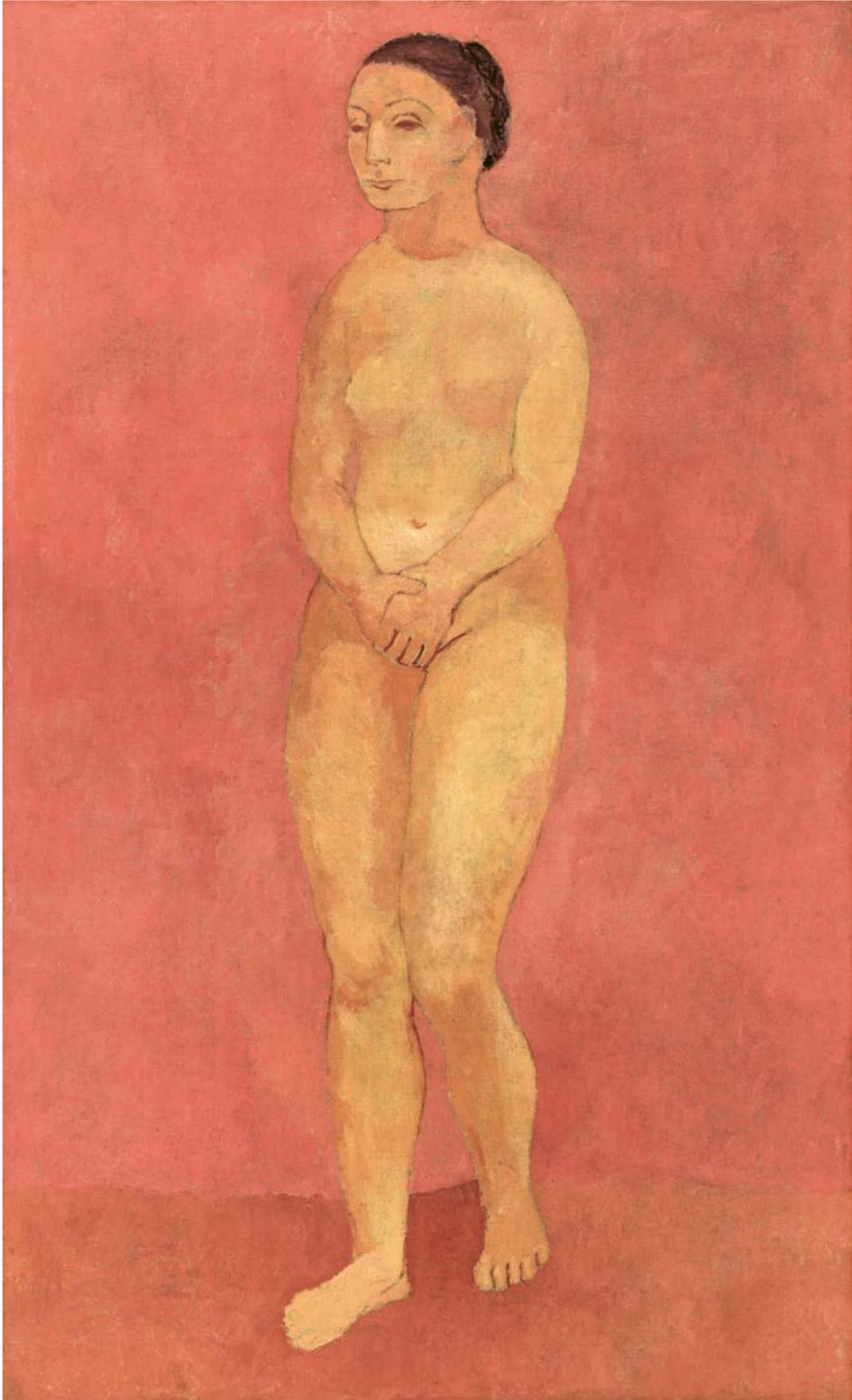
El proceso de gestación del *Retrato de Gertrude Stein* ha suscitado narrativas míticas. La propia escritora comentó el elevado número de sesiones que conllevó la elaboración de la obra y son conocidas las tres fases del proceso: Picasso comenzó el trabajo, un retrato convencional, en la primavera de 1906; lo abandonó al marchar a Gósol y lo retomó al regresar a París mediante la inscripción de un rostro-máscara. Este hecho fue un salto cualitativo en la Historia del Arte. La pintura, en un mismo marco, en una misma superficie, aunaba dos registros «estilísticos» distintos. Uno era el del lenguaje de la casi convencional pintura «fin de siglo» y otro el lenguaje «primitivista» del rostro-máscara, alógeno al conjunto de la tela. Se trató de un fenómeno de hibridación que dio origen al Arte Moderno, anticipando conceptualmente la ruptura con la «unidad» del cuadro en el sistema de las Bellas Artes que supusieron el arte verbal-visual y el collage. Por otro lado, el rostro-máscara de Stein es semejante al de los autorretratos de Picasso coetáneos. Ello indica varias cosas. Una voluntad de identificación plena entre ambos. Y ello ocurrió no solo en el plano intelectual y afectivo. Picasso comenzó toda una serie de obras con modelos femeninos —que bien pudieran estar basados en la fisonomía de Gertrude— alternativos a los prototipos de belleza heredados. Pero también la identificación de ambas fisonomías a través de un semejante rostro-máscara afirma la búsqueda —y el encuentro— de Picasso de un lenguaje universal a través de la koiné de «lo primitivo» que llegará a expresarse como un ideograma en los dibujos del llamado *Álbum 5*. En cualquier caso, el concepto de máscara existe en *l'art nègre* y no, o no tanto, en el Arte Ibérico, lo cual pudiera indicar que Picasso habría reflexionado sobre esta asimilación artística en Gósol o, a lo sumo, a finales del verano al regresar a París. La presencia en esta sección de obras de principios de 1907 plantea, de nuevo, los ecos y las derivas de lo propuesto por Picasso en 1906.

El *Autorretrato* de Picasso desarrolla así mismo complejas asimilaciones del llamado «arte primitivo». La suma se establece entre el Arte Románico, el Arte Ibérico, el arte egipcio y el arte mesopotámico con la impronta de *l'art nègre*. Picasso desarrolló una técnica opaca de eclosionados y se representó a sí mismo desnudo, confirmando el papel significativo del cuerpo en su trabajo de 1906. Toda esta suma lleva a Picasso a plantear iconos presentativos que para él son «figuras intercesoras» entre la realidad material, la psicológica y la espiritual.

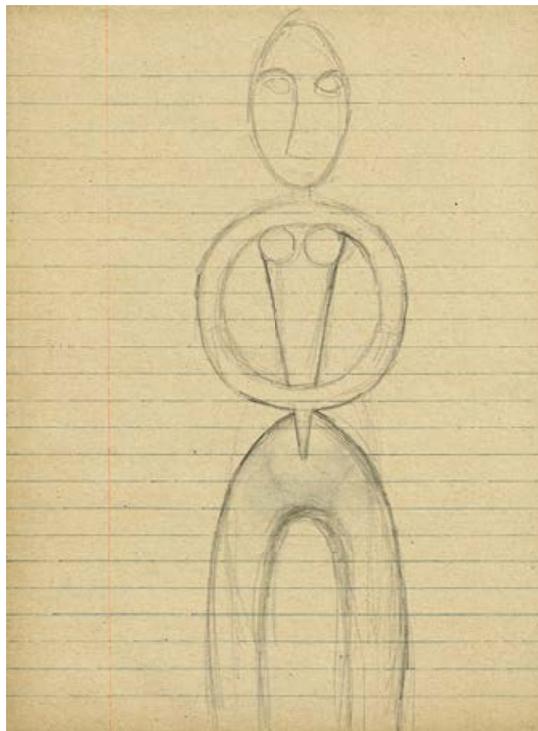
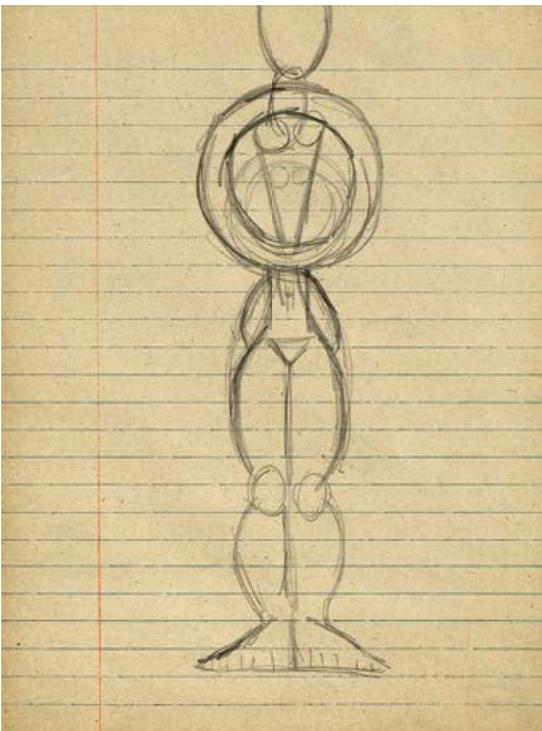
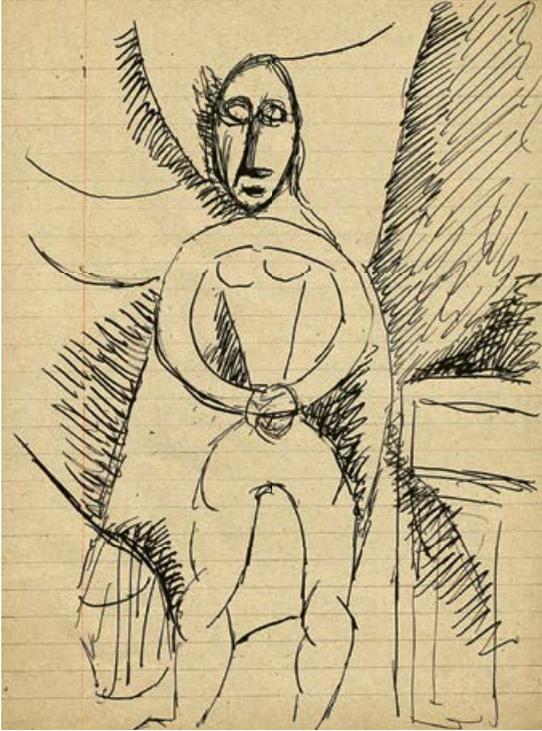
Picasso solo podía experimentar lingüísticamente sobre un motivo o un dato icónico si con él mantenía algún tipo de vínculo afectivo. Esto induce a reconsiderar la relación del artista con el desnudo y el cuerpo; algo que hay que recordar al recorrer el variado número de obras que dedicó a Josep Fondevila, posadero de Cal Tampanada en Gósol. Que Picasso trabajara sobre la fisonomía de un anciano es un magnífico contrapunto a su trabajo sobre cuerpos jóvenes. El artista convirtió, como en el caso de Fernande, a Fondevila en un significante que se dotaba de significado según el lenguaje plástico empleado. Lo utilizó para desafiar la perspectiva a través del perfil perdido. Lo revistió de las formas del clasicismo. Se acercó con Fondevila al realismo y en singulares esculturas reflexionó sobre una nueva relación entre materia, masa y sensación de volumen. En uno de sus dibujos, Picasso identifica el rostro-máscara de Fondevila con el de Gertrude Stein y el suyo propio. Esta identificación permitió al artista trabajar sobre el desnudo y el semblante de Fondevila buscando en el encuentro entre los datos naturales de su anatomía y las abstracciones *a priori* del llamado «arte primitivo». La impronta de Fondevila pervivió en la obra de Picasso durante mucho tiempo y suele confundirse con la representación de André Salmon. El iconotipo de Fondevila fue uno de los referentes fundamentales de Picasso en su primera definición del Arte Moderno.

Transformaciones
Desnudo con manos juntas.
Un camino «otro»
hacia el arte moderno

Nude with Joined Hands
[Desnudo con manos juntas]
1906



Dibujos del Álbum 7 de «Las señoritas de Avignon»
mayo-junio de 1907



Nu debout (study for «Nude with Clasped Hands»)

[Desnudo de pie (estudio para
«Desnudo con manos entrelazadas»)
1906



Nu debout I
[Desnudo de pie I]
1906-1907



Nu debout I
[Desnudo de pie I]
invierno 1906-1907



Nu debout I
[Desnudo de pie I]
invierno 1906-1907



Autor desconocido
Dama sedente
siglos IV-III a. C.



Autor desconocido
Orante
s.f.

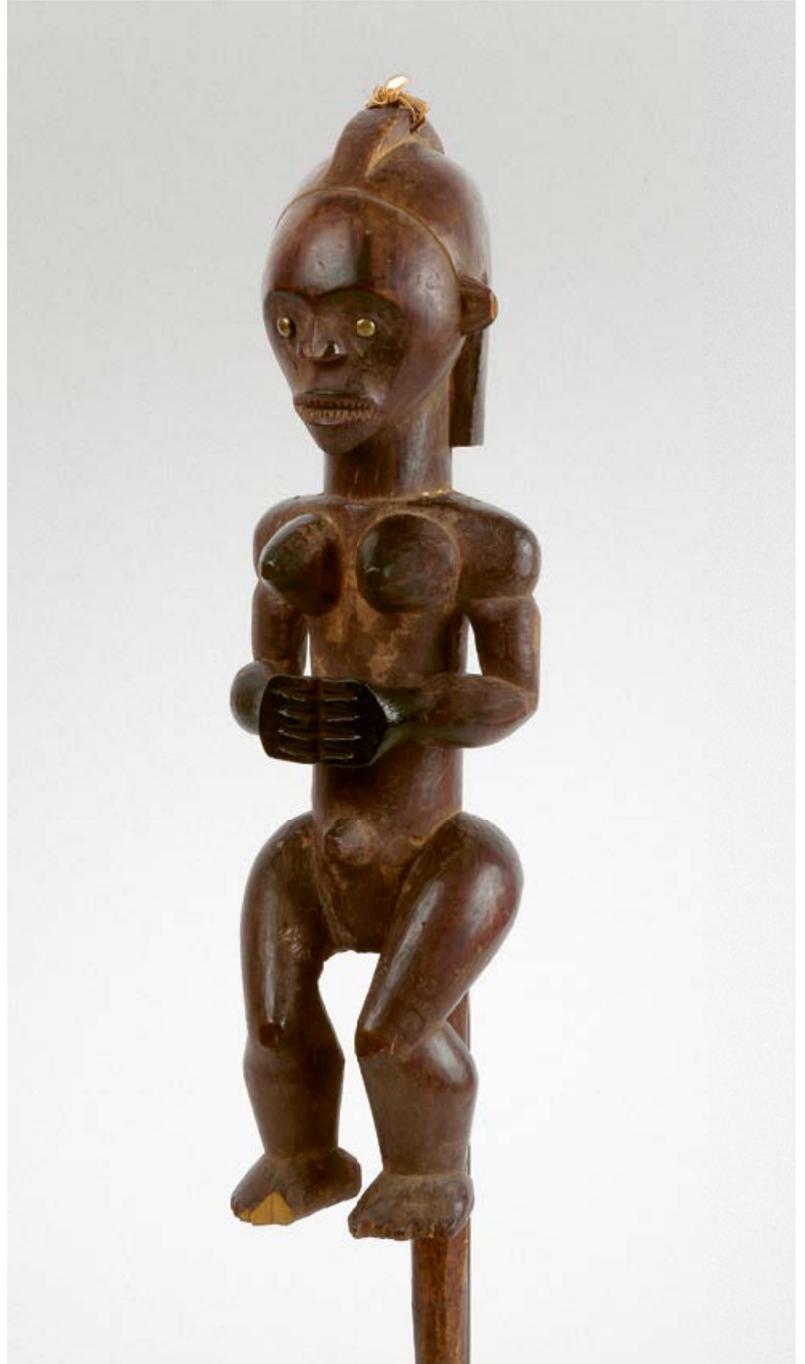
Buste de femme (Fernande)
[Talla de mujer (Fernande)]
verano de 1906



Autor desconocido
**Figura que representa
a un músico**
finales del siglo XIX



Autor desconocido
Byeri femenino
siglo XIX





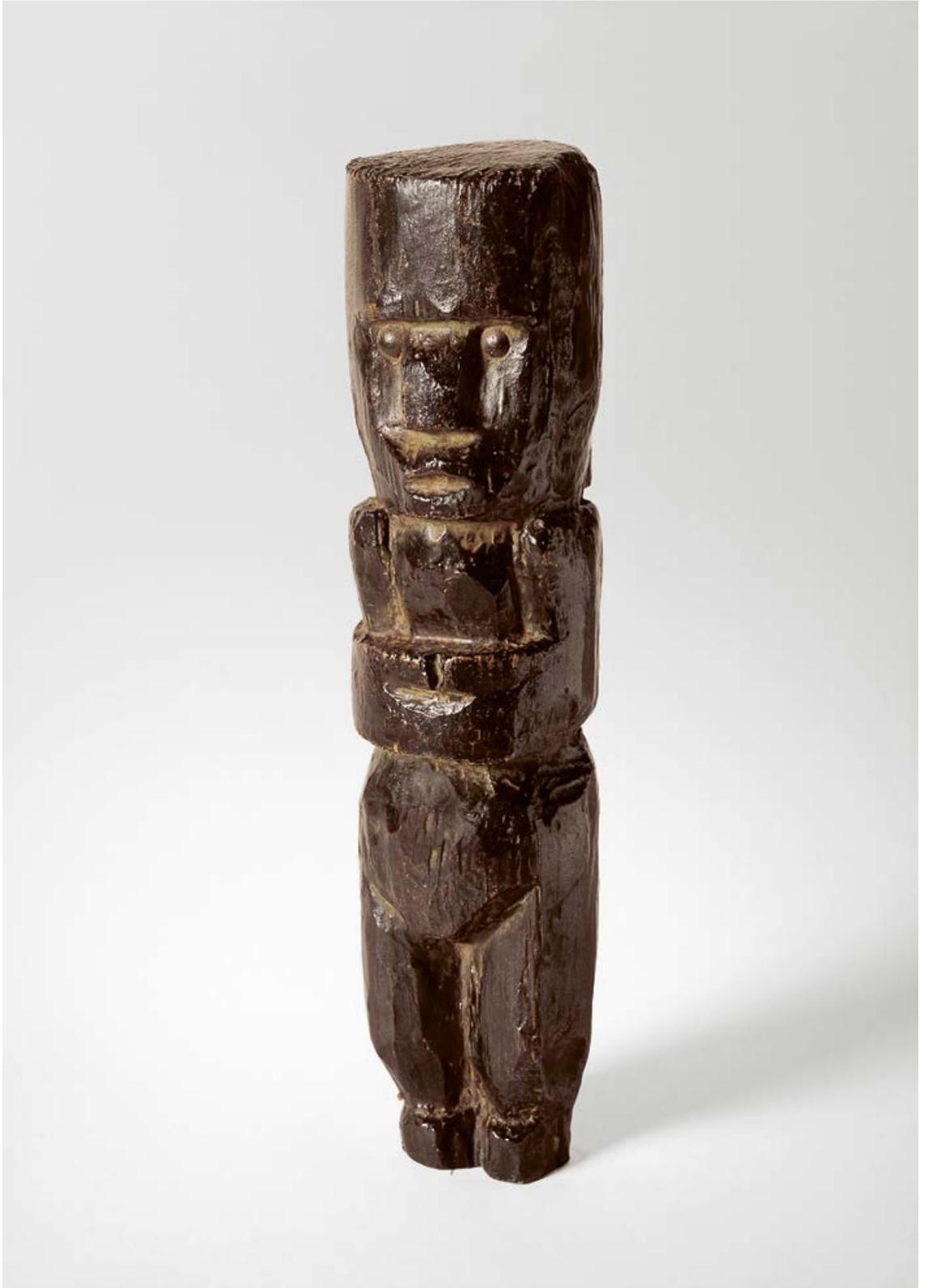
Autor desconocido

**Representación femenina
con escarificaciones tribales**

segunda parte del siglo XIX



Pequeña figura
1907 (fundida en 1964)

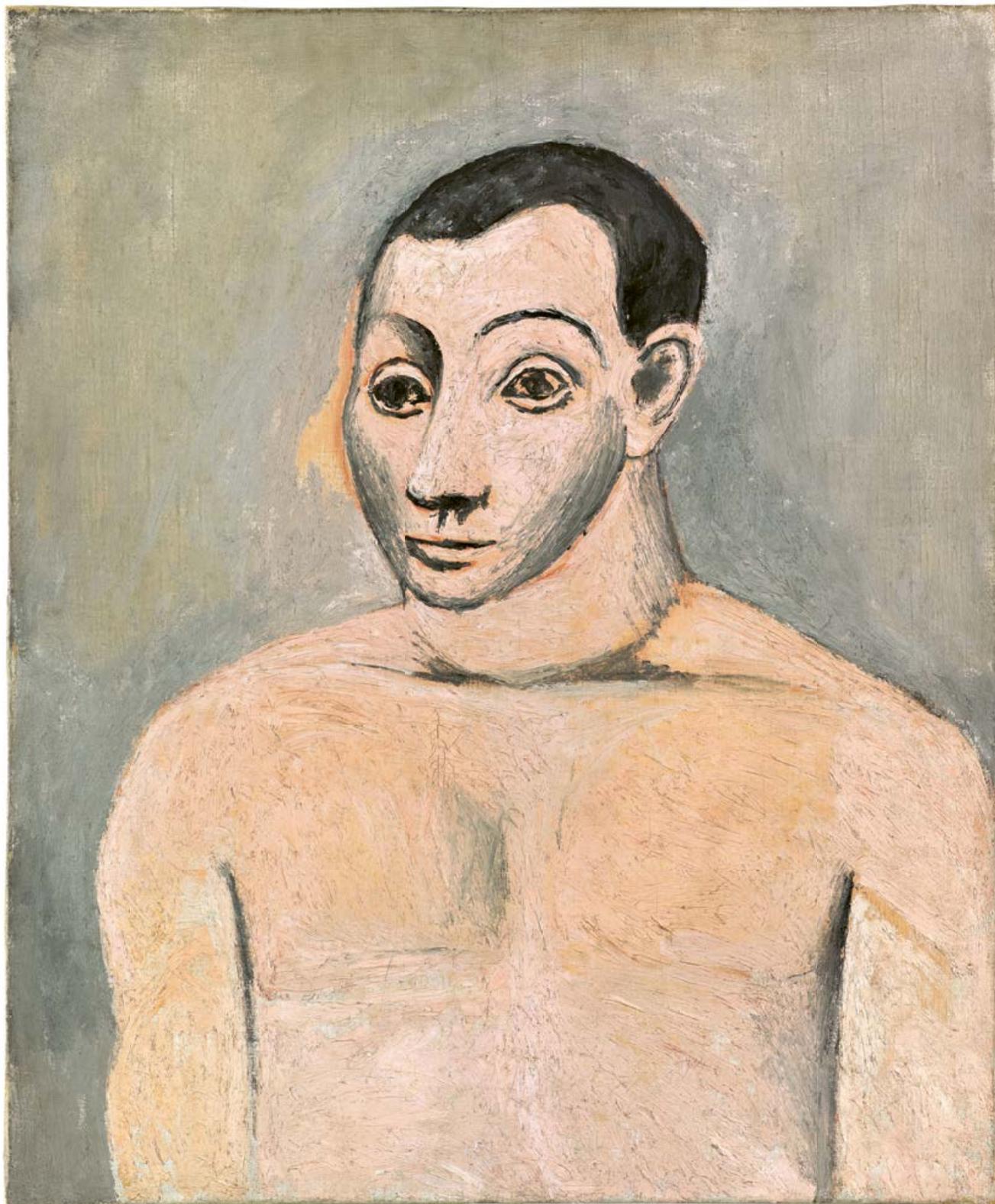


Transformaciones Gertrude y Pablo



Tête
[Cabeza]
1907





Autor desconocido
Cabezas masculinas
siglos II-I a. C.





Man Ray
Gertrude Stein y Alice B. Toklas
en su salón de rue de Fleurus, París
1922







vous verrez. Chaque jour
plus difficile et du
calme ou? - Je suis
en train de faire un
homme avec une petite
fille ils portent des
fleurs dans un panier
à côté de eux deux
vaches et du bled
quelque chose comme ça

Avec meilleurs
souvenirs à votre sœur
et à vous de votre ami
Picasso

Carta de Picasso a Leo Stein con boceto de
«Les paysans»
[Los campesinos]
17 de agosto de 1906

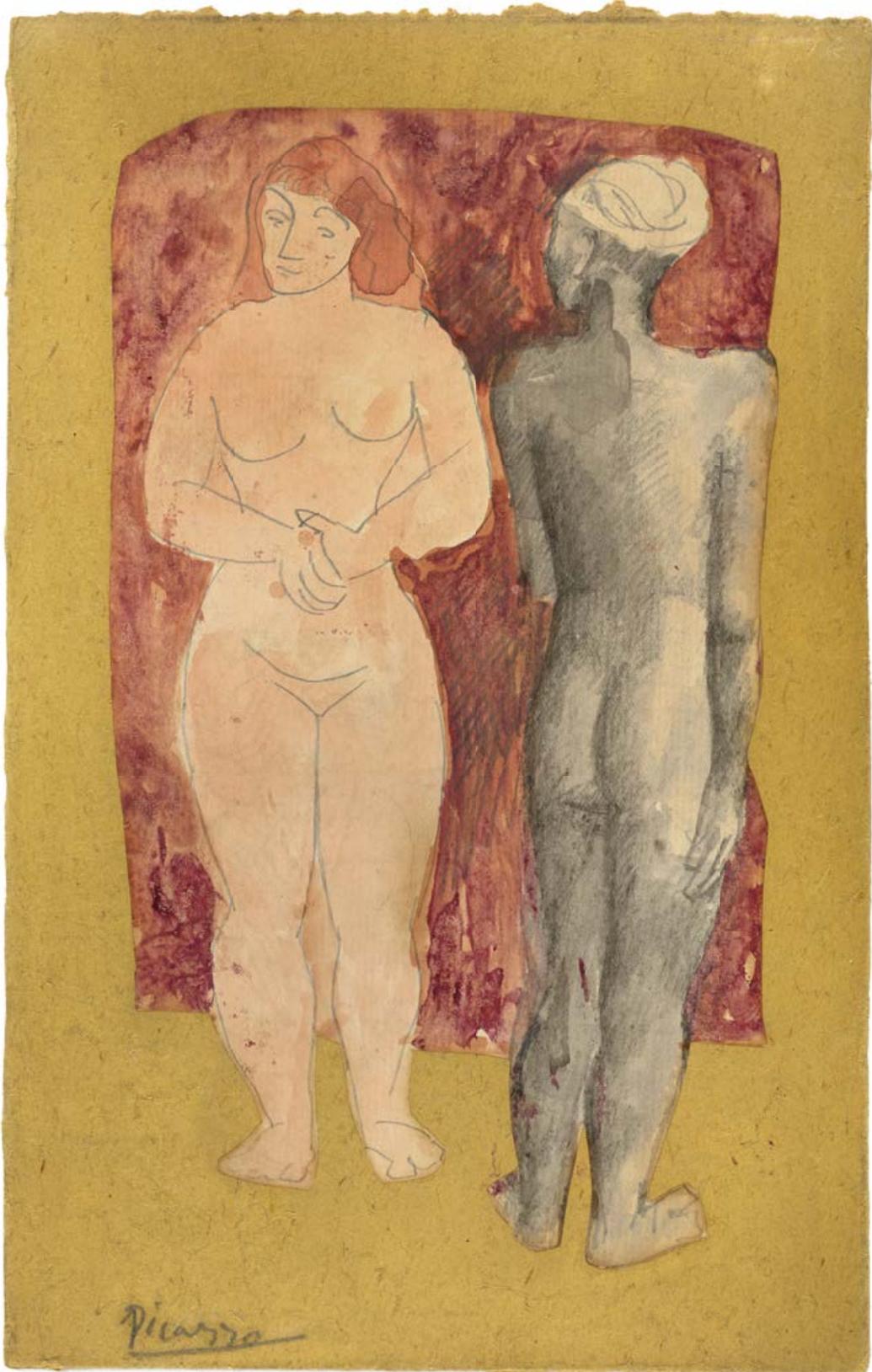
**Gertrude Stein sitting on a sofa in her Paris studio,
with a portrait of her by Pablo Picasso, and other
modern art paintings hanging on the wall behind her**
[Gertrude Stein sentada en el sofá de su estudio de París,
con un retrato suyo de Pablo Picasso y otras pinturas
modernas colgadas en la pared detrás de ella]
1930



Two Nude Women

[Dos mujeres desnudas]

1906



Femme assise de face
[Mujer sentada de frente]
otoño de 1906





Two Nudes
[Dos desnudos]
1906



François-Edmond Fortier
Postal de la serie «Afrique Occidentale»
primer tercio del siglo XX

Autor desconocido
Dos mujeres muy probablemente dinka,
de Sudán
primer tercio del siglo XX

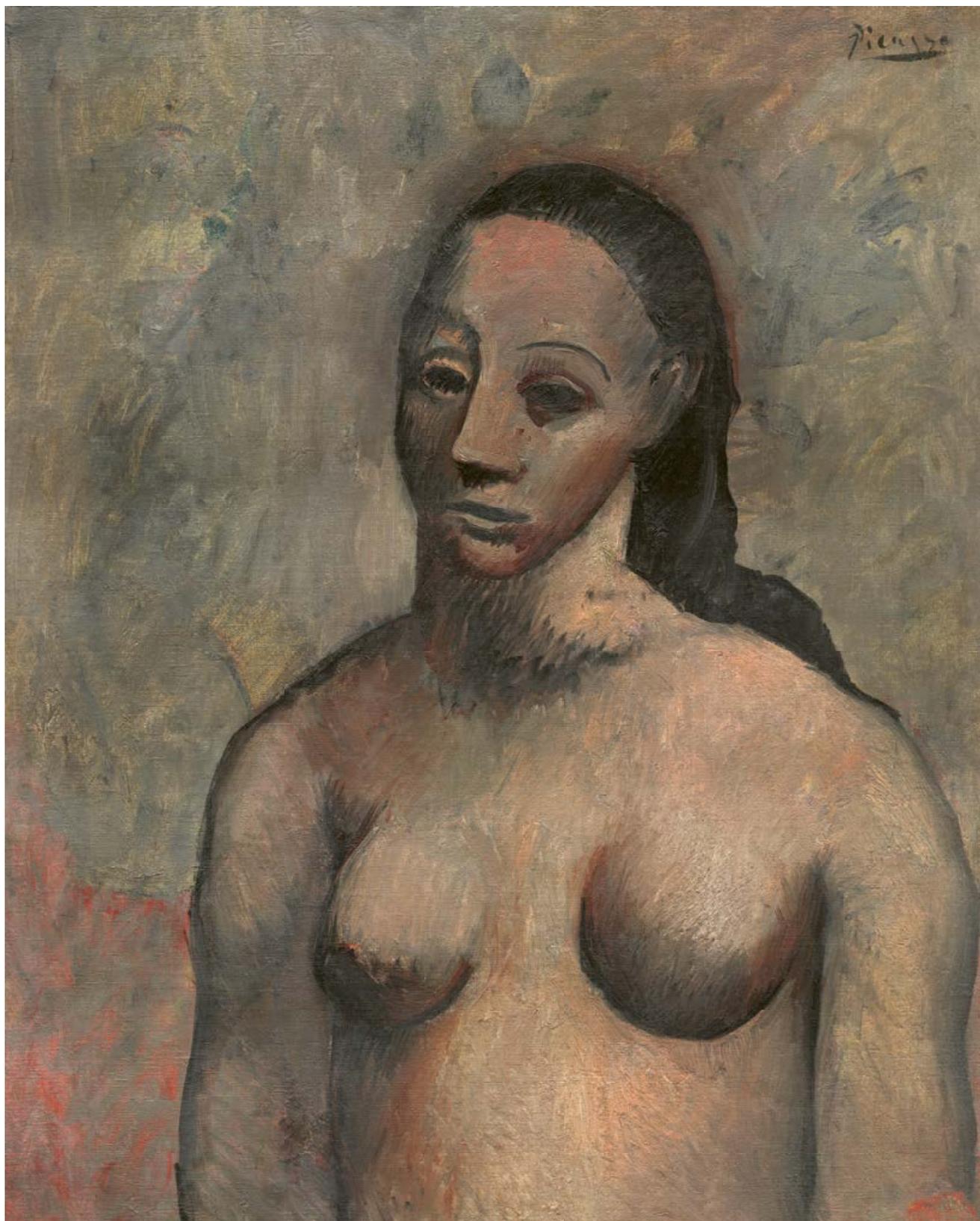
233



Half-Length Female Nude

[Busto de mujer desnuda]

otoño de 1906

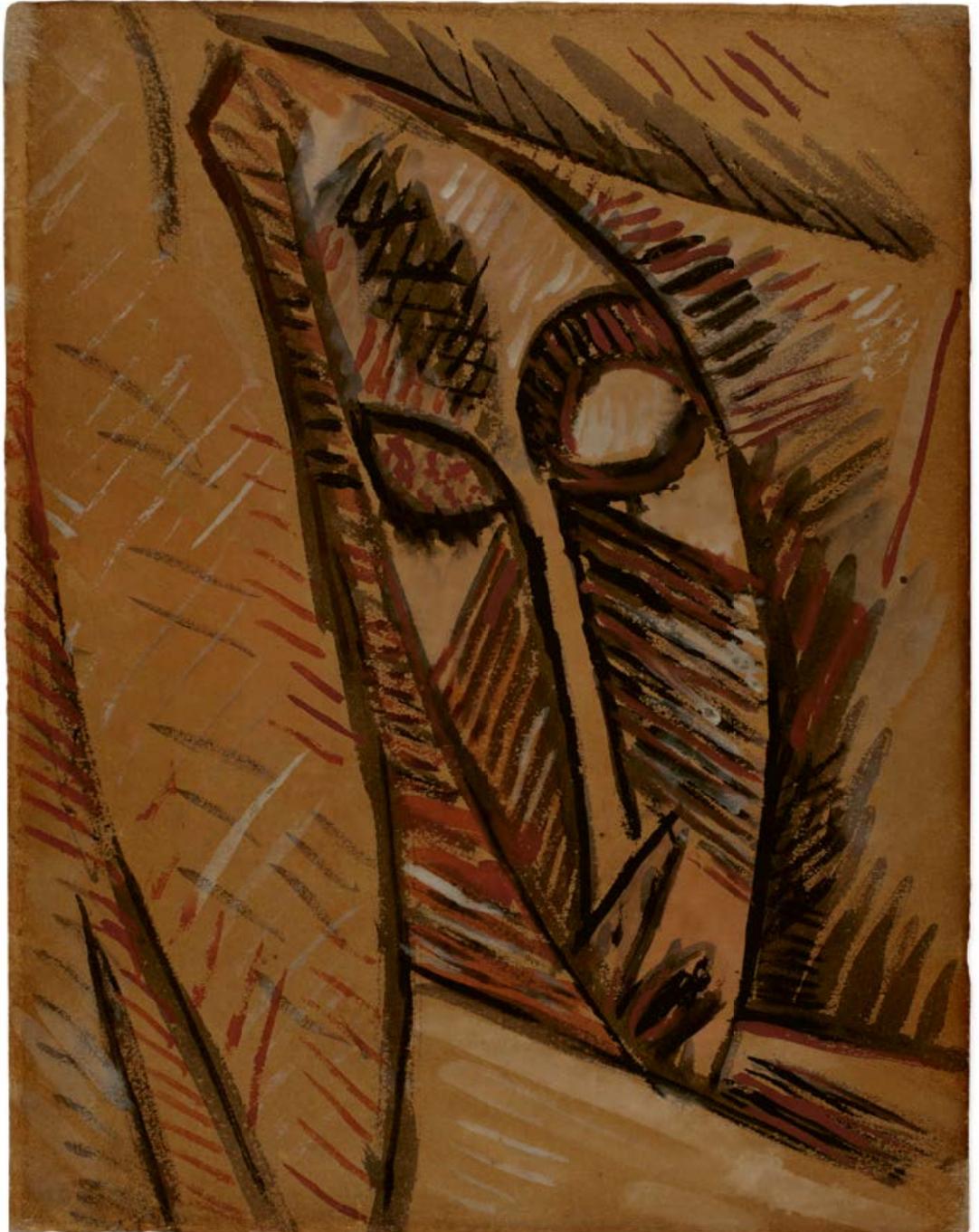


Autor desconocido

**Máscara masculina iwa-iwa o iwala
(República Democrática del Congo)**

transición del siglo XIX al XX

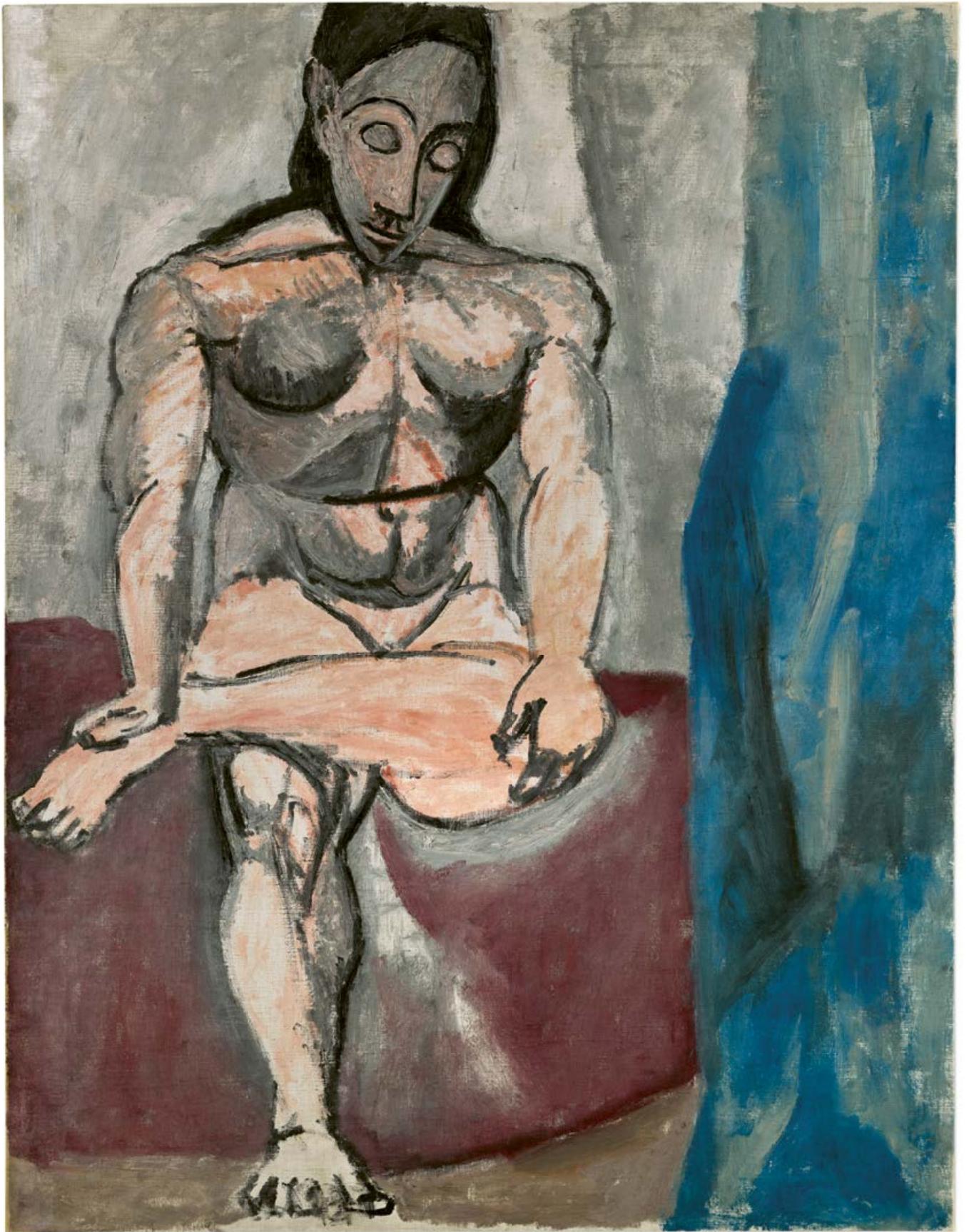




Étude pour Femme aux mains jointes :
Tête de femme (Carnet 5)
[Estudio de Mujer con manos juntas:
cabeza de mujer (carnet 5)]
1907

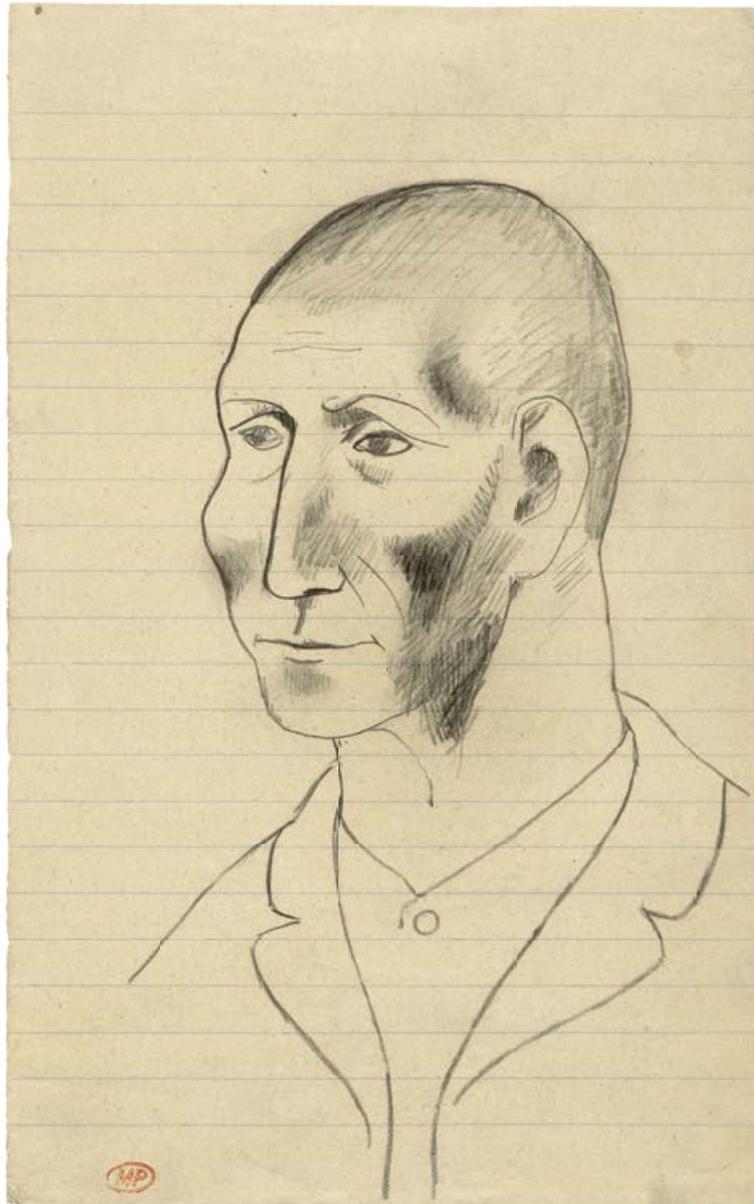
Nu assis (étude pour
«Les Demoiselles d'Avignon»)
[Desnudo sentado (estudio para
«Las señoritas de Avignon»]
invierno de 1906-1907





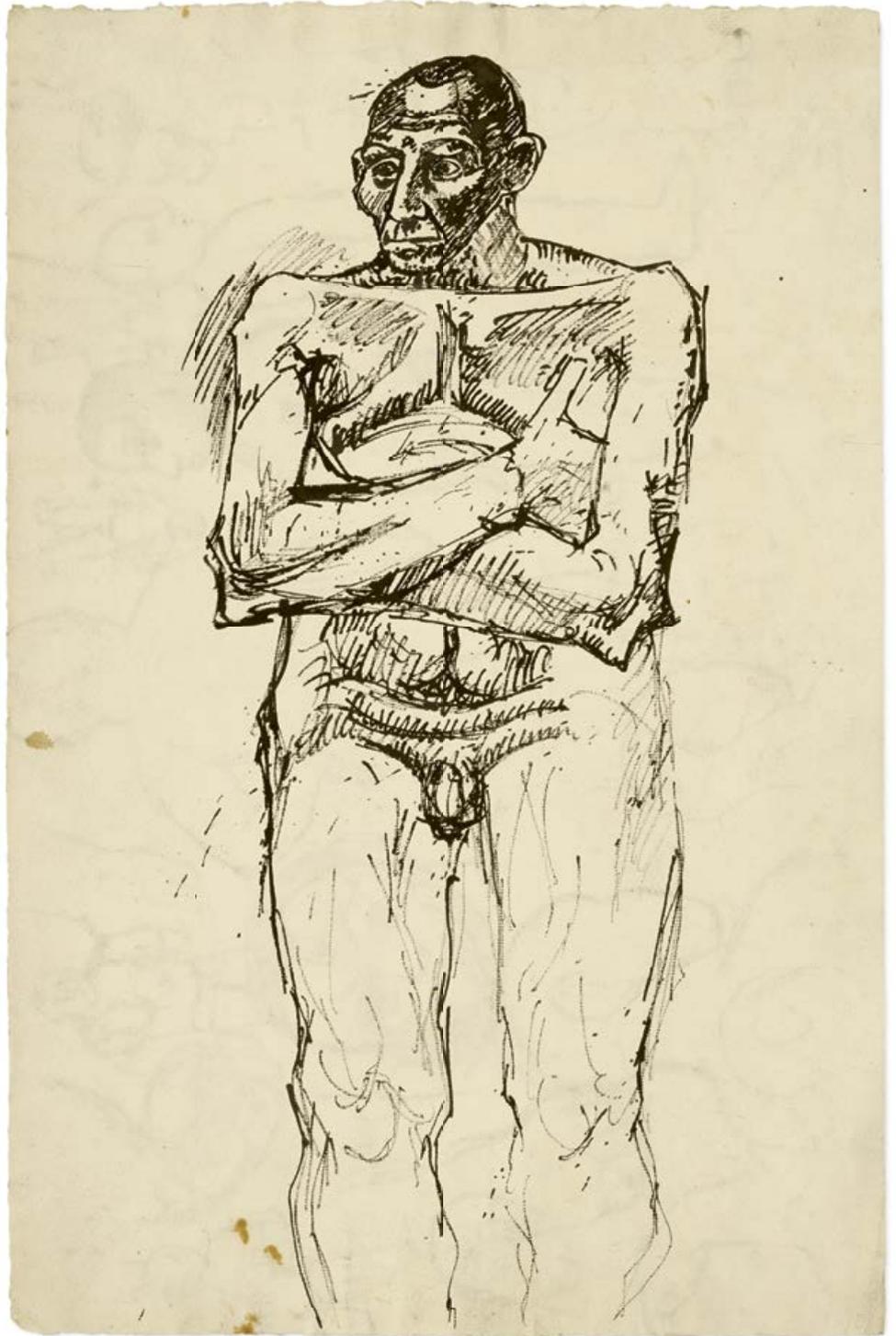
**Transformaciones
Fondevila**

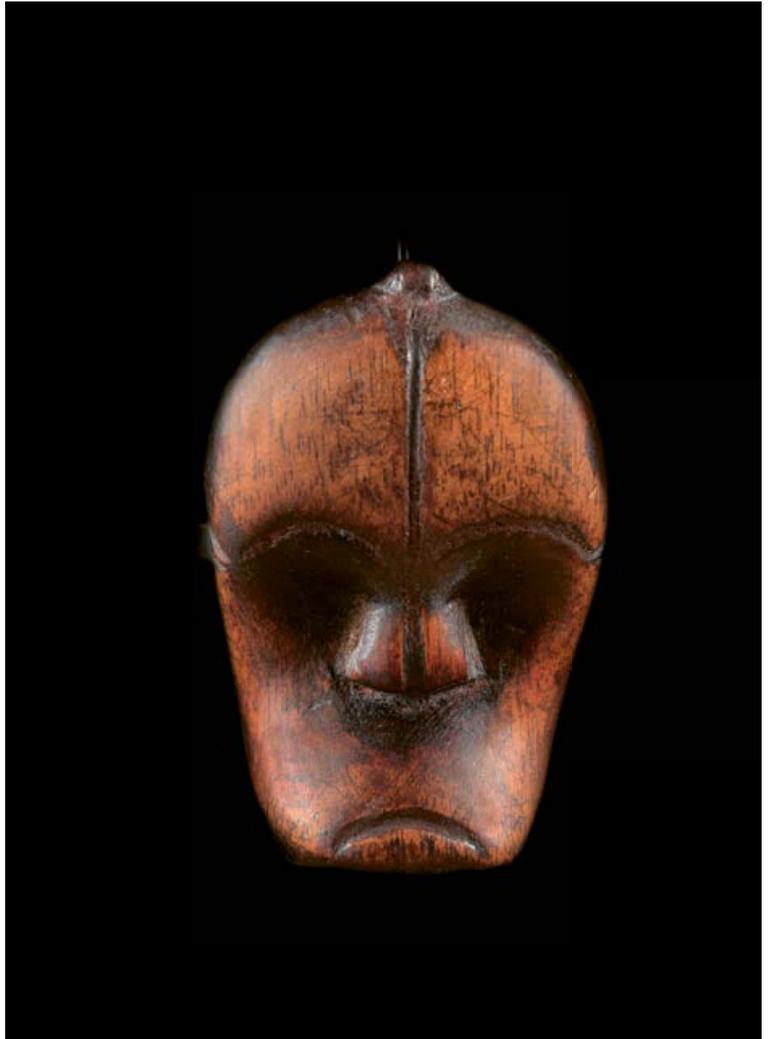
Portrait de Josep Fondevila
[Retrato de Josep Fondevila]
primavera-verano de 1906



Cabeza de hombre
verano-otoño de 1906







Autor desconocido
Máscara colgante fang
primer tercio del siglo XIX



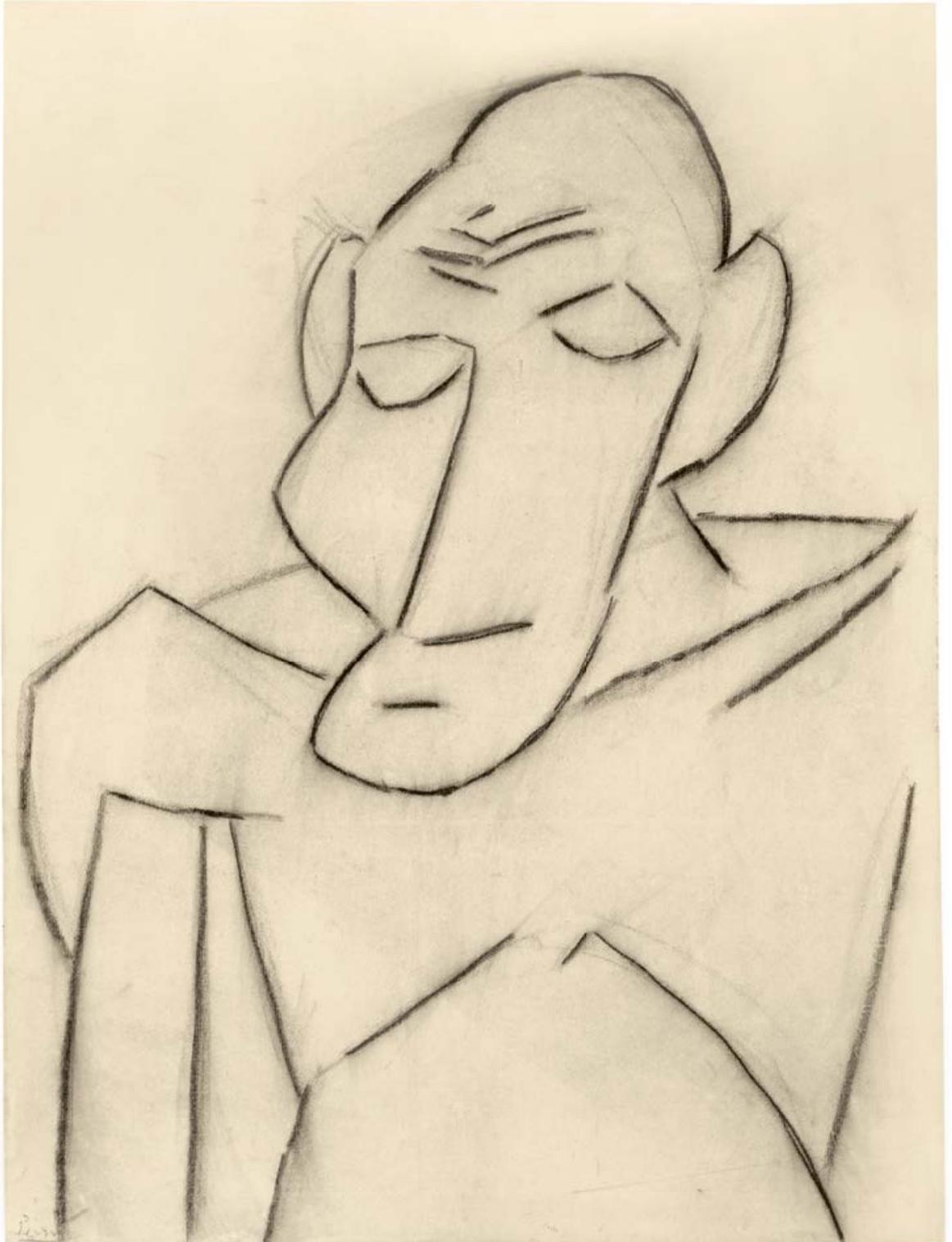
Autor desconocido
Máscara de brazo fang
transición del siglo XIX al XX o
primer tercio del siglo XX



Autor desconocido
Máscara de brazo fang
principios del siglo XX

Autor desconocido
Máscara pende
principios del siglo XX





Pervivencias 8



En su trabajo de 1906, Picasso introdujo decisivas innovaciones en la historia del arte europeo y fomentó numerosas intertextualidades. Pero también quiso citarse a sí mismo mediante constantes procesos de resignificación de su propia obra. Así, por ejemplo, el Picasso de 1906 recondujo cromatismos de su juventud, dio otro sentido a su formación académica o modificó semánticamente la relación con el desnudo de las etapas anteriores. Del mismo modo, soluciones plásticas e iconográficas creadas en 1906 desarrollaron ecos y presencias en la obra posterior del artista, aun en el caso de que el nuevo contexto histórico las dotara de otro sentido. Esta sección quiere terminar el recorrido por «Picasso 1906» recordando la capacidad del artista para la pervivencia de sus propias fórmulas. Siempre entre la permanencia y el cambio, Picasso hizo del *Nachleben* todo un modo de entender la creación y la Historia del Arte.

Pervivencias

Female Nude with Arms Raised
[Mujer desnuda con brazos levantados]
1907



Tête de femme (Fernande)
[Cabeza de mujer (Fernande)]
otoño de 1909

Femmes à la toilette
[Mujeres acicalándose]
1956





Picasso 1906. Derivas historiográficas

Pablo Rodríguez

Sostener razones que demuestren la existencia de una identidad artística y estética en el «Picasso de 1906» supone enfrentarse a su reflejo historiográfico. Decir «Picasso» no es solo nombrar un conjunto de obras. Es hacer frente al cúmulo de miradas depositadas sobre el artista. Miradas, narrativas y relatos que configuran un itinerario que este texto, en la medida de lo posible, quiere recorrer.

Comenzar errando

La historia de «Picasso 1906» como entidad historiográfica es la historia de una muerte prematura y de una prolongada resurrección. Todo comenzó con un error que condicionó durante décadas el estudio de Picasso. En 1932, en su primer proyecto catalográfico, Christian Zervos fechó en 1905 algunas piezas realizadas por el artista a mediados de 1906¹, afirmando que determinadas obras se ejecutaron en Gósol, una localidad del Pirineo catalán. Picasso le indicó correctamente la procedencia gosolana, pero se equivocó en la datación. En consecuencia, Zervos acotó la estancia en Gósol en un incierto intervalo cronológico: de los últimos meses de 1905 hasta 1906. Previamente, el artista habría planteado sus motivos circenses, concebido el periodo rosa

¹ Christian Zervos, *Pablo Picasso. Vol. I. Œuvres de 1895 à 1906*, París, Cahiers d'Art, 1932, pp. 36-39.

y viajado a Holanda; su amistad con los poetas Jacob, Apollinaire y Salmon ya estaría consolidada y constituiría un estímulo creativo. En ese momento, a finales de 1905, Zervos marca el inicio de una transformación culminada a mediados de 1906. Los rasgos diferenciales de este cambio serían la ausencia de sentimentalismo, la consideración prioritaria de la forma plástica, la tensión entre la simplificación figurativa y su valor estructural, y la generalización de una tonalidad rosada. Así pues, la confusión de procedencias y el error de datación son la base sobre la que se asienta la primera narrativa sobre 1906.

2
Alfred H. Barr Jr. (ed.), *Picasso: Forty Years of his Art [With two Statements by the Artist]*, Nueva York, MoMA, 1939, pp. 42-60.

«Clásico», «arcaico», *Negro Art*

En 1939 Alfred H. Barr Jr. se basará en las directrices de Zervos para formular la primera definición canónica del periodo rosa. *Picasso: Forty Years of his Art*² asimila la cronología de 1932 y atribuye parte del desarrollo del periodo rosa a la estancia en Gósol. Se plantea, por tanto, una relación equivalente entre periodo rosa y Gósol. En esta visión germinal quedará encapsulado el «Picasso de 1906», aún latente. Barr establece durante el periodo rosa una bifurcación entre dos tendencias: una de sensibilidad «clásica», inspirada en el arte griego, y otra de carácter «arcaico», de figuras voluminosas y rostros que parecen máscaras. Aunque en apariencia ambas tendencias se alejan en lo estilístico, la datación sugiere que se desarrollaron a la vez: comparten incluso la tonalidad rosa terracota que le da nombre al periodo. Es interesante analizar el sentido subyacente en la estructura argumental de Barr y en su sistema de epígrafes. La producción acotada entre 1905 y finales de 1906 se corresponde con los epígrafes «Periodo rosa», «Salón de otoño de 1905» y «Periodo negro. El comienzo del cubismo». Queda así apuntalado el siguiente encuadre cronológico-artístico: la producción de 1906, circunscrita en el periodo rosa, prelude el proceso creativo de *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. Barr traza una línea evolutiva que conduce de mediados de 1906 hasta el cubismo, pero intercala un controvertido agente transformador: la escultura negra africana. Sorprende que entremedias del periodo rosa (desde finales de 1905 a mediados de 1906) y del periodo negro (desde finales de 1906 a mediados de 1907), sitúe un hito que les precede: el Salón de otoño de 1905. Bajo este epígrafe propone la influencia de las «culturas no occidentales», junto a la de los *fauves* y Cézanne. A través de los *fauves*, Picasso entraría en contacto con «las artes exóticas y primitivas» y con «la escultura negra africana». Entre 1906 y 1907, el conocimiento del «arte negro» actuaría como una intercesión transformadora: Barr lo considerará capital para la concepción de *Les Femmes d'Alger (O. J.)* y del cubismo. Las tesis de *Picasso: Forty Years of his Art* conservarán cierta validez en las futuras narrativas sobre 1906.

La revelación ibérica

«Picasso and Iberian Sculpture»³ marcará una coyuntura narrativa: es el primer estudio que confirma la influencia de la escultura ibérica. Los criterios de James Johnson Sweeney serán contextuales, científicos, culturales y estéticos. Pero sus argumentos se apoyan fundamentalmente en las declaraciones que le hizo Picasso a Christian Zervos en la primavera de 1939⁴. El artista reconocía la decisiva influencia del arte ibérico durante los años 1906 y 1907, pero negaba que conociese la escultura africana antes de realizar *Les Femmes d'Alger*. Desde la consideración del relato global, el texto de Sweeney representa la primera refutación historiográfica de la impronta del arte africano durante 1906 y 1907. En esta trama el «Picasso de 1906» permanece en un segundo plano, ya que la focalización de Sweeney lo subordina, en primer lugar, a la negación de la influencia del arte africano y, en segundo lugar, al análisis de *Les Femmes d'Alger* a la luz de la influencia ibérica.

A propósito del arte ibérico, Sweeney reivindicará la repercusión de un nuevo hito: la exposición en el Museo del Louvre de los hallazgos arqueológicos de Osuna durante la primavera de 1906. Es aquí donde su interpretación sobre el influjo y el significado del Salón de otoño de 1905 colisiona con la tesis de Alfred H. Barr Jr. La exposición de escultura ibérica frenaría la impronta del Salón de otoño. Tras valorar las declaraciones de 1939 junto a la exposición del Louvre, Sweeney sostiene que Picasso tomó nota de los planteamientos fauvistas y, espoleado por un impulso competitivo, emprendió un trayecto individual en pos de su propia fuente «primitiva». La experiencia se traduciría en una experimentación fundamentada en las propiedades de la escultura ibérica. Sweeney coincide con Barr respecto a la doble tendencia estilística del periodo rosa. Pero además incorpora un giro de guion: la escultura ibérica sería digerida por el «clasicismo» de finales de 1905. Es decir, la tendencia arcaica, vinculada a las fuentes primitivas —escultura ibérica—, constituye una metamorfosis consumada sobre la tendencia clásica. Esta transmutación se desarrollaría entre finales de 1905 y durante 1907. La secuencia de obras que mejor la atestiguan serían *Retrato de Gertrude Stein*, *Dos desnudos* y *Les Femmes d'Alger*. *Les Femmes d'Alger* representará la máxima experimentación sobre los rasgos ibéricos, siempre conectados, según Sweeney, a la noción de «lo arcaico» y de «lo primitivo».

Otros criterios

Christian Zervos manifestará un sensible cambio de focalización en el segundo volumen de su catálogo. Ahora evidencia una profética sensibilidad interculturalista y una sólida conciencia crítica del discurso narrativo. A tenor de los comentarios emitidos respecto a la producción de 1906 y 1907, hilvana una profunda reflexión sobre la naturaleza creativa de Picasso. Se ocupará de dos

3
James Johnson Sweeney, 1941), «Picasso and Iberian Sculpture», en *The Art Bulletin*, vol. 23, n.º 3, 1941, pp. 191-198.

4
Estas declaraciones se publicarían en Christian Zervos, *Pablo Picasso. Vol. 2. Œuvres de 1906 à 1912*, Paris, Cahiers d'Art, 1942.

asuntos esenciales y problemáticos: las periodizaciones estilísticas y el concepto de influencia. Zervos señala que la producción de Picasso ha sido interpretada mediante una lógica que resulta coercitiva: los análisis de Barr y de Sweeney dependían en exceso de un razonamiento evolucionista, configurado en términos de progreso y sucesión estilística. En sentido contrario, Zervos entiende la obra picassiana como un flujo convulso repleto de interrupciones, metamorfosis, retrocesos y continuidades. De esta manera, Picasso pondría en crisis la ficticia convención de «estilo original», que alude tanto a la forma como al significado. Forma y significado serían elementos fluctuantes en su obra, que desaparecen y, sin previo aviso, se vuelven a manifestar.

Del mismo modo, Zervos considera que el pensamiento figurativo picassiano depende de su sentido procesual. Y que además el proceso tendría un valor generativo en cuanto a inventiva: en el transcurso de su extenuante trabajo surgirán las innovaciones. La noción procesual de la creación plástica se revela fundamental para comprender las tensiones producidas entre préstamos e invenciones. Por lo tanto, otro factor decisivo del trabajo picassiano sería su capacidad para procesar y transformar las referencias visuales. Sugiere Zervos que la gestión de la dialéctica entre inventiva e influencia es una de las claves de la obra del artista. Por otra parte, las influencias actuarían en Picasso de manera dinámica y simultánea; ninguna de ellas impondría su preeminencia ni su dependencia exclusiva. Negar el efecto coetáneo de otros estímulos supondría entonces banalizar el papel que juega la cultura visual en su obra. El ejemplo paradigmático lo representa la influencia de fetiches y estatuas del África negra durante el periodo negro⁵. Zervos rechaza esta idea: se niega a admitir que la influencia del «arte negro» sea un factor transformador; niega su papel como préstamo exclusivo y excluyente.

En una de sus intervenciones más lúcidas y evocadoras, Zervos explica que en la obra picassiana *el pasado* —cultural, visual, artístico— constituye todo un vocabulario que se amplía continuamente y que se subordina a innumerables combinaciones sintácticas. El infatigable trabajo de Picasso manifestaría así una conciencia de la cualidad mnémica y genealógica de la forma plástica. Su interés por descubrir nuevos estímulos visuales, sin discriminar ni jerarquizar, le llevaría a trascender fronteras geográficas y barreras cronológicas. Esta reflexión le vale a Zervos para desentrañar el sentido de la dicotomía «clasicismo-primitivismo». Consciente de su naturaleza ficticia, Picasso habría perdido la ingenuidad respecto a la noción de «lo clásico»: intuye que su factura está cincelada por el prejuicio y la convención. En consecuencia, el artista lo manipularía y lo formularía como tal. Y en este proceso es donde interviene la noción de «lo primitivo», la otra cara del mismo Jano Bifronte. La predilección por el arte de «los primitivos» representaría el reconocimiento de ciertas manifestaciones culturales y artísticas frente a los fundamentos hegemónicos y tradicionales de «lo clásico». Picasso asimilará determinados motivos, plásticos y signícos, relegados a un lugar subalterno por el devenir histórico y artístico.

Un nuevo canon

En *Picasso: Fifty Years of his Art*⁶ Alfred H. Barr Jr. desechará su anterior esquema y planteará una nueva sistematización. Tras identificar los errores de la cronología de Zervos, reconsidera el estudio de la producción de 1905 y 1906. Acota la mayor parte de las obras de 1905 en un periodo denominado «circense» y distribuye las de 1906 en varias etapas. Desaparece de su discurso el periodo rosa, que en 1939 hacía referencia exclusiva al contexto creativo de Gósol. El clasicismo, sin embargo, adquiere entidad de etapa estilística: «Primer periodo clásico», de finales de 1905 al verano de 1906. A continuación, la obra correspondiente a Gósol se comprende también como otra etapa independiente: «Gósol: verano de 1906». Durante el momento gosolano, debido a la influencia ibérica, el clasicismo devendrá arcaísmo escultórico: aparecen los rostros-máscaras.

Barr reconoce que la confusión cronológica todavía no se ha resuelto y que afecta a obras tan importantes como *Composición*: su datación corresponde a 1905, pero sus bocetos preliminares se relacionan con Gósol. *Composición* reflejaría la doble influencia de Cézanne y El Greco, referencias situadas en 1906 y coetáneas al interés por la escultura ibérica. Según Barr, en *Composición* resplandecen los primeros destellos formales que anuncian el cubismo: por medio de esta obra la experiencia de 1906 quedará conectada con el cubismo y con *Les Femmes d'Alger*. Tras el epígrafe «Hacia el cubismo: 1906-1908» introduce el hito del Salón de otoño, y con él la consagración de los *fauves*, la influencia de Cézanne, de la escultura negra africana, de las artes exóticas y de las «primitivas». En 1946 el Salón de otoño carecerá de importancia para el desarrollo de la producción de 1906. En cambio, se le atribuye un poder retroactivo: Barr retrasa su impacto hasta 1907 y 1908. Así lo sugiere su nueva ubicación en el esquema de 1946: «Hacia el cubismo: 1906-1908», seguido de «Salón de 1905: los *fauves*; Cézanne». En conclusión, Barr se alinea con la tesis defendida por Sweeney: reconoce la rivalidad con los *fauves*, la influencia de la escultura ibérica y la ausencia de la influencia africana durante 1906.

Picasso en contexto

Tras varios años de silencio historiográfico, Phoebe Pool y Anthony Blunt incorporarán innovaciones metodológicas. *Picasso: The Formative Years, a Study of his Sources*⁷ explora el trasfondo cultural, ideológico y sociopolítico del joven Picasso. Comprendido entre 1896 y 1906, este estudio funciona como una amplia panorámica en la que se visualiza a Picasso con distinto grado de proximidad. Dentro del ambiente cultural descrito se valoran tanto

⁶ Alfred H. Barr Jr. (ed.), *Picasso: Fifty Years of his Art*, Nueva York, MoMA, 1946, pp. 35-54.

⁷ Anthony Blunt y Phoebe Pool, *Picasso: The Formative Years. A Study of his Sources*, Londres, Studio Books, 1962.

las afinidades más privativas —por ejemplo, las correspondencias estéticas con Apollinaire y Gertrude Stein—, como los estímulos epocales —es el caso del viraje neoclásico de Jean Moreás y su *École Romane*—. Los autores atienden principalmente a las tendencias generacionales y a sus motivos comunes. Profundizan en las sinergias entre las corrientes literarias y las artes plásticas. El impacto del contexto histórico y cultural es considerado en clave intelectual y conductual: a partir del mismo, se deduce la consiguiente proyección sobre el criterio estético de Picasso. Los autores ponen en práctica un planteamiento que Zervos⁸ sugirió en el plano teórico: la capacidad de Picasso para trabajar simultáneamente con múltiples influencias. Incrementan exponencialmente el número de referentes visuales, presentados en función de la lógica acumulativa picassiana⁹.

The Formative Years incorpora al discurso global asuntos relevantes para las futuras aproximaciones a «1906»: el contacto con las doctrinas anarco-libertarias, la influencia de la cultura catalana y la incipiente sensibilidad *noucentista*. También se valora la repercusión de las personalidades más cercanas a Picasso: Fernand Olivier, Guillaume Apollinaire y Gertrude Stein. En el estudio confluirán distintas posiciones historiográficas: los autores integran todas las periodizaciones y categorías empleadas por las narrativas precedentes, sin discriminar ninguna. Y aunque la experiencia de Gósol es comprendida como una transición entre 1905 y finales de 1906, se destaca por primera vez la influencia de su paisaje y sus habitantes; incluso se subraya la trascendencia del *Carnet catalán*, inédito en las narrativas anteriores. En Gósol, pues, culminaría la producción formativa de Picasso.

8
Christian Zervos, *Pablo Picasso. Vol. 2...*, op. cit., pp. 44-49.

9
Entre 1905 y 1906, sin considerar los años previos del estudio —que empieza en 1896—, se manejan las siguientes referencias: el Museo del Louvre como repertorio de fuentes visuales, el arte de la Antigüedad, Gauguin, Puvis de Chavannes, Seurat, Van Dyck, Rubens, Odilon Redon y El Greco.

10
Pierre Daix y Georges Boudaille, *Picasso 1900-1906. Catalogue raisonné de l'œuvre peint. Catalogue établi avec la collaboration de Joan Rosset, Lausana, Ides et Calendes, 1966.*

11
Christian Zervos, *Picasso. Catalogue de l'œuvre, Vol. 1...*, op. cit., pp. 36-39.

Renacimiento

Será en 1966 cuando el «Picasso de 1906» adquiera entidad propia¹⁰. El diagnóstico de Pierre Daix, en «1906. El año del gran punto de inflexión», supone un gran viraje historiográfico: Picasso alcanzará la modernidad plástica en 1906. De pasar desapercibido y tener un valor accesorio en las anteriores narrativas, el «Picasso de 1906» conquistará el centro de los debates sobre la obra picassiana. La causa del giro narrativo es la corrección de la cronología de Christian Zervos¹¹: la restitución a 1906 de las obras fechadas por error en 1905. Esta modificación lleva aparejada un intercambio de papeles entre el año 1905 y el 1906. 1905 adoptará el rol desempeñado por «1906» durante treinta años de historiografía: la producción de 1905 ahora es estimada como una etapa de transición en la que culmina el «Picasso en formación». Otra consecuencia del cambio cronológico es la atribución de un mayor número de obras a la experiencia de Gósol, acotada entre mayo y mediados de agosto de 1906. Como colofón, el «Picasso de 1906» se fundirá

en un abrazo con otro Picasso en progresivo apogeo: el «Picasso de Gósol». En el relato de Pierre Daix la experiencia de Gósol es la que da sentido a casi toda la producción de ese año, crucial y decisivo.

El cambio de cronología genera un importante cambio de valores. Pero, a efectos generales, Pierre Daix conserva y desarrolla la organización temática y estilística que planteó Barr en 1946. Establece en 1906 cuatro periodos de creación, conectados con la estancia en Gósol. El primero, desarrollado entre París y Gósol, es un periodo «clásico» que revaloriza el arte del pasado mediterráneo: está representado por *El Abrevadero* y los efebos desnudos derivados de esta última obra. La segunda etapa, planteada en Gósol, es una evolución del clasicismo precedente, aplicado al desnudo femenino: tendrá a Fernand Olivier como principal modelo y aliciente. Una vez agotado el clasicismo, el tercer periodo atiende a la realidad que Gósol le ofrece, a sus habitantes y a su paisaje: la tonalidad ocre de la paleta de Picasso estaría determinada por la tierra gosolana. El último momento transcurre entre los últimos días en Gósol y París: acontece la decisiva transformación, fruto de la experimentación. En esta transformación intervienen las propias invenciones de Gósol, el conocimiento de la escultura ibérica y los planteamientos derivados de El Greco y Cézanne. Las características principales del cuarto periodo, expresadas en *Composición. Los Campesinos*, conducirían hacia *Les Femmes d'Alger*: la deformación y estilización de las figuras, la transfiguración de los rostros en máscaras. Este corolario permite a Daix calificar de «precubismo» a la etapa de Gósol. El precubismo es el punto neurálgico donde el «Picasso de 1906» asume la génesis del arte moderno. Esta narrativa dual está articulada por las siguientes piezas: clasicismo, primitivismo, Picasso de Gósol, *Les Femmes d'Alger* y cubismo. Daix relativiza el impacto de las tendencias literarias francesas interesadas en la antigüedad mediterránea. Sus consecuencias serán exiguas comparadas con las del «gran acontecimiento» de finales de 1905: la «*cage aux fauves*» en el Salón de otoño. La consagración de los pintores fauvistas será el factor decisivo que oriente a Picasso hacia su propio camino: el de 1906. No se entendería la transformación que experimenta su obra sin la competencia con Derain y, especialmente, con Matisse. Para Daix la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XIX¹² también será un nutritivo sustento en la conquista picassiana de la modernidad.

El numen de Gósol

Después de «1906. El año del gran punto de inflexión» acontecerá otro gran vacío narrativo. Pasarán veintidós años hasta que Josep Palau i Fabre¹³ le dedique tres capítulos a 1906. En *Picasso Vivo. 1881-1907* Palau presenta una visión excepcional de la producción de ese año. Es excepcional porque se desvía de

12
Ingres, Puvis de Chavannes, Gauguin, Cézanne, Matisse y Derain serán las principales referencias señaladas por Pierre Daix.

13
Josep Palau i Fabre, *Picasso vivo (1881-1907): infancia y primera juventud de un demiurgo*, Barcelona, Polígrafa, 1980, pp. 394-485.

la línea argumental que, con ligeras digresiones, se trazó desde 1932. Si en 1966 el renacido «Picasso de 1906» abrazaba al emergente «Picasso de Gósol», en 1980 el «Picasso de Gósol» se impondrá al «Picasso de 1906». Gósol consolida así su entidad como periodo creativo independiente. La visión de Palau es también excepcional por sus ausencias y por sus presencias. Estas ausencias acreditan un poderoso estatus historiográfico al que Palau, díscolo, no rinde cuentas: la noción de «lo primitivo», la influencia de la escultura ibérica, la impronta de los *fauves* y de Cézanne. Las grandes presencias de *Picasso Vivo* son la influencia del contexto catalán y el impacto del ambiente de Gósol. El entorno gosolano es interpretado como una suerte de organismo vivo que interactúa con Picasso y le insufla su aliento vital.

El razonamiento común a los tres capítulos que estudian al «Picasso de 1906» está determinado por la experiencia de Gósol. Palau lo entiende como pregosolano, gosolano y posgosolano. Los planteamientos pregosolanos se desarrollarán en París durante la primavera y el verano de 1906: la solución plástica de la máscara, la simplificación estructural de las figuras, las reflexiones en torno al cuerpo desnudo, los adolescentes de aire melancólico, los escenarios de sensibilidad arcádica. En el Picasso gosolano concurrirán cuatro tendencias que en ocasiones se combinan: la telúrica, sugestionada por el entorno del pueblo; la arcádica; el clasicismo mediterráneo, apegado al mediterraneísmo catalán; y el clasicismo actualizado, que sintetiza la primera y la tercera tendencia. Palau afirma que los ocres de la paleta gosolana se inspiran en las tejas de las casas del pueblo. Reconoce, asimismo, el papel decisivo de Fernand Olivier, su cuerpo desnudo centraliza una abundante y diversa producción. Y llama la atención sobre la figura de Josep Fondevila, el hospedero de Picasso en Gósol: a partir de la morfología de Fondevila, el artista emprenderá una experimentación que se prolonga hasta bien entrado 1907; en paralelo, algunas figuras manifestarán otras distorsiones inspiradas en El Greco. Además, Palau identifica rasgos protocubistas en las *Casas de Gósol*, que atribuye a la configuración rítmica de los bloques simplificados y a su planteamiento estructural. Durante el otoño parisino de 1906 el Picasso posgosolano se desarrollará sobre la base de las imágenes de Gósol. Por ejemplo, *Retrato de Gertrude Stein* se resuelve a partir de la máscara de Josep Fondevila. Y los autorretratos picassianos se inspirarían tanto en Fondevila como en los rasgos románicos de la Virgen de Gósol; Palau incorpora la influencia románica a la narrativa sobre 1906. Por último, el autor proyecta una extensa línea genealógica que conectará *El harén* y *Tres desnudos* con los primeros planteamientos de *Les Demoiselles d'Avignon*.

14
John Richardson, *A life of Picasso, Volume 1: 1881-1906*, Nueva York, Random House, 1991. [Trad. cast., *Picasso: una biografía. Volumen I, 1881-1906*, Madrid, Alianza, 1995.]

Arte y biografía

El monumental trabajo de John Richardson, *A life of Picasso*¹⁴, conquistará la cumbre historiográfica en cuanto a magnitud editorial. Su singularidad radica

en la combinación de la incisiva capacidad analítica del autor con el cotejo de una abrumadora cantidad de fuentes documentales, estudios especializados, referencias historiográficas y testimonios biográficos. La anécdota biográfica intervendrá también como elemento interpretativo y como potente recurso narrativo. Richardson reúne con solvencia los rigurosos parámetros de la investigación y los rudimentos del arte de la novela. El resultado es un poderoso y atractivo relato. ¿Pero qué supone este relato dentro de la narrativa global sobre «1906»? Con *A life of Picasso* quedarán fijadas definitivamente las principales subtramas argumentales desarrolladas hasta ahora: Picasso clásico, Picasso de Gósol, Picasso primitivo, Picasso y *Les Demoiselles d'Avignon*, Picasso precubista. Todas conviven y se interrelacionan en el discurso de Richardson.

Pese a ello, el autor introduce variaciones sensibles en el debate sobre las influencias adoptadas durante 1906. Considera que, entre 1905 y 1907, Gauguin será determinante desde múltiples perspectivas. Su profundo influjo impregnará toda la producción de 1906. Asimismo, aumentará la repercusión plástica de la rivalidad con Henri Matisse. Y la impronta de la escultura románica catalana será reivindicada sobre la de la escultura ibérica. Richardson sostiene que la influencia de la escultura ibérica se manifestaría a finales de 1906 y durante 1907, no antes. El impacto de Cézanne también sería más tardío. El autor establece relaciones con Manet y, entre las fuentes «clasicistas», coloca la influencia de Ingres a la altura de la de Puvis de Chavannes. Picasso reforzaría su interés por Puvis gracias a la figura del escritor anarquista Mécislas Golberg. La dicotomía clasicismo-primitivismo la encarnaría el espíritu sincrético con el que Picasso asimila las fuentes de la Antigüedad. Ya sea gracias a sus paseos por las salas del Museo del Louvre, o ya sea a través de postales o reproducciones de libros¹⁵, el artista incorporará rasgos del arte griego —arcaico o clásico—, romano, egipcio o fenicio. Richardson alude, como fuente «exótica», al vaciado de una escultura javanesa que se encontraba en Au Lapin Agile, el cabaret al que asistían Picasso y sus amigos. Los préstamos de Gauguin intervendrán en esta dualidad «clásico-primitivo»: es elocuente la similitud establecida entre sus *Jinetes en la playa* (1902) y *El abrevadero*, epítome del clasicismo picassiano. La experiencia «purificadora» de Picasso en Gósol sería equiparable a las vivencias tahitianas descritas por Gauguin en *Noa Noa*: le inspirarán sus esculturas talladas en madera de boj, así como su experimentación xilográfica. Y cuando Picasso regrese a París en otoño de 1906 se fijará en *Oviri* y en otras cerámicas gauguinescas para modelar sus esculturas en cerámica de gres.

En 1991, por fin, se plantea una cuestión que hasta entonces apenas fue identificada: la androginia de algunas figuras¹⁶. La androginia es una cualidad que atraviesa la obra de Picasso desde 1905 hasta 1907. Y existirían dos maneras de representarla. Por omisión de los rasgos sexuales masculinos y femeninos. O por superposición. Esto es, por la feminización del cuerpo masculino o por la masculinización del cuerpo femenino. Richardson asocia la androginia a

15 Anne Baldassari establece relaciones entre las poses de algunas figuras de 1906 y las postales y fotografías etnográficas que Picasso conservó en su archivo personal. Véase Anne Baldassari, *Le miroir noir. Picasso, sources photographiques 1900-1928*, París, Réunion des musées nationaux, 1997.

16 A partir de las premisas de Richardson, Hans Christoph von Tavel indaga en la cuestión de la androginia y la ambigüedad sexual. Véase Hans Christoph von Tavel, "El hombre y la mujer en la obra de Picasso en 1905 y 1906", en María Teresa Ocaña y Hans Christoph von Tavel (eds.), *Picasso 1905-1906. De la época rosa a los ocreos de Gósol*, Museu Picasso Barcelona / Electa, 1992, pp. 89-96 [cat. exp.].

la estética finisecular afín a las creencias de Sar Péladan, escritor y ocultista, cofundador de la Orden de los Rosacruces. Péladan consideraba que la androginia representaba el ideal plástico. También la relaciona con la fisonomía del malogrado G. Wiegels, pintor alemán homosexual, amigo de Picasso durante los años del Bateau-Lavoir; es posible que su aspecto inspirase algunos de los muchachos de la producción de 1905-1906 Gauguin volverá a ser otra posible influencia. En *Noa Noa* describía a los andróginos Mahus como «hombres afeminados a quienes los tahitianos educaban desde la infancia como mujeres»¹⁷. Durante el otoño de 1906, en París, la androginia se asocia a la figura de Gertrude Stein. Richardson califica de «steinianos» los desnudos monumentales de la segunda mitad de 1906 y asegura que Picasso percibió como valores masculinos el fuerte carácter y la liberalidad de Gertrude Stein. Su rol de mujer emancipada y su rotunda corpulencia serían referencias para el desarrollo de estos desnudos, tan ambiguos como contundentes. En sintonía con esta noción de dualidad de género, considera que las líneas maestras de la máscara de Fondévila, combinadas con ciertos elementos ingrescos, ayudarían a Picasso a resolver el *Retrato de Gertrude Stein*.

17
John Richardson, *A Life of Picasso...*, op. cit., p. 340.

18
Hélène Seckel (ed.), *Les Demoiselles d'Avignon. Volume 1*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988 [cat. exp.].

19
Leo Steinberg, «El burdel filosófico», en Hélène Seckel (ed.), *Les Demoiselles...*, op. cit., pp. 319-365. [Publicado originalmente en *Art News*, vol. 71, n.º 5, septiembre de 1972, pp. 20-29, y octubre de 1972, pp. 37-47]. El texto alcanzará su máxima difusión en el catálogo *El burdel filosófico*, de 1988, publicado con algunos cambios y un epílogo de 1987.

El penúltimo giro

Para comprender con nitidez el sentido de los estudios críticos posteriores al libro de Richardson hay que retroceder hasta 1988. Ese año se realizó una gran exposición sobre *Les Demoiselles d'Avignon* y su proceso creativo;¹⁸ todavía se considera la más completa sobre el tema. Con motivo del evento se publicó un exhaustivo catálogo que fundará la nueva narrativa hegemónica de *Les Demoiselles*. Sus tres textos fundamentales transformaron el discurso interpretativo sobre la obra: «El burdel filosófico», de Leo Steinberg¹⁹; «La génesis de *Les Demoiselles d'Avignon*», de William Rubin; y «El historial de *Les Demoiselles d'Avignon* revisado con ayuda de los álbumes de Picasso», de Pierre Daix. Inevitablemente, los argumentos de estos autores también condicionaron las futuras aproximaciones a «1906». Las condicionaron tanto en un sentido cronológico —en 1988 se fija el punto de partida que lleve hasta *Les Demoiselles*, situado entre la estancia en Gósol y el otoño de 1906— como interpretativo —*Les Demoiselles* será descifrada en función de una comprensión simbólica y dinámica de su significado—. Será interpretada junto a su contexto creativo interno y se profundizará en su contenido erótico y en sus metáforas sexuales. El vigoroso afán iconológico neutralizará una conjetura que hasta entonces ostentó una obstinada resistencia: la creación de *Les Demoiselles* es desvinculada, temporalmente, de la invención del cubismo. Aunque John Richardson recoge algunas de las ideas introducidas en 1988, el cambio provocado por el discurso omnímodo de *Les Demoiselles* se hace plenamente sintomático en 1992. Pierre Daix será el indicador que confirme el

penúltimo giro narrativo. Es pertinente, pues, reconsiderar sus argumentos. En 1966 le otorgó una identidad creativa al año 1906, donde situó la presencia del protocubismo. En 1988, el mismo año en que se publicó el gran catálogo de *Les Demoiselles*, se reeditaba el catálogo de 1966 (*Picasso 1900-1906*): en su breve prefacio, Daix guarda silencio sobre la cuestión protocubista y persevera en la del «primitivismo»²⁰. Simultáneamente, en «Los álbumes 1 y 2 o el paso del tema de las mujeres desnudas en el baño al del salón del burdel» (1988), el autor reafirmaba la continuidad «primitivista» entre 1906 y *Les Demoiselles*. Cuatro años después, Pierre Daix cambiará por completo su discurso: en 1992 permuta «El año del gran punto de inflexión» por «Los años del gran cambio»²¹. El mismo autor que estudiase la producción de 1906 y estableciese en ella «El nacimiento del cubismo», ahora le concederá una definitiva posición liminal dentro del gran discurso de *Les Demoiselles* y no aludirá a la cuestión cubista ni una sola vez. Las premisas establecidas en 1988 resonarán en *Picasso. The Early Years: 1892-1906*. El catálogo integra dos estudios críticos sobre la producción de 1906. Cada enfoque se sitúa en un extremo distinto de la demarcación embrionaria de *Les Demoiselles*. En un extremo (primavera-verano de 1906), «The Calm before the Storm»: el ensayo de Robert Rosenblum²², aborda fundamentalmente las obras producidas durante la estancia de Picasso en Gósol. En el otro extremo (otoño de 1906), «Representing the Body in 1906»: Margaret Werth²³ se centrará en el análisis de *Dos desnudos*. Robert Rosenblum perpetuará los parámetros formales «protocubistas»; pero, a diferencia de lo que ocurría en la historiografía previa a 1988, sus tentativas protocubistas no se cruzarán con la lectura retrospectiva de *Les Demoiselles*. El autor reincide en el consagrado paragon entre *El harén* y *El baño turco* de Ingres: le atribuye una concepción espacial transgresora que pudo interesar a Picasso. Las influencias de raigambre «peninsular»²⁴ estarían motivadas por la exaltación de la conciencia nacional de Picasso en su regreso a España; serán compatibles con la impronta del contexto sociocultural catalán. Por otro lado, Rosenblum indaga en el contenido erótico-sexual de algunas obras gosolanas. Señala la dimensión simbólica del fálico porrón —*El harén, Tres desnudos*—. Pero el trasfondo libidinal tendrá más profusión en su análisis de los púberes desnudos: la insinuación de sus posturas, la erotización de sus gestos, sumado a sus rasgos andróginos, remitirían a planteamientos finiseculares donde los modelos clásicos son canalizados por una sensibilidad simbolista²⁵. El enfoque de Margareth Werth distará bastante del de Rosenblum. Interpreta *Dos desnudos* como un proyecto experimental y central que separa las transformaciones de Gósol de *Les Demoiselles*. Analiza la obra a la vez que estudia la distribución de sus rasgos determinantes a lo largo de 1906²⁶. Le interesa el tratamiento contradictorio de su forma plástica en relación con sus significantes, que aluden esencialmente a la representación corporal y espacial. La autora lo denomina «enmascaramiento»: en una misma representación el enmascaramiento conjugaría figuración y desfiguración, materialización y

20

A partir de 1984, a propósito de la exposición «Primitivism» in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, MoMA, septiembre 1984-enero 1985, se inicia un importante debate sobre la cuestión del primitivismo. Véase William Rubin (ed.), «Primitivism» in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1984 [cat. exp].

21

Pierre Daix, «Los años del gran cambio», en *Picasso 1905-1906. De la época rosa a los ocres de Gósol*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Museu Picasso Barcelona / Electa, 1992, pp. 29-49.

22

Robert Rosenblum, «The Calm before the Storm», en Marilyn McCully (ed.), *Picasso. The Early Years: 1892-1906*, National Gallery, Washington, 1997, pp. 263-275.

23

Margaret Werth, «Representing the Body in 1906», en Marilyn McCully (ed.), *op. cit.*, pp. 277-287.

24

El Greco, Goya, la escultura ibérica y la escultura románica catalana.

25

Rosenblum sugiere la influencia de la fotografía homoerótica de Wilhelm von Gloeden y de Guglielmo Plüschow. Véase Robert Rosenblum, *op. cit.*, pp. 272-273.

26

El harén; Tres desnudos; Desnudo peinándose el pelo; Dos jóvenes; Mujer con niño y cabra; Autorretrato con paleta; Hombre, mujer y niño; La coiffure; Retrato de Gertrude Stein; Desnudo sentado.

desmaterialización corporal, volumen ficticio y planitud pictórica, significantes masculinos y femeninos. En última instancia, el enmascaramiento de *Dos desnudos*, unido a la gestualidad de las figuras, explicitaría la configuración diacrítica de la imagen y su doble dimensión pictórica, tan ficcional como real.

Últimas perspectivas

En la última década del siglo XX algunas aproximaciones al Picasso de 1906-1907 se trazarán en función de los nuevos discursos que sucedan a la teoría postestructuralista. Por ejemplo, Patricia Leighton²⁷ afirmaría que Picasso emitió una feroz crítica sociopolítica y cultural mediante sus alusiones al «primitivismo». En sintonía con una sensibilidad anarquista, propia de la vanguardia parisina, Picasso denunciará los abusos coloniales mediante la subversión radical de los cánones del arte europeo. Desde una perspectiva *queer*, Robert Lubar²⁸ identifica un cambio en la subjetividad picassiana que repercutirá en las pinturas (andróginas, ambiguas) del verano de 1906. Su vestigio más elocuente sería la máscara de *Retrato de Gertrude Stein*, que Lubar interpreta como una consecuencia de las tensiones simbólicas entre la identidad heterosexual del retratista y la identidad homosexual de la retratada. Por último, los argumentos de Natasha Staller²⁹ se fundamentarán en el sustrato de la identidad cultural de Picasso: forjada en Andalucía, se define por una profunda hibridación inexorablemente condicionada por las complejas relaciones culturales entre el sur de la Península y África. Este factor marcaría una notable diferencia frente a sus coetáneos franceses. Y explicaría su irreverente digestión de la cultura occidental y su interés por las manifestaciones artísticas de las culturas subalternas. De hecho, y este es otro factor diferencial para Staller, la identidad sociocultural del Picasso que llega a París sería subalterna respecto a la cultura francesa.

Gósol y la pintura moderna

En *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*, Jèssica Jaques Pi³⁰ reivindicará la experiencia en el pueblo del Berguedà como el primer momento moderno de Picasso. En principio, señala una problemática vigente: la referencia generalizada a la «Época rosa» relativizó la relevancia de Gósol. A pesar de su probada inconsistencia como denominación estilística, el periodo rosa hoy sigue operativo en ciertos circuitos expositivos y académicos. Metodológicamente, el estudio de Jaques Pi se basa en la observación coherente del proceso creativo picassiano: motivados por una aspiración estética, ciertos rasgos experimentales generarían soluciones plásticas que desembocan en una obra clave o «hito», que se rodea de una constelación de obras experimentales y

27
Patricia Leighton, «The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism», en *Art Bulletin*, vol. 72, n.º 4, 1990, pp. 609-630.

28
Robert Lubar, «Unmasking Pablo's Gertrude: Queer Desire and the Subject of Portraiture», en *Art Bulletin*, vol. 79, n.º 1, 1997, pp. 57-84.

29
Natasha Staller, *A Sum of Destructions: Picasso's Cultures & the Creation of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2001.

30
Jèssica Jaques Pi, *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*, Madrid, A. Machado Libros, 2007.

preparatorias. A efectos nominales, la organización de las obras coincide con las categorías estipuladas desde 1966. Pero Jaques Pi introduce algunas variaciones interpretativas. El «naturalismo» responderá a una actitud ociosa y no genera ninguna novedad estética. El «clasicismo» ejercerá de soporte experimental: sus planteamientos son previos a la experiencia gosolana. El «primitivismo» originará las propuestas más radicales. El románico catalán sería el influjo nuclear del primitivismo, en torno al que orbitan las influencias de Gauguin, de la escultura ibérica y de las singularidades gosolanas: los pañuelos tradicionales de las mujeres del pueblo y las facciones de Josep Fondevila.

El paradigma que impera en el relato de Jaques Pi es el de una modernidad plástica entendida en clave formalista. Su narrativa atiende a la especificidad del medio artístico; en ella late la asunción de la abstracción como tendencia estética. Por lo tanto, las obras modernas se caracterizarían por su ausencia de narratividad —carencia de voluntad mimética— y por la exaltación de sus propios valores plásticos. Picasso emplearía varias estrategias para enfatizar la ficcionalidad de la pintura y ratificar así su autonomía como medio: la tipificación iconográfica³¹, la poética del *non finito* y el empleo del ocre como elemento renovador de la paleta. Perfecta para modelar y simplificar las figuras, la monocromía ocre atiende a razones puramente pictóricas. El ocre actuaría como una suerte de metonimia cromática, pues se relaciona con el color de la piel y con la figura humana como campo de experimentación.

El estatuto de modernidad asumido por Jaques Pi implica una reacción contra buena parte de las corrientes interpretativas desarrolladas desde 1988. Discutirá el predominio de las lecturas simbólicas de trasfondo sexual: incentivadas por el discurso interpretativo de *Les Demoiselles*, se concentraban sobre todo en *El harén*. Lejos de representar una compleja trama sexual, *El harén* acogería una crítica pictórica hacia la reverencia que Matisse y Derain le dispensaban a Ingres. Mediante una prosaica paráfrasis de *El baño turco*, Picasso interpelará en clave paródica a los últimos planteamientos de sus coetáneos franceses: *Bonheur de vivre*, de Matisse, y *L'âge d'or*, de Derain. Los vapores evasivos y exóticos de los fauvistas se disiparían en la composición picassiana. La concatenación de desnudos inspirados en Fernande Olivier y la inclusión de la típica merienda catalana (pan, tomate, porrón de vino) apelarán a una subversiva ambientación doméstica. La lectura metapictórica de *El harén* está familiarizada con la noción formalista de la modernidad plástica. Mediante esta misma lógica se reestablece un axioma que había perdido presencia historiográfica: la vinculación protocubista entre las innovaciones de Gósol y el nacimiento de *Les Demoiselles d'Avignon*. La autora identifica principios cubistas en el tratamiento de los bodegones, en su dialéctica entre fondo y figura. También en la triple estructura visual de *El harén* y en la multiplicación de la figura de Fernande³². Así como en el disonante ensamblaje cabeza-cuerpo de *Fernande acostada* y *Retrato de Gertrude Stein*. Esta última sería la invención más audaz y disruptiva de Gósol: su punto de no retorno³³.

31

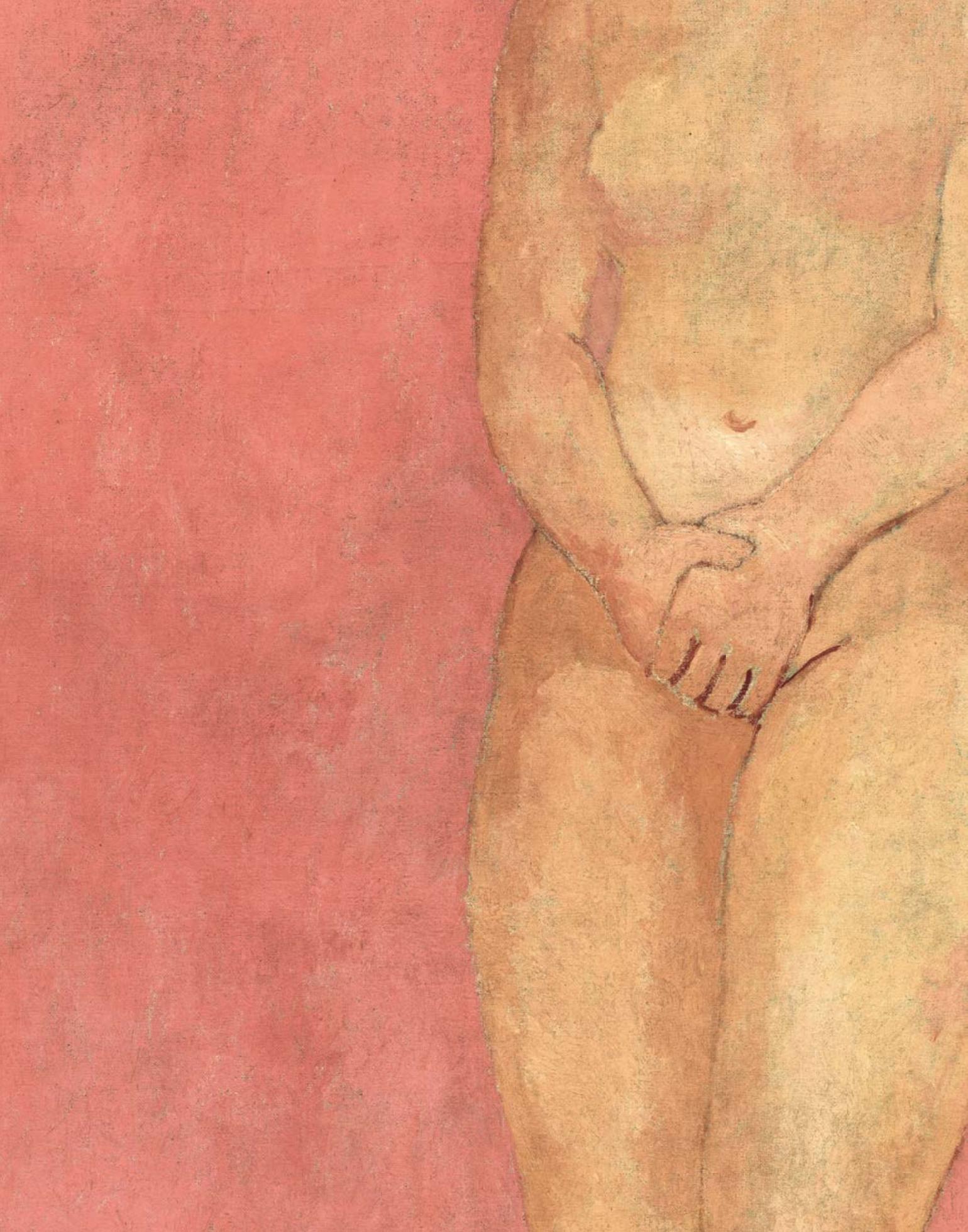
El caso más notorio sería la síntesis de las facciones de Josep Fondevila en el motivo de la máscara. *Ibid.*, pp. 106-109.

32

Anticiparían «una de las cuestiones vertebradoras del cubismo, la de la visión sucesiva del objeto que va construyendo un espacio antilusianista (*sic*)», *Ibid.*, p. 77. Y explica: «Llega a repetirse una misma figura en un mismo escenario, avanzando así la comprensión sucesiva del tiempo y del espacio que se da en el cubismo y en la técnica del *collage*», *Ibid.*, p. 120.

33

Respecto a *Fernande acostada*: «Y es que el primitivismo de Picasso está siendo tan vertiginoso como fructífero, y está poniendo las bases, entre otras, de la estética del *collage*», *Ibid.*, p. 104. Sobre la unión entre la cabeza y el cuerpo en *Retrato de Gertrude Stein*: «(...) de hecho, se clava escultóricamente en los hombros, avanzándose también en este caso la estética del *collage* y del cubismo sintético», *Ibid.*, p. 114.



Picasso 1906. Selección bibliográfica

Pablo Salazar
con la colaboración de
Juan José Delgado

ALLEY, Ronald. *Catalogue of the Tate Gallery's collection of Modern Art, other than works by British artists*. Londres: Tate Gallery, 1981.

ANTLIFF, Mark. *Inventing Bergson: cultural politics and the Parisian avant-garde*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

ANTLIFF, Mark & LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and Culture*. Nueva York: Thames and Hudson, 2001.

APOLLINAIRE, Guillaume. «Exotisme et ethnographie». En APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres en prose complètes. Volume 2. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin*. París: Gallimard, 1991, pp. 473-476.

—. «Propos de Pablo Picasso». En APOLLINAIRE, Guillaume. *Picasso/ Apollinaire : Correspondance*. Édition de Pierre Caizergues et Hélène Seckel. Introduction de Pierre Caizergues. París: Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1992, pp. 201-202.

—. «Sur les musées». En APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres en prose complètes. Volume 2. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin*. París: Gallimard, 1991, pp. 122-124.

ARIÉNS-VOLKER, Marijo. *Picasso et l'occultisme à Paris : Aux origines des Demoiselles d'Avignon*. Bruselas: Marot, 2016.

ARNAUD, Claude; COGEVAL, Guy; COMAR, Philippe & DANTZIG, Charles. *Masculin/masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. París: Flammarion, 2013.

ARTEAGA, Agustín; COGEVAL, Guy; FERLIER, Ophélie; MANTILLA, Adolfo & REY, Xavier (Eds.). *El hombre al desnudo. Dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, 2014.

BALDASSARI, Anne. *Le miroir noir: Picasso, sources photographiques 1900-1928*. París: Réunion des musées nationaux, 1997.

BALDASSARI, Anne; COWLING, Elizabeth; ELDERFIELD, John; GOLDING, John; LAUGIER, Christian; MONOD-FONTAINE, Isabelle & VARNEDOE, Kirk. *Matisse Picasso*. París: Réunion des musées nationaux, 2002.

BARBIER, Stéphanie. «1900-1905. Les premiers visites au Louvre de Picasso». En SALMON, Dimitri (Ed.). *Les Louvre de Pablo Picasso*. París: Musée du Louvre/Musée National Picasso/LienArt, 2021, pp. 32-37.

BARKAN, Elazar & BUSH, Ronald (Eds.). *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Redwood City: Stanford University Press, 1995.

BARON THAIDIGSMANN, Javier. *El Greco y la pintura moderna*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.

BARR, Alfred Hamilton. *Picasso: fifty years of his art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1946.

—. *Picasso: forty years of his art. With two statements by the artist*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1939.

BAUBÉROT, Arnaud. *Histoire du naturisme. Le mythe du retour à la nature*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004.

BERNADAC, Marie-Laure & MICHAEL, Androula. *Picasso : propos sur l'art*. París: Gallimard, 1998.

BERNARDI, Claire; LE BON, Laurent; MOLINS, Stéphanie & PHILIPPOT, Emilia. *Picasso. Bleu et rose*. París: Hazan, 2018.

BHABHA, Homi. «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse». *October*, Vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis, 1984, pp. 125-133.

BIRO, Yaëlle. *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*. Dijon: Les Presses du réel, 2018.

BISHOP, Janet; DEBRAY, Cécile & RABINOW, Rebecca (Eds.). *The Steins Collect: Matisse, Picasso and The Parisian Avant-Garde*. New Haven: Yale University Press, 2011.

- BISHOP, Janet; DEBRAY, Cécile & TINTEROW, Gary (Eds.). *Matisse, Cézanne, Picasso... L'aventure des Stein*. París: Réunion des musées nationaux, 2011.
- BLACHÈRE, Jean-Claude. *Le modèle nègre : aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire-Cendrars-Tzara*. Dakar/Abidjan/Lomé: Nouvelles éditions africaines, 1981.
- BLAKE, Jody. *Le Tumulte Noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*. Pennsylvania: Penn State University Press, 1999.
- BLIER, Suzanne Preston. «Imaging Otherness in Ivory: African Portrayals of the Portuguese ca. 1492». *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 3, 1993, pp. 375-396.
- BLUM, Harold P. «Picasso's Prolonged Adolescence, Blue Period, and Blind Figures». *The Psychoanalytic Review*, Vol. 100, No. 2, 2013, pp. 267-287.
- BLUNT, Anthony & POOL, Phoebe. *Picasso: the formative years: a study of his sources*. Londres: Studio Books, 1962.
- BOARDINGHAM, Robert. *The young Picasso*. Nueva York: Universe, 1997.
- BOAS, Franz. *Primitive Art*. Oslo: H. Aschehoug & Co, 1927.
- BOIS, Yve-Alain. «Kahnweiler's Lesson». *Representations*, No. 18, 1987, pp. 33-68.
- BONCOMPTE COLL, Concepció. *Iconografía picassiana entre 1905-1907. Influencia de la pintura pompeyana*. Tesis doctoral. Lourdes Cirlot (dir. tes.). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009.
- BONDIL, Nathalie & OOMS, Saskia. *Fernande Olivier et Pablo Picasso : dans l'intimité du Bateau-Lavoir*. París: Musée de Montmatre/In Fine éditions d'art, 2022.
- BOUDAILLE, Georges. *Picasso : première époque 1881-1906 : périodes bleue et rose*. París: Musée Personnel, 1964.
- BOUDAILLE, Georges & DAIX, Pierre. *Picasso 1900-1906 : catalogue raisonné de l'œuvre peint ; catalogue établi avec la collaboration de Joan Rosselet*. Lausana: Ides et Calendes, 1966.
- BOUVIER, Raphael (Ed.). *Der junge Picasso: blaue und rosa Periode*. Riehen/Basilea: Fondation Beyeler, 2019.
- BRASSAÏ (Gyula Halász). *Conversations avec Picasso*. París: Gallimard, 1964.
- BROCKMEIER, Jens. «Picasso's Masks: Tracing the flow of cultural memory». *Culture & Psychology*, Vol. 23, No. 2, 2017, pp. 156-170.
- BROWN, Jonathan (Ed.). *Picasso and the Spanish tradition*. New Haven: Yale Universty Press, 1996.
- . *Picasso y la tradición española*. San Sebastián: Nerea, 1999.
- BRUCK, Robert. *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer: in der Königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden*. Estrasburgo: J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1905.
- CABANNE, Pierre. *El siglo de Picasso. I: El nacimiento del Cubismo (1881-1912)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- CARMONA MATO, Eugenio. «Cahier de dessins appartenant à Monsieur Picasso». En AA.VV. *Picasso y la escultura africana. Los orígenes de Las Señoritas de Avignon*. TEA Tenerife Espacio de las Artes/Santa Cruz De Tenerife: Artemisa Ediciones/ Colodión, 2010, pp. 21-92.
- . «De Gósol al Cubismo». En OCAÑA, María Teresa. *Gósol: el prólogo la vanguardia*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, 11-12 de julio de 2006 [Conferencia no publicada].
- . «Masculino Picasso Femenino». En FERRER BARRERA, Carlos. *Picasso y las imágenes*. Málaga: UNIA, 8-11 de julio de 2019 [Conferencia no publicada].
- . «Picasso y Medusa». En JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores & SOLANA, Guillermo (Eds.). *Picasso*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2002, pp. 113-146.
- . «Picasso: pulsión vernacular y devenir histórico». En LEBRERO STALS, José & KARMEL, Pepe (Eds.). *Picasso e Historia*. Madrid/Málaga: A. Machado Libros/ Fundación Museo Picasso Málaga, 2021.
- . Toma de posesión como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Málaga, 2022: <https://www.realacademiasantelmo.org/toma-de-posesion-como-academico-de-numero-de-eugenio-carmona-mato/>
- CATONI, Maria Luisa. «Parigi 1904: Picasso iberico e Les Demoiselles d'Avignon». *Bollettino d'arte*. No. 62-63, 1990, pp. 117-139.
- CENDRARS, Blaise. *Tout autour d'aujourd'hui. Tome 10 : Anthologie nègre ; Petits contes nègres pour les enfants des Blancs ; Comment les Blancs sont d'anciens Noirs ; La création du monde*. Edité par Christine Le Quellec Cottier et Claude Leroy. París: Denoël, 2005.
- CHEVALIER, Denys. *Picasso: the blue and rose periods*. Nueva York: Crown, 1991.
- CHILDS, Elizabeth C. «The Colonial Lens: Gauguin, Primitivism, and Photography in the Fin de Siècle». En JESSUP, Lynda (Ed.). *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernism*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- CHRISMAN, Laura & WILLIAMS, Patrick (Eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia/ Joaquín Gil, 1946.
- CLARK, T. J. *Picasso and truth: from cubism to Guernica*. Washington D. C.: National Gallery of Art, 2013.
- CLEMINSON, Richard. «Making sense of the body: anarchism, nudism and subjective experience». *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 81, No. 6, 2004, pp. 697-716.
- CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- COFFMAN, Chris. *Gertrude Stein's Transmasculinity*. Edimburgo: Edimburg University Press, 2018.

- COHEN, Joshua I. «Fauve masks: rethinking modern “primitivist” uses of African and Oceanic art, 1905-8». *The Art Bulletin*, Vol. 99, No. 2, 2017, pp. 136-165.
- . *The “black art” renaissance: African sculpture and modernism across continents*. Berkeley: University of California Press, 2020.
- COLOSIMO, Christina L. & RISATTI, Howard. «Classicism, Iberianism, and Primitivism in Picasso: 1906-1907». *Southeastern College Art Conference Review*, Vol. 13, No. 5, 2000, pp. 445-455.
- COOPER, Douglas. *Picasso: Carnet Catalan*. París: Berggruen, 1958.
- COOPER, Frederick & STOLER, Ann Laura (Eds.). *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- COOPER, Frederick. «Colonizing Time: Work Rhythms and Labor Conflict in Colonial Mombasa». En DIRKS, Nicholas B. *Colonialism and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- COPE, Karin. «Painting after Gertrude Stein». *Diacritics*, Vol. 24, No. 2-3, 1994, pp. 190-203.
- . *Gertrude Stein, Pablo Picasso, and the Love of Error*. Ann Arbor: Umi Research Press, 1995.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques & VIGARELLO, Georges. *Histoire de la virilité. Tome 2: le triomphe de la virilité. Le XIXe siècle*. París: Seuil, 2011.
- . *Historia del cuerpo. Volumen 2: de la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Madrid: Taurus, 2005.
- CORDOVA, Ruben Charles. *Primitivism and Picasso's early Cubism*. Berkeley: University of California, 2000.
- COWLING, Elizabeth & GOLDING, John. *Picasso: sculptor/painter*. Londres: Tate Gallery, 1994.
- COWLING, Elizabeth. *Picasso: style and meaning*. Nueva York: Phaidon, 2002.
- DAGEN, Philippe. *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*. París: Flammarion, 1998.
- . *Primitivismes II: une guerre moderne*. París: Gallimard, 2021.
- . *Primitivismes: une invention moderne*. París: Gallimard, 2019.
- DAIX, Pierre. «Los años del gran cambio». En OCAÑA, María Teresa & VON TAVEL, Hans Christoph (Eds.). *Picasso 1905-1906: de la época rosa a los ocre de Gósol*. Barcelona: Electa, 1992, pp. 29-50.
- . *Le nouveau dictionnaire Picasso*. París: Robert Laffont, 2012.
- . *Picasso: life and art*. Londres: Thames and Hudson, 1993.
- DARING, C. B.; ROGUE, J.; SHANNON, Deric & VOLCANO, Abbey (Eds.). *Queering anarchism: essays on gender, power, and desire*. Chico: AK Press, 2012.
- DE ASSÍS SOLER, Francesc & RUIZ PICASSO, Pablo. *Arte joven: se publicará los domingos*. Madrid. No. 1 (31 de marzo de 1901) - No. 4 (1 de junio de 1901). No. preliminar: 10 de marzo de 1901.
- DE SALAS, Jaime & MARTÍN, Félix (Eds.). *Aproximaciones a la obra de William James: La formulación del pragmatismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- DE SARDES, Guillaume (Ed.). *Picasso à Dakar, 1972-2022*. París: Louison, 2022.
- DE ZAYAS, Marius & SHEELER, Charles. *African negro sculpture*. Nueva York: Modern Gallery, 1918.
- DE ZAYAS, Marius. *African negro art: its influence on modern art*. Nueva York: Modern Gallery, 1916.
- DIEGO, Estrella de. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor, 1992.
- DUBUIS, Patrick. *Emergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*. París: Editions L'Harmattan, 2011.
- DUNCAN, Carol. «Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting». En BROUDE, Norma & GARRARD, Mary (Eds.). *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Nueva York: Harper and Row, 1982.
- EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- ETHERINGTON, Ben. *Literary primitivism*. Redwood City: Stanford University Press, 2017.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. Nueva York: Columbia University Press, 1983.
- FELS, Florent. «Opinions sur l'Art Nègre». *Action: cahiers individualistes de philosophie et d'art*. Vol. 1, No. 3, 1920, p. 25.
- FERRER I GASOL, Joan. «Picasso a Gósol, 1906». *L'Erol*, No. 2, 1982, pp. 6-7.
- FINLAY, John. «De la magie blanche la magie noire: 'primitivism', magic, mysticism and the occult in Picasso». *Apollo*, Vol. 158, No. 500, 2003, pp. 19-27.
- FOLGARAIT, Leonard. *Painting 1909: Pablo Picasso, Gertrude Stein, Henri Bergson, Comics, Albert Einstein, and Anarchy*. New Haven: Yale University Press, 2017.
- FOSTER, Hal. «Primitive's Scenes». *Critical Inquiry*. Vol. 20, No. 1, 1993, pp. 69-102. Chicago: The University of Chicago Press.
- . *Prosthetic Gods*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- FRANCASTEL, Pierre. *La Figure et le lieu : l'ordre visuel du Quattrocento*. París: Gallimard, 1967.
- . *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*. Lyon/París: Audin, 1951.
- FREUD, Sigmund. «Introducción del narcisismo». En FREUD, Sigmund. *Obras completas. Volumen 14*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- . *Cartas a Wilhelm Fliess*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1994.
- GALASSI, Susan Grace & McCULLY, Marilyn. *Picasso's drawings 1890-1921: reinventing tradition*. Nueva York: The Frick Collection, 2011.

- GALLOWAY, Spencer Clifton. *Picasso's primitivism: from its beginnings to Les Femmes d'Alger*. Washington D. C.: George Washington University, 1981.
- GARB, Tamar. «To kill the nineteenth century: sex and spectatorship with Gertrude and Pablo». En GREEN, Christopher (Ed.). *Picasso's Les Femmes d'Alger*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 55-76.
- . *Bodies of modernity: figure and flesh in fin-de-siècle France*. Londres: Thames and Hudson, 1998.
- GATES, Henry Louis (Ed.). *"Race," Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- GEDO, Mary Mathews. *Looking at art from the inside out. The Psychoiconographic Approach to Modern Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- . *Picasso: art as autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- GILMAN, Sander L. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- GILLOT, Françoise & LAKE, Carlton. *Life with Picasso*. Nueva York: McGraw-Hill, 1964.
- GIROUD, Vincent. *Picasso and Gertrude Stein*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2007.
- GLAESEMER, Jürgen. *Der junge Picasso: Frühwerk und blaue Periode*. Berna: Kunstmuseum, 1984.
- GLIMCHER, Arnold & GLIMCHER, Marc. *Je suis le cahier: the sketchbooks of Picasso*. Nueva York: The Pace Gallery, 1986.
- GODEFROY, Cécile; LE MEAUX, Hélène & ROUILLARD, Pierre (Eds.). *Picasso Ibero*. Santander/Madrid: Fundación Botín/La Fábrica.
- GOLDING, John. «The 'Femmes d'Alger'». *The Burlington Magazine*, Vol. 100, No. 662, 1958, pp. 154-163.
- GOLDWATER, Robert. *Primitivism in modern art*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- GOMBRICH, Ernst H. *La preferencia por lo primitivo: episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Madrid: Debate, 2003.
- GRANDE, L. F. «Psychoanalysis and Contemporary Thought. Picasso: The Pictorial Structure of Cubism and the Body-Image Construct». *Psychoanalytic Quarterly*, Vol. 60, 1991.
- GREENBLATT, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- GREENHALGH, Paul. *Pablo Picasso: the legacy of youth*. Londres: Sainsbury Centre for Visual Arts, 2022.
- GRINBERG, León. *Teoría de la identificación*. Madrid: Tecnipublicaciones, 1985.
- GRUAT, Cédric & MARTÍNEZ, Lucía. *El retorno de la Dama de Elche. Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos, 1940-1941*. Madrid: Alianza, 2015.
- GUTIÉRREZ LLORET, Sonia. «Memorias de una Dama. La Dama de Elche como lugar de Memoria». En MORENO MARTÍN, Francisco José (Ed.). *El franquismo y la apropiación del pasado. El uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2017, pp. 67-92.
- HILLER, Susan (Ed.). *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Londres/ Nueva York: Routledge, 1991.
- HILTON, Timothy. *Picasso*. Londres: Thames and Hudson, 1975.
- HOBHOUSE, Janet. *Everybody who was anybody: a biography of Gertrude Stein*. Nueva York: Doubleday, 1975.
- HOFFMAN-BENZARIA, Caroline. «Picasso primitif». *Ligeia*, Vol. 3, No. 157-160, 2017, p. 301.
- HOVEY, Jaime. «Sapphic primitivism in Gertrude Stein's Q.E.D.». *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 42, No. 3, Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 547-568.
- HOWLETT, Jacques. «L'art nègre? Connais pas!» *Présence Africaine*. No. 10/11, 1951, pp. 85-90.
- HYNES, Katie. «The modernist costume: masks as "mediators" in the works of Picasso, Stein, and Toomer». *TCNJ Journal of Student Scholarship*, Vol. XII, 2010.
- INGLADA ROSELLÓ, Rafael (Ed.). *Picasso de Málaga*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2013.
- JAMES, William. *Principios de psicología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- JAQUES PI, Jèssica. *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*. Madrid: A. Machado Libros, 2007.
- JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores. «Picasso clásico». En JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores & SOLANA, Guillermo (Eds.). *Picasso*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2002, pp. 73-91.
- JOHNSON, Ronald William. *The early sculpture of Picasso: 1901-1914*. Nueva York: Garland, 1976.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry. «Huit entretiens avec Picasso». *Le Point. Revue artistique et littéraire*, No. XLII. Souillac (Lot)/Mulhouse, 1952, pp. 22-30.
- KARMEL, Pepe & VARNEDOE, Kirk. *Picasso: masterworks from the Museum of Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1997.
- KARMEL, Pepe. *Picasso and the Invention of Cubism*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- KART, Susan. «Picasso's Collection of African and Oceanic Art: Masters of Metamorphosis». *African Studies Review*, Vol. 50, No. 2, 2007, pp. 276-278.
- KELLEIN, Thomas & RIEDEL, David (Eds.). *Picasso: 1905 in Paris*. Múnich: Hirmer, 2011.

- KLEIN, Hélène. «Gertrude Stein and Pablo Picasso: À travers les mots». En BISHOP, Janet; DEBRAY, Cécile & RABINOW, Rebecca (Eds.). *The Steins Collect: Matisse, Picasso and The Parisian Avant-Garde*. New Haven: Yale University Press, 2011, pp. 326-334.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- KÜSTER, Bärbel. *Matisse und Picasso als Kulturreisende: Primitivismus und Anthropologie um 1900*. Berlín: Akademie Verlag, 2003.
- LACAN, Jacques. *El Seminario. Volumen 5: las formaciones del inconsciente*. Barcelona: Paidós, 1999.
- LAHUERTA, Juan José & PHILIPPOT, Emilia (Eds.). *Picasso romànic*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya/ Editorial TENOV, 2017.
- LAUDE, Jean. *La peinture française et «l'art nègre» (1905-1914) : contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*. París: Klincksieck, 2006.
- LE FUR, Yves (Ed.). *Face à face. Picasso et les arts premiers*. París: Flammarion, 2017.
- . *Picasso primitif*. París: Musée du quai Branly-Jacques Chirac/Flammarion, 2017.
- LÉAL, Brigitte. «Álbumes». En SECKEL, Hélène (Ed.). *Les Demoiselles d'Avignon. Volume 1*. París: Réunion des musées nationaux, 1988, pp. 103-310.
- LEICK, Karen. «The Stein Aura: Gertrude Stein in the Twenty-First Century». *Modernism/modernity*, Vol. 27, No. 3, 2020, pp. 601-608.
- LEIGHTEN, Patricia. «The white peril and l'Art nègre: Picasso, primitivism, and anticolonialism». *Art Bulletin*, Vol. 72, No. 4, 1990, pp. 609-630.
- . «The white peril. Colonialism, l'Art nègre, and Les Demoiselles d'Avignon». En GREEN, Christopher (Ed.). *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 77-103.
- . *Re-ordering the universe: Picasso and anarchism, 1897-1914*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- . *The liberation of painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago. University Chicago Press, 2013.
- LEPPERT, Richard D. *The nude: the cultural rhetoric of the body in the art of western modernity*. Londres/Nueva York: Routledge, 2007.
- LIPTON, Eunice. *Picasso criticism (1901-1939). The making of an artist-hero*. Londres/Nueva York: Garland Publishing, 1976.
- LLOYD, Jill. *German Expressionism: Primitivism and Modernity*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- LUBAR, Robert. «Unmasking Pablo's Gertrude: Queer desire and the subject of portraiture». *Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1, 1997, pp. 57-84.
- MADÉLINE, Laurence (Ed.). *Picasso-Ingres*. París: Réunion des musées nationaux, 2004.
- MALLÉN, Enrique. *La muerte y la máscara en Pablo Picasso*. Nueva York: Peter Lang, 2013.
- MALRAUX, André. *La cabeza de obsidiana*. Buenos Aires: Sur, 1974.
- MANZINI, Ugo. *Multiculturalidad, Interculturalidad: conceptos y estrategias*. Bolonia: Universidad de Bolonia, 2001.
- MARÉ, Estelle Alma. «El Greco, a mediator of modern painting». *South African Journal of Art History*, Vol. 25, No. 1, 2010, pp. 133-153.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín). *La Voluntad*. Madrid: Castalia, 1989.
- McCULLY, Marilyn (Ed.). *Devorar París: Picasso 1900-1907*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, 2011.
- . *Picasso anthology: documents, criticism, reminiscences*. Londres: Thames and Hudson, 1981.
- . *Picasso: the early years, 1892-1906*. Washington D. C.: National Gallery of Art, 1997.
- . «Picasso y el clasicismo mediterráneo en 1906». En TINTEROW, Gary (Ed.). *Picasso clásico*. Málaga/Sevilla: Junta de Andalucía, 1992, pp. 69-91.
- McEVILLEY, Thomas. *Art & otherness: crisis in cultural identity*. Nueva York: Documentext/McPherson, 1992.
- McNELLY, Cleo. «Natives, Women and Claude Lévi-Strauss: A Reading of Tristes Tropiques as Myth». *The Massachusetts Review*, Vol. 16, No. 1, 1975, pp. 7-29.
- MELLOW, James R. *Charmed circle: Gertrude Stein & company*. Nueva York: Praeger Publishers, 1974.
- MILLER, Christopher L. *Blank Darkness: Africanist Discourse in French*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- NOCHLIN, Linda. «The vanishing brothel». *London Review of Books*, Vol. 19, No. 5, 1997, pp. 3-5.
- . *Representing women*. Nueva York: Thames and Hudson, 1999.
- OCAÑA, María Teresa & VON TAVEL, Hans Christoph (Eds.). *Picasso 1905-1906: de la época rosa a los ocres de Gósol*. Barcelona: Electa, 1992.
- OCAÑA, María Teresa (Ed.). *Picasso joven - young Picasso*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.
- OLIVIER, Fernande. *Loving Picasso: the private journal of Fernande Olivier*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2001.
- . *Picasso et ses amis*. París: Stock, 1933.
- . *Recuerdos íntimos: escritos para Picasso*. Barcelona: Parsifal, 1990.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.
- ORTNER, Sherry B. «Is Female to Male as Nature Is to Culture?». En LAMPHERE, Louise & ROSALDO, Michelle Z. (Eds.). *Woman, Culture, and Society*. Redwood City: Stanford University Press, 1974.
- ORTON, Fred & POLLOCK, Griselda. «Les Données Bretonnantes: la Prairie de Représentation». *Art History*, Vol. 3, No. 3, 1980, pp. 314-44.

- PALAU I FABRE, Josep. «El oro de Gósol». En OCAÑA, María Teresa & VON TAVEL, Hans Christoph (Eds.). *Picasso 1905-1906: de la época rosa a los ocre de Gósol*. Barcelona: Electa, 1992, pp. 75-88.
- . *Pablo Picasso: Academic and Anti-Academic, 1895-1900*. Nueva York: Yoshii Gallery, 1996.
- . *Picasso en Cataluña*. Barcelona: Polígrafa, 1966.
- . *Picasso vivo (1881-1907): infancia y primera juventud de un demiurgo*. Barcelona: Polígrafa, 1980.
- PARIS, Pierre. *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*. París: Ernest Leroux, 1903.
- PENROSE, Roland. *Picasso: his life and work*. Londres: Victor Gollancz, 1959.
- . *Picasso: his life and work*. Nueva York: Schocken, 1962.
- . *Picasso: su vida y su obra*. Barcelona: Argos Vergara, 1981.
- . *Portrait of Picasso*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1971.
- PERNIOLA, Mario. *La estética del siglo veinte*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- PERRY, Gill. «Primitivism and the 'Modern'». En FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles & PERRY, Gill. *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- POINTON, Marcia. *Naked authority: the body in western painting 1830-1908*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- POLLOCK, Griselda. *Avant-Garde Gambits, 1888-1893; Gender and the Color of Art History*. Londres: Thames and Hudson, 1993.
- PRICE, Sally. *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- RAYNAL, Maurice. *Picasso*. Ginebra: Albert Skira, 1953.
- RESZLER, André. «Vers une nouvelle tradition? L'art moderne entre l'anarchie et la tentation de l'ordre». *Étude de lettres : revue de la faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, Vol. 198, No. 3, 1983, pp. 25-41.
- . *La estética anarquista*. Barcelona: Inédita Editores, 2005.
- REY, Xavier. «In der Natur». En ARTEAGA, Agustín; COGEVAL, Guy; FERLIER, Ophélie; MANTILLA, Adolfo & REY, Xavier (Eds.). *El hombre al desnudo. Dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. Ciudad de México, Museo Nacional de Arte, 2014, pp. 167-173.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Apariencia e identidad masculina: De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza, 2009.
- RICHARDSON, John. *A life of Picasso, Volume 1: 1881-1906*. Nueva York: Random House, 1991.
- . *A life of Picasso. Volume 2: 1907-1917: The Painter of Modern Life*. Nueva York: Random House, 1996.
- RICŒUR, Paul. *Time and Narrative. Volume 1*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- RODRIGUEZ, Jean-François. «Soffici et Picasso, des Étrusques aus Ibères, aller et retour primitivisme y modernité». *La Revue des revues*, Vol. 2, No. 58, 2017, pp. 34-63.
- ROSENBLUM, Robert. «Picasso in Gósol: the calm before the storm». En McCULLY, Marilyn (Ed.). *Picasso: the early years, 1892-1906*. Washington D. C.: National Gallery of Art, 1997, pp. 263-275.
- ROUILLARD, Pierre. *Antiquités de l'Espagne*. Musée du Louvre; Département des Antiquités orientales; Dépôt au Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye; Paris: Réunion des musées nationaux, 1997.
- RUBIN, William (Ed.). *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984.
- . *Picasso and portraiture: representation and transformation*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1996.
- . *Pablo Picasso. A retrospective*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1980.
- . *Picasso in the collection of the Museum of Modern Art: including remainder-interest and promised gifts*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1972.
- RUBIN, William & ARMSTRONG, Matthew (Eds.). *The William S. Paley Collection*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1992.
- RUDDICK, Lisa. «Melanctha and the Psychology of William James». *Modern Fiction Studies*, Vol. 28, No. 4, 1982-1983, pp. 545-556.
- . «William James and the Modernism of Gertrude Stein». En HILDEBIDLE, John & KIELY, Robert (Eds.). *Modernism Reconsidered*. Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 47-63.
- RUIZ MOLINA, Liborio. «Azorín, Lasalde y la arqueología: el Cerro de los Santos y la misteriosa Elo». *Verdoly. Revista del Museo Arqueológico de Murcia*. No. 9, 2005, pp. 195-214.
- . «La arqueología en La Voluntad de Azorín». *Yakka*. No. 12, 2002, pp. 159-178.
- RUIZ PICASSO, Pablo. «Lettres sur l'art». *Ogoniok*, No. 20, 16 de mayo de 1926.
- SAID, Edward W. *Orientalism*. Nueva York: Random House, 1978.
- . *Culture and Imperialism*. Nueva York: Knopf, 1993.
- SCHIFF, Karen. «Gender flexibility in Picasso's Demoiselles: the cipher of the equivocating ears». En AA.VV. *Core Program*. Houston: Museum of Fine Arts, 2022.
- SCHWAB, Andreas & LANFRANCHI, Claudia (Eds.). *Sinnsuche und Sonnenbad: Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verità*. Zürich: Limmat Verlag, 2001.
- SECKEL, Hélène (Ed.). *Les Demoiselles d'Avignon. Volume 1*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1988.

- SOLOMON-GODEAU, Abigail. «Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism». *Art in America*, Vol. 77, No. 7, 1989, pp. 118-129.
- SOUHAMI, Diana. *Gertrude y Alice*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- SPIES, Werner. *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa, 1989.
- . *Picasso sculpteur ; catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec Christine Piot*. París: Centre Pompidou, 2000.
- STALLER, Natasha. «Gods of art: Picasso's academic education and its legacy». En McCULLY, Marilyn (Ed.). *Picasso: the early years, 1892-1906*. Washington D. C.: National Gallery of Art, 1997, pp. 67-85.
- . *A sum of destructions: Picasso's cultures & the creation of cubism*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- STEIN, Gertrude. «Q.E.D.». En STEIN, Gertrude. *Writings 1903-1932*. Edited by Harriet Chessman and Catherine Stimpson. Nueva York: 99 Library of America Series/Literary Classics of the United States, 1998, pp. 1-64.
- . «The Autobiography of Alice B. Toklas». En STEIN, Gertrude. *Writings 1903-1932*. Edited by Harriet Chessman and Catherine Stimpson. Nueva York: 99 Library of America Series/Literary Classics of the United States, 1998, pp. 738-941.
- . «Three Lives». En STEIN, Gertrude. *Writings 1903-1932*. Edited by Harriet Chessman and Catherine Stimpson. Nueva York: 99 Library of America Series/Literary Classics of the United States, 1998, pp. 65-271.
- . *Gertrude Stein/Pablo Picasso: Correspondance*. Édition de Laurence Madeline. París: Gallimard, 2005.
- . *The Autobiography of Alice B. Toklas*. San Diego: Harcourt, Brace and Company, 1933.
- . *Things As They Are*. Pawlet: The Banyan Press, 1950.
- . *Three Lives*. Nueva York: The Grafton Press, 1909.
- STEINER, Christopher B. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- STOCKING, George W., Jr. *Race, Culture, and Evolution: Essays in the History of Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- STRATZ, Carl Heinrich. *Der Körper des Kindes und seine Pflege*. Erlangen: Ferdinand Enke, 1903.
- . *Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst*. Berlín: Julius Springer, 1914.
- SWEENEY, James Johnson. «Picasso and Iberian Sculpture». *The Art Bulletin*. vol. 23, No. 3, 1941, pp. 191-198.
- TINTEROW, Gary (Ed.). *Picasso clásico*. Málaga/Sevilla: Junta de Andalucía, 1992.
- TORGOVNICK, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- TORTOSA ROCAMORA, Trinidad. «La cultura ibérica en las exposiciones internacionales/universales y su repercusión en la arqueología europea». En ABAD CASAL, Lorenzo; GAMO PARRAS, Blanca & SANZ GAMO, Rubí (Eds.). *150 años con los iberos (1871-2021)*. Albacete: Diputación de Albacete, 2021, pp. 55-62.
- VIDAL, Mercè. «Picasso i l'arcaisme mediterrà: el substrat de Gósol el 1906». *Matèria: revista d'art*, No. 5, 2005, pp. 105-128.
- VON TAVEL, Hans Christoph. «El hombre y la mujer en la obra de Picasso». En OCAÑA, María Teresa & VON TAVEL, Hans Christoph (Eds.). *Picasso 1905-1906: de la época rosa a los ocres de Gósol*. Barcelona: Electa, 1992, pp. 89-96.
- WALKER, Jayne L. *The Making of a Modernist: Gertrude Stein, from Three Lives to Tender Buttons*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1984.
- WARREN, Rosanna. *Max Jacob: a life in art and letters*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2020.
- WERTH, Margaret. «Representing the Body in 1906». En McCULLY, Marilyn (Ed.). *Picasso: the early years, 1892-1906*. Washington D. C.: National Gallery of Art, 1997, pp. 277-287.
- WINNICOTT, Donald Woods. *Escritos de pediatría y psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1998.
- . *Playing and Reality*. Londres/Nueva York: Routledge, 1989.
- ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso. Volume 1: Œuvres de 1895 à 1906*. París: Cahiers d'Art, 1932.
- . *Pablo Picasso. Volume 2: Œuvres de 1906 à 1912*. París: Cahiers d'Art, 1942.

BIBLIOGRAFÍA EXPANDIDA

- AJZENBERG, Elza & MUNANGA, Kabengele. «Arte moderna e o impulso criador da arte africana». *Revista USP*, No. 82, 2009, pp. 189-192.
- ANTLIFF, Allan. *Anarchy and art. From the Paris Commune to the fall of the Berlin Wall*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007.
- ANTLIFF, Mark. «Fascism, Modernism, and Modernity». *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, pp. 148-169.
- ARUZ, Joan & SEYMOUR, Michael (Eds.). *Assyria to Iberia: art and culture in the Iron Age*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2016.
- BADIOU, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Nueva York: Hill and Wang, 1972.
- BOARD, Marilyn Lincoln. «Constructing Myths and Ideologies in Matisse's Odaliskes». *Genders*, No. 5, 1989, pp. 21-49.
- BOAS, George & LOVEJOY, Arthur O. *Primitivism and related ideas in antiquity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil, 1992.
- BRAUER, Fae & CALLEN, Anthea. *Art, sex and eugenics: corpus delecti*. Londres/Nueva York: Routledge, 2008.
- CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2008.
- CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- . *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. París: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- CONNELLY, Frances S. *The sleep of reason: primitivism in modern European art and aesthetics, 1725-1907*. Pennsylvania: Penn State University Press, 1994.
- DEBAENE, Vincent. *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*. París: Gallimard, 2010.
- DENOGENT, Jehanne. Notes sur le «primitivisme». *CONTEXTES*, No. 32, 2022. URL: <http://journals.openedition.org/contextes/10897>; DOI: <https://doi.org/10.4000/contextes.10897>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- DORFMAN, Ariel. *The Empire's Old Clothes: What the Lone Ranger, Babar, and Other Innocent Heroes Do to Our Minds*. Harmondsworth: Penguin, 2013.
- EISENMAN, Stephen. *Gauguin's Skirt*. Londres: Thames and Hudson, 1997.
- ESCASO, Juako. *Anarquía natural. Teoría y práctica del naturismo libertario en el Estado español*. Madrid: La Neurosis o Las Barricadas Ed., 2023.
- EVANS, Jennifer V. «Erotic photography and the optics of desire». *The American Historical Review*, Vol. 118, No. 2, 2013, pp. 430-462.
- GILMAN, Sander L. *The Jew's Body*. Londres/Nueva York: Routledge, 1991.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- JIRAT-WASIUTYŃSKI, Vojtěch, & NEWTON, Jr. H. Travers. *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin, 1873-1889*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- JOHNSON, N. B. «The Double Figure: Archetype and Primordial Image». *Journal of Analytical Psychology*, Vol. 36, No. 3, 1991, pp. 371-392.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle. ««Bardes du futur» et «primitifs d'une nouvelle sensibilité». Le primitivisme et le temps des avant-gardes historiques». En DENOGENT, Jehanne; LE QUELLEC COTTIER, Christine; MAGNENAT, Nadejda & RODRIGUEZ, Antonio (Eds.). *Primitivismes & modernités littéraires au XXe siècle*, 2022.
- LONDON, Peter. «Art as transformation». *Art education*, Vol. 45, No. 3, 1992, pp. 8-15.
- MARAÑÓN, Gregorio. *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- MATHEWS, Patricia. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- NELSON, Robert S. & SHIFF, Richard (Eds.). *Critical terms for art history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- ORTEGA Y MEDINA, Juan A. *Imagología del bueno y del mal salvaje*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- PENNEY, James. *The structures of love: art and politics beyond the transference*. Nueva York: SUNY Press, 2012.
- PONDROM, Cyrena N. «Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism». *African American Review*, Vol. 35, No. 3, 2001, pp. 481-482.
- SARR, Felwine & SAVOY, Bénédicte. *Restituer le patrimoine africain*. París: Philippe Rey/Seuil, 2018.
- SEGY, Ladislav. «The significance of African art». *Phylon*, Vol. 12, No. 4, 1951, pp. 371-377.
- STALLYBRASS, Peter & WHITE, Allon. «Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque». En STALLYBRASS, Peter & WHITE, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- THOMPSON, E. P. *Customs in Common: Studies in Traditional Popular Culture*. Nueva York: Free Press, 1993.
- TILBURG, Patricia. «"The Triumph of the Flesh": women, physical culture, and the nude in the French music hall, 1904-1914». *Radical History Review*, No. 98, 2007, pp. 63-80.
- TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- VOSWINCKEL, Ulrike. *Contra la vida establecida*. Sevilla: El Paseo, 2017.

Lista de obras

PABLO RUIZ PICASSO

Montañas de Málaga

Málaga, junio-julio de 1896
Óleo sobre tela
60,5 x 82 cm
Museu Picasso, Barcelona.
Donación Pablo Picasso, 1970
MPB 110.008
p. 101

El modelo

1896
Óleo sobre lienzo
89,2 x 46,5 cm
Fundació Palau, Caldes d'Estrac
p. 117

Mujer desnuda sentada

Barcelona, 1899
Lápiz conté sobre papel verjurado
47,6 x 31,6 cm
Museu Picasso, Barcelona.
Donación Pablo Picasso, 1970
MPB 110.594
p. 102

Campesino

París, 1902
Tinta a pluma y lápiz grafito
sobre papel
16,1 x 11 cm
Museu Picasso, Barcelona.
Donación Pablo Picasso, 1970
MPB 110.450
p. 106

Desnudo femenino

Barcelona, 1902
Tinta a pluma sobre papel
22,5 x 15,6 cm
Museu Picasso, Barcelona.
Donación Pablo Picasso, 1970
MPB 110.485
p. 104

Estudio para «Dos hermanas»

Barcelona, 1902
Tinta a pluma y aguada
sobre papel cuadriculado
33,3 x 22,7 cm
Museu Picasso, Barcelona.
Donación Pablo Picasso, 1970
MPB 110.540
p. 105

Femme allongée

[Mujer tumbada]
1902
Grafito sobre papel
26 x 36,5 cm
Colección Navarro-Valero. Galería
Leandro Navarro
p. 103

Femme nue

[Mujer desnuda]
ca. 1903
Lápiz, pluma y tinta china sobre tarjeta
publicitaria del establecimiento Suari y
Juñer de Barcelona (en el reverso)
11,3 x 8,9 cm
Colección Abelló, Madrid
p. 108

Le berger

[El pastor]
1903
Carboncillo sobre papel
45,7 x 59 cm
Colección particular. Galería
Leandro Navarro
p. 107

Suite de los saltimbanquis

1904-1906
Punta seca sobre papel
Fundación Málaga en cesión indefinida
al Museo Casa Natal Picasso, Málaga

Le repas frugal

[La comida frugal]
1904
46,3 x 37,6 cm
p. 87

Les pauvres

[Los pobres]
1904-1905
23,5 x 18 cm
p. 88

Au cirque

[En el circo]
1905
22 x 14 cm
p. 93

Buste d'homme

[Busto de hombre]
1905
12 x 9,3 cm
p. 96

L'Abreuvoir

[El abrevadero]
1905
22,2 x 30,7 cm
p. 98

La danse barbare, devant Salomé et Herode

[La danza bárbara, ante Salomé y Herodes]
1905
18,5 x 23,3 cm
p. 90

La famille de saltimbanques au macaque

[La familia de saltimbanquis con macaco]
1905
23,6 x 17,8 cm
p. 94

La toilette de la mère

[El aseo de la madre]
1905
23,5 x 17,6 cm
p. 94

Le bain de l'enfant

[El baño del niño]
1905
34,1 x 28,6 cm
p. 95

Les saltimbanques

[Los saltimbanquis]
1905
29,2 x 25 cm
p. 92

Salomé

1905
40,2 x 35 cm
pp. 91, 287 (detalle)

Saltimbanque au repos

[Saltimbanqui en reposo]
1905
12,1 x 8,7 cm
p. 92

Tête de femme de profil (Madeleine)

[Cabeza de mujer de perfil (Madeleine)]
1905
29,2 x 25 cm
p. 89

Tête de femme : Madeleine

[Cabeza de mujer: Madeleine]
1905
12,1 x 9 cm
p. 89

Les deux saltimbanques

[Los dos saltimbanquis]
1905-1906
74,4 x 56 cm
p. 97

Boy Holding a Blue Vase

[Chico con un jarrón]
1905
Óleo sobre lienzo
65,1 x 28,3 cm
The Hyde Collection, Glens Falls, Nueva York. The Hyde Collection Trust, 1952
1971.34
p. 111

Nu assis

[Desnudo sentado]
1905
Óleo sobre cartón, sobre tabla
106 x 76 cm
Centre Pompidou - Musée national industrielle, París, en depósito en el Musée national Picasso-Paris AM3306P
pp. 84 (detalle), 109

Saltimbanques : femmes se coiffant

[Saltimbanquis: mujeres peinándose]
1905
Pluma y tinta sobre papel tejido
25,5 x 17,6 cm
Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979
MP512
p. 139

El joven jinete

París, 1905-1906
Lápiz conté sobre papel
21,4 x 16,5 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid
p. 121

Fernande Olivier

1905-1906
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm
The Museum of Fine Arts, Boston. Arthur K. Solomon Collection
2004.446
p. 177

Horse with a Youth in Blue

[Caballo con joven en azul]
1905-1906
Acuarela y gouache sobre papel
49,8 x 32,1 cm
Tate: Legado de C. Frank Stoop 1933
p. 129

Saltimbanques au repos : musique et danse

[Saltimbanquis en reposo: música y danza]
1905-1906
Lápiz conté sobre papel de periódico
29,8 x 41,5 cm
Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979
MP513
p. 99

Carnet catalán

Barcelona, Gósol, París, abril-julio de 1906
12,5 x 8 x 1,5 cm
Museu Picasso, Barcelona. Adquisición, 2000
MPB 113.039c

Acarreadora de jarra (hoja)

Gósol, finales de mayo-julio de 1906
Lápiz negro sobre papel cuadriculado
12 x 7,3 cm
MPB 113.039.22R
p. 168

Fernande con pañuelo (hoja)

Gósol, finales de mayo-julio de 1906
Lápiz negro sobre papel cuadriculado
12 x 7,3 cm
MPB 113.039.23
p. 168

Femme nue devant une tenture

[Mujer desnuda delante de una cortina]
Primavera-verano de 1906
Gouache y lápiz de grafito sobre papel
20,8 x 12,9 cm
Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979
MP515
p. 140

Fernande con mantilla

Gósol, primavera-verano de 1906
Óleo sobre madera
82 x 63 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid
p. 183

Portrait de Josep Fondevila

[Retrato de Josep Fondevila]
Primavera-verano de 1906
Lápiz sobre papel
21 x 13 cm
Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979
MP518
p. 241

The Harem

[El harén]
Primavera-verano de 1906
Óleo y lápiz sobre lienzo
154,3 x 110 cm
The Cleveland Museum of Art.
Legado de Leonard C. Hanna, Jr.
1958.45
p. 147

Carta de Pablo Picasso a Leo Stein con boceto de *Les paysans*

[Los campesinos]
17 de agosto de 1906
Documentos de Gertrude Stein y Alice B. Toklas Papers, Colección de Literatura americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale
YCAL MSS 76
p. 226

Buste de femme (*Fernande*)

[Talla de mujer (*Fernande*)]
Verano de 1906
Madera de boj y pintura
77 x 17 x 16 cm; 7,5 kg
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP233
p. 213

Les deux frères

[Los dos hermanos]
Verano de 1906
Gouache sobre cartón
80 x 59 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP7
p. 131

Nude with a Pitcher

[Desnudo con jarra]
Verano de 1906
Óleo sobre lienzo
100,6 x 81 cm
The Art Institute of Chicago.
Donación de Mary y Leigh Block
1981.14
p. 133

Retrato de Fernande Olivier

Gósol, verano de 1906
Lápiz conté y carboncillo sobre papel
32,3 x 24,4 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid
p. 178

Busto de mujer

Gósol o París, verano-otoño de 1906
Óleo sobre lienzo
64 x 40 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid
p. 153

Cabeza de hombre

París, verano-otoño de 1906
Arcilla roja chamotada cocida y modelada, parcialmente vidriada
13,1 x 14 x 9,3 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid
p. 242

Autoportrait

[Autorretrato]
Otoño de 1906
Óleo sobre lienzo
65 x 54 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP8
pp. 2-3 (detalle), 221

Buste de jeune femme

[Busto de mujer joven]
Otoño de 1906
Óleo sobre lienzo
54 x 42 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
DE02357
pp. 16 (detalle), 189

Cabeza de mujer

París, otoño de 1906
Óleo sobre madera
25,6 x 16,5 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid
p. 193

Dos mujeres desnudas

París, otoño de 1906
Carboncillo sobre papel
63,4 x 47,8 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid
p. 231

Femme assise de face

[Mujer sentada de frente]
Otoño de 1906
Grafito sobre papel verjurado
62,5 x 48 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP521
p. 230

Half-Length Female Nude

[Busto de mujer desnuda]
Otoño de 1906
Óleo sobre lienzo
80,3 x 64,1 cm (lienzo);
panel: 81,6 x 65,4 cm
The Art Institute of Chicago.
Donación de Florene May Schoenborn y Samuel A. Marx
1959.619
p. 235

Jeune garçon nu

[Joven desnudo]
Otoño de 1906
Óleo sobre lienzo
67 x 43 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP6
pp. 114 (detalle), 127

Josep Fondevila

París, otoño de 1906
Tinta y lápiz conté sobre papel
48 x 31,5 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid
p. 243

La parisienne et figures exotiques

[La parisina y figuras exóticas]
Otoño de 1906
Tinta sobre papel de embalaje
30,1 x 41,8 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP490
pp. 198-199

Tête

[Cabeza]
Otoño de 1906
Tinta y tinta china sobre papel verjurado
21,3 x 13,5 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP519
p. 180

Boy with Cattle

[Niño con ganado]
1906
Gouache sobre papel
59,7 x 47 cm
Columbus Museum of Art, Ohio.
Donación de Ferdinand Howald
p. 166

Demi-nu à la cruche

[Desnudo de medio cuerpo con cántaro]
1906
Óleo sobre lienzo
99,8 x 81 cm
Colección particular
p. 135

Étude de femme avec un fichu

[Estudio de una mujer con pañuelo]
1906
Grafito sobre papel
21 x 13 cm
Colección particular
p. 164

Femme debout marchant

[Mujer de pie caminando]
1906
Acuarela sobre papel
47,5 x 36 cm
Colección particular
p. 169

Femme nue se coiffant, vue de dos

[Mujer desnuda peinándose, vista trasera]
1906
Pincel, tinta roja y lavada sobre papel
41 x 26,5 cm
Colección particular. Galería
Leandro Navarro
p. 149

Femme se coiffant

[Mujer peinándose]
1906
Bronce
42,2 x 26 x 31,8 cm
Musée national Picasso-Paris.
Donación MM. Georges Pellequer
et Colas, 1981
MP1981-3
p. 136

Gertrude Stein

1906
Óleo sobre lienzo
100 x 81,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva
York. Legado de Gertrude Stein, 1946
47.106
p. 219

Jeune homme de Gósol

[Joven de Gósol]
1906
Acuarela y gouache sobre papel
61,5 x 48 cm
Göteborgs Konstmuseum, Göteborg.
Adquisición 1916
p. 165

Jeune homme et enfants

[Hombre joven y niños]
1906
Acuarela y lápiz sobre papel pautado
20,5 x 12,8 cm
Colección particular. Galería
Leandro Navarro
p. 130

La coiffure

[El peinado]
París o Gósol, 1906
Pluma y tinta china sobre papel
31,3 x 23,5 cm
Colección Abelló, Madrid
p. 138

Les adolescents

[Los adolescentes]
1906
Óleo sobre lienzo
157 x 117 cm
Musée de l'Orangerie, París. Jean Walter
and Paul Guillaume Collection
pp. 33, 125

**Nu debout (study for «Nude with
Clasped Hands»)**

[Desnudo de pie (estudio para
«Desnudo con manos entrelazadas»)]
1906
Lápiz conté sobre papel
62,3 x 47,3 cm
Colección particular a cargo de
Clare Wyndham
p. 209

Nude with Folded Hands

[Desnudo con las manos cruzadas]
1906
Gouache sobre papel
77,47 x 56,52 x 5,08 cm
Dallas Museum of Art, The Eugene and
Margaret McDermott Art Fund, Inc.
Legado de Mrs. Eugene McDermott
2019.67.19.McD
p. 141

Nude with Joined Hands

[Desnudo con manos juntas]
1906
Óleo sobre lienzo
153,7 x 94,3 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
The William S. Paley Collection, 1990
SPC27.1990
Cubierta y pp. 65, 207, 270 (detalle)

Paysage

[Paisaje]
1906
Gouache y lápiz sobre papel verjurado
47,5 x 61,5 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979.
MP489
pp. 160 (detalle), 163

Portrait d'homme de face

[Retrato de un hombre]
1906
Tinta china sobre papel
16,5 x 9,5 cm
Colección particular
p. 164

Tête de femme (Fernande)

[Cabeza de mujer (Fernande)]
París, 1906
Bronce
35 x 24 x 25 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP234
p. 176

Tête de Fernande

[Cabeza de Fernande]
1906
Óleo y gouache sobre lienzo
37,5 x 33,1 cm
Colección particular
p. 179

Two Nudes

[Dos desnudos]
1906
Tinta china y acuarela sobre papel
48 x 31,5 cm
Nationalgalerie, Staatliche Museen
zu Berlin, Museum Berggruen
NG MB 9/2000
p. 232

Two Nude Women

[Dos mujeres desnudas]
1906
Acuarela y grafito en papel sobre
conglomerado de madera
43,2 x 34,3 cm; hoja: 23,3 x 15 cm
The Baltimore Museum of Art. Legado
de Blanche Adler
BMA 1941.99
p. 229

Woman and Devil (Femme et diable)

[Mujer y Diablo]
1906
Tinta sobre papel
30,8 x 23,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York. Thannhauser Collection,
donación, Justin K. Thannhauser, 1978
78.2514.46
pp. 144 (detalle), 157

Woman Plaiting Her Hair

[Mujer peinándose]
1906
Óleo sobre lienzo
127 x 90,8 cm
The Museum of Modern Art,
Nueva York. Legado Florence May
Schoenborn, 1996
826.1996
p. 137

**Woman with Kerchief
(Portrait of Fernande Olivier)**

[Mujer con pañuelo (Retrato de
Fernande Olivier)]
1906
Gouache y carboncillo sobre papel
66,04 x 49,53 cm
Virginia Museum of Fine Arts,
Richmond. T. Catesby Jones Collection
47.10.78
p. 182

Woman with Loaves

[La mujer de los panes]
1906
Óleo sobre lienzo
99,5 x 69,8 cm
Philadelphia Museum of Art,
Philadelphia. Donación Charles E.
Ingersoll, 1931
p. 167

**Nu assis (étude pour
«Les Demoiselles d'Avignon»)**

[Desnudo sentado (estudio para
«Las señoritas de Avignon»)]
Invierno de 1906-1907
Óleo sobre lienzo
121 x 93,5 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP10
pp. 202 (detalle), 239

Nu debout I

[Desnudo de pie I]
Invierno de 1906-1907
Punta seca sobre celuloide.
Primer estado. Prueba sobre papel
Ingres con efecto gouache ocre rojo,
impresa por el artista
22,8 x 15,1 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP1906
p. 210

Nu debout I

[Desnudo de pie I]
1906-1907
Punta seca sobre celuloide.
Segundo estado. Prueba sobre
papel Ingres impresa por el artista con
efecto gouache ocre rojo, anotado II
22,8 x 15 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP1907
p. 211

Nu debout I

[Desnudo de pie I]
1906-1907
Punta seca sobre celuloide. Tercer
estado. Prueba sobre papel Ingres
con efecto gouache ocre rojo,
impresa por el artista, anotada III.
22,8 x 15 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP1908
p. 211

Tête de femme

[Cabeza de mujer]
1906-1907
Bronce
11,5 x 8 x 9 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP235
pp. 172 (detalle), 181

**Buste de femme (étude pour
«Les Demoiselles d'Avignon»)**

[Busto de mujer (estudio para
«Las señoritas de Avignon»)]
Primavera de 1907
Óleo sobre lienzo
58,5 x 46,5 cm
Musée national Picasso-Paris.
Dation Pablo Picasso, 1979
MP18
p. 191

Álbum 7 (Carnet nº 7)

Mayo-junio de 1907
Tinta china, lápiz grafito y gouache
sobre papel rayado
22 x 11,6 cm
Colección Museo Casa Natal Picasso,
Málaga

**Desnudo con las manos cruzadas,
de frente**

22 x 11,6 cm; enmarcado:
65,5 x 47,5 x 4 cm
p. 208 (sup. izqda.)

**Estudio para la señorita de los
brazos levantados: desnudo con
las manos juntas**

22 x 11,6 cm;
enmarcado: 65,5 x 47,5 x 4 cm
p. 208 (sup. dcha.)

**Estudio para la señorita de los
brazos levantados: desnudo con
los brazos en jarras**

22 x 11,6 cm; enmarcado:
65,5 x 47,5 x 4 cm
p. 208 (inf. dcha.)

**Estudio para la señorita de los
brazos levantados: desnudo
de pie con las manos juntas**

22 x 11,6 cm; enmarcado:
65,5 x 47,5 x 4 cm
p. 208 (inf. izqda.)

**Estudio para la cabeza de
«Desnudo con paños»**

1907
Acuarela y gouache sobre papel
31 x 24,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid
p. 237

**Étude pour Femme aux mains jointes :
Tête de femme (Carnet 5)**

[Estudio de Mujer con manos juntas:
cabeza de mujer (carnet 5)]
1907
Bolígrafo, tinta china, aguada y lápiz
20 x 14 cm
Colección particular
p. 238

Female Nude with Arms Raised

[Mujer desnuda con brazos levantados]
1907
Gouache sobre papel
63 x 47 cm
Sainsbury Centre, University of East
Anglia, Reino Unido
p. 253

Femme nue de trois-quarts dos (Portrait préparatoire aux Demoiselles d'Avignon)

[Mujer desnuda, tres cuartos de espalda (Retrato preparatorio para Las señoritas de Avignon)]

1907

Óleo sobre lienzo

75 x 53 cm

Musée national Picasso-Paris.

Donación Bernard y Almine Ruiz-Picasso, 2005

MP2005-2

pp. 186 (detalle), 197

Portrait of André Salmon

[Retrato de André Salmon]

1907

Carboncillo sobre papel

62,9 x 47,6 cm

The Menil Collection, Houston

p. 247

Tête

[Cabeza]

París, 1907

Madera de haya y pintura

37 x 20 x 12,5 cm

Musée national Picasso-Paris.

Dation Jacqueline Picasso, 1990

MP1990-51

p. 220

Pequeña figura

1907 (fundida en 1964)

Bronce

23,5 x 5,5 x 5,5 cm

Colección Museo Picasso Málaga.

Donación de Christine Ruiz-Picasso

MPM1.60

p. 217

Tête de femme (Fernande)

[Cabeza de mujer (Fernande)]

Otoño de 1909

Fundición a la cera perdida y patinado

41,3 x 24,7 x 26,6 cm

Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía

DE01552

p. 254

Femmes à la toilette

[Mujeres acicalándose]

1956

Óleo sobre lienzo

195,5 x 130 cm

Musée national Picasso-Paris.

Dation Pablo Picasso, 1979

MP210

pp. 250 (detalle), 255

AUTOR DESCONOCIDO

Orante

Península ibérica, s. f.

Bronce

10,5 x 1,6 x 1,2 cm

Musée national Picasso-Paris, Colección

personal Pablo Picasso

Dation Pablo Picasso, 1979. MP3635

p. 212

Máscara egipcia

Egipto, Baja Época, 664-332 a. C.

Madera, pintura y estuco

32 x 41 cm

Museo Arqueológico Nacional

15244B

p. 190

(Pintor de Antifon)

Kylix (copa)

Ática, 490-480 a. C.

Arcilla, pigmento, desgrasante cerámico y barniz antiguo

Diámetro máximo: 30,4 cm; de la base:

9,4 cm; de la boca: 23 cm; altura: 9,4 cm

Museo Arqueológico Nacional

11269

p. 120

Busto

Siglo V a. C.

Arcilla policromada

28 x 22 cm

Museo Arqueológico Nacional

2008/57/1

p. 192

Cabeza

Siglo V a. C.

Piedra caliza

10 x 6 x 6,2 cm

Museo Arqueológico Nacional

2649

p. 194 (izqda.)

Cabeza

Siglo V a. C.

Piedra caliza

11 x 8 x 7 cm

Museo Arqueológico Nacional

2639

p. 194 (dcha.)

Cabeza

Santuario del Cerro de los Santos

(Montealegre del Castillo, Albacete),

siglos IV-III a. C.

Piedra arenisca

13,5 x 5,6 x 13,2 cm

Museo Arqueológico Nacional

7644

p. 196

Dama sedente

Santuario del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete), siglos IV-III a. C.

Arenisca policromada

42,5 x 15 x 16,5 cm

Museo Arqueológico Nacional

7600

p. 212

Figura

200-150 a. C.

Arcilla, desgrasante cerámico, engobe y pigmento

28 x 9,50 cm

Museo Arqueológico Nacional

2002/114/25

p. 148

Cabeza masculina

Santuario del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete), siglos II-I a. C.

Piedra caliza tallada

21 x 22 x 24 cm

Museo de Albacete, depósito del Museo

Arqueológico Nacional

7535

p. 222 (izqda.)

Cabeza masculina

Santuario del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete), siglos II-I a. C.

Piedra caliza

24 x 20 x 12 cm

Museo Arqueológico Nacional

7505

p. 222 (dcha.)

Efebo apolíneo

Siglos I-II d. C.

Aleación en base cobre

140 cm

Colección de la Junta de Andalucía. Museo

Arqueológico y Etnológico de Córdoba

p. 119 (izqda.)

Efebo dionisiaco

Siglos I-II d. C.

Aleación en base cobre

122 cm

Colección de la Junta de Andalucía. Museo

Arqueológico y Etnológico de Córdoba

p. 119 (dcha.)

Virgen de Gósol

Iglesia de Santa María del Castillo de Gósol

(Berguedà), segunda mitad del siglo XII

Talla en madera policromada y restos de hoja

metálica corlada

77 x 30 x 26 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya,

Barcelona

Adquisición 1930. MNAC 015936-000

p. 223

Máscara colgante

Cultura fang (Guinea Ecuatorial), primer tercio del siglo XIX
Madera
5,5 x 3,8 x 1,9 cm
Colección Sánchez-Ubiría
p. 244

Byeri femenino

Cultura fang (Guinea Ecuatorial), siglo XIX
Talla de madera, fibra vegetal y metal dorado
63,5 x 14 x 14 cm
Museo Nacional de Antropología, Madrid CE11789
p. 214

Representación femenina con escarificaciones tribales

Cultura vere (Nigeria), segunda parte del siglo XIX
Madera, cuentas de vidrio y corteza de coco
37,5 x 12,7 x 12,8 cm
Colección Sánchez-Ubiría
p. 216

Figura que representa a un músico

Liberia (África occidental), finales del siglo XIX
Metal
12,5 x 6,2 cm
Museo Nacional de Antropología, Madrid CE19703
p. 214

Máscara de brazo

Cultura fang (Guinea Ecuatorial), transición del siglo XIX al XX o primer tercio del siglo XX
Madera
13,7 x 16,5 x 3,3 cm
Colección Sánchez-Ubiría
p. 245

Máscara masculina

Cultura iwa-iwa o iwala (República Democrática del Congo), transición del siglo XIX al XX
Madera
40 x 19 x 19 cm
Colección Sánchez-Ubiría
p. 236

Máscara de brazo

Cultura fang (Guinea Ecuatorial), principios del siglo XX
Madera
10,5 x 4,5 x 2,5 cm
Colección Sánchez-Ubiría
p. 245

Máscara fang

Principios del siglo XX
Madera
29,5 x 15 cm
Colección particular
p. 215

Máscara pende

Principios del siglo XX
Madera
22 x 17 cm
Colección particular
p. 246

Dos mujeres muy probablemente dinka, de Sudán

Primer tercio del siglo XX
Fotografía
Colección Sánchez-Ubiría
p. 233

Fernande Belvallé Olivier

ca. 1906-1909
Fotografía
Documentos de Gertrude Stein y Alice B. Toklas Papers, Colección de Literatura americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale
YCAL MSS 76
p. 175

Gertrude Stein sitting on a sofa in her Paris studio, with a portrait of her by Pablo Picasso, and other modern art paintings hanging on the wall behind her

[Gertrude Stein sentada en el sofá de su estudio de París, con un retrato suyo de Pablo Picasso y otras pinturas modernas colgadas en la pared detrás de ella]
París, mayo de 1930
Fotografía
Wide World Photos, Inc. Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.
2011645501
p. 227

PAUL CÉZANNE**Les grands baigneurs**

[Grandes bañistas]
ca. 1898
Litografía en color sobre papel
47,4 x 56 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Donación de don Joaquín de Zuazagoitia en 1933
82/369
p. 126

JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT**Jeune fille à sa toilette**

[Joven en el aseo]
1850-1875
Óleo sobre tabla
34 x 24 cm
Musée du Louvre, París. Departamento de pintura
p. 154

El baño de Diana (La fuente)

ca. 1869-1870
Óleo sobre lienzo
72,1 x 41 cm
Colección Carmen Thyssen, en depósito en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
p. 155

FRANÇOIS-EDMOND FORTIER**Cartas postales de la serie «Afrique Occidentale»**

Dakar (Senegal), primer tercio del siglo XX

Fille Foulah

Postal nº 1079
[Niña fulani]
Colección Sánchez-Ubiría
p. 134 (sup. dcha.)

Jeune femme Foulah

[Joven mujer fulani]
Postal nº 1032
Biblioteca y Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
p. 195 (dcha.)

Jeune femme Saussai

[Mujer joven sossé]
Postal nº 1223
Colección Sánchez-Ubiría
p. 195 (izqda.)

Jeunes filles de Dakar

[Muchachas de Dakar]
Postal nº 1166
Colección Sánchez-Ubiría
p. 233 (izqda.)

WILHELM VON GLOEDEN**Taormina: Wilhelm von Gloeden**

Roland Barthes (pról.)
Editorial Twelvvetrees. Pasadena, California, 1986
Publicación
108 pp.: il.; 35 cm
Biblioteca y Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
p. 118 (fotografías)

EL GRECO
(DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS)

San Sebastián

1610-1614
Óleo sobre lienzo
201,5 x 111 cm
(ensamblado 234 x 137 x 8 cm)
Museo Nacional del Prado, Madrid
p. 123

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

Femme nue

[Mujer desnuda]
1826
Prueba de piedra negra
39,2 x 16,9 cm
Musée Ingres Bourdelle, Montauban
MI.867.1244
p. 150

Famille à l'agneau

[Familia del cordero]
1843-1847
Grafito sobre papel vegetal
37,6 x 14,4 cm
Musée Ingres Bourdelle, Montauban
MI.867.592
p. 151

Danseuse

[Bailarina]
1851
Grafito sobre papel vegetal
46,6 x 15,2 cm
Musée Ingres Bourdelle, Montauban
MI.867.146
p. 151

MAN RAY (EMMANUEL RADNITZKY)

**Gertrude Stein and Alice B. Toklas
in their apartment rue de Fleurus,
Paris**

[Gertrude Stein y Alice B. Toklas y
en su salón de rue de Fleurus, París]
1922
Fotografía
Documentos de Gertrude Stein y
Alice B. Toklas, Colección Yale de
Literatura Americana, Beinecke
Rare Book and Manuscript Library,
Universidad de Yale
YCAL MSS 76
pp. 224-225

Otras obras reproducidas

AUTOR DESCONOCIDO

(Parte superior realizada por un escultor
de la escuela de Aphrodisias)

Narcisse dit aussi Hermaphrodite

Mazarin ou Le Génie du repos éternel

[Narciso también llamado Hermafrodita
Mazarin o El genio del descanso eterno]
Siglo III d. C.
Mármol
187 cm
Musée du Louvre, París. Antigua
colección Mazarino
MA435
p. 33

Masque Fang (Gabon)

[Máscara fang (Gabón)]
Siglo XX, originaria de Gabón
documentada en Francia antes de 1906
Madera
42 x 28,5 x 14,7 cm
Centre Pompidou - Musée national d'art
moderne - Centre de création industrielle,
París
AM1982-248
p. 49

PAUL CÉZANNE

Madame Cézanne en robe rouge

[Madame Cézanne con vestido rojo]
1888-1890
Óleo sobre lienzo
93 x 74 cm
Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand. Donación de Guilherme
Guinle, José Alfredo de Almeida, Banco
Brasileiro de Descontos, un anónimo,
Indústrias Químicas e Farmacêuticas
Schering S.A., Moinho Santista S.A.,
Moinho Fluminense S.A., 1949
MASP.00088
p. 65

ALVIN LANGDON COBURN

Gertrude Stein

1913
Fotografía
George Eastman Museum.
Legado de Alvin Langdon Coburn
1979.4010.0001
p. 45

FRANÇOIS-EDMOND FORTIER

Cartas postales de la serie

«Afrique Occidentale»

Dakar (Senegal), primer tercio del
siglo XX

Femme Malinké

[Mujer mandinga]
Postal nº 1323, estudio nº 2
Documentos de Gertrude Stein
y Alice B. Toklas, Colección de
Literatura americana, Beinecke
Rare Book and Manuscript Library,
Universidad de Yale
YCAL MSS 76
p. 134 (sup. izqda.)

Femme Malinké

[Mujer mandinga]
Postal nº 1405, estudio nº 84
Musée national Picasso-Paris.
Archivo personal de Pablo Picasso
APPH14930
p. 134 (inf. izqda.)

Jeune femme Foulah

[Muchacha fulani]
Postal nº 1339, estudio nº 18
Musée national Picasso-Paris.
Archivo personal de Pablo Picasso
APPH14925
p. 134 (inf. dcha.)

PABLO RUIZ PICASSO

Standing Nude

[Desnudo de pie]
1906
Lápiz sobre papel verjurado
62,7 x 45,9 cm
Museum of Rhode Island School of
Design, Providence, RI. Donación de
Mrs. Murray S. Danforth
43.011
p. 45

Picasso
1905



**CELEBRACIÓN PICASSO
1973-2023**

**COMISIÓN NACIONAL
PARA LA CONMEMORACIÓN
DEL 50.º ANIVERSARIO DE
LA MUERTE DE PABLO PICASSO**

Presidencia

Presidencia de Honor de
Sus Majestades los Reyes

D. Pedro Sánchez Pérez-Castejón,
presidente del Gobierno de España

Vicepresidencia

D. Miquel Octavi Iceta i Llorens,
ministro de Cultura y Deporte

D. José Manuel Albares Bueno,
ministro de Asuntos Exteriores,
Unión Europea y Cooperación

D. Félix Bolaños García,
ministro de la Presidencia, Relaciones con
las Cortes y Memoria Democrática

Vocales natos

D. Fernando Martínez López,
secretario de Estado de Memoria Democrática

D.ª María del Pilar Paneque Sosa,
subsecretaria de Hacienda y Función Pública

D.ª Pilar Cancela Rodríguez,
secretaria
de Estado de Cooperación Internacional

D. Isaac Sastre de Diego,
director general de Patrimonio Cultural
y Bellas Artes

D. Miguel Falomir Faus,
director del Museo Nacional del Prado

D. Manuel Segade Lodeiro,
director del Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía

**Vocales representantes de la
Administración General del Estado**

D.ª Elena Sánchez Caballero,
presidenta interina de la Corporación
de Radio y Televisión Española

D. José Andrés Torres Mora,
presidente de la Sociedad Mercantil
Estatil de Acción Cultural

D. Evelio Acevedo Carrero,
director-gerente de la Fundación
Thyssen-Bornemisza

D. Victorio Redondo Baldrich,
embajador de España en la
República Francesa

D. Miguel Ángel Sanz Castedo,
director general del Instituto de Turismo
de España

D.ª María Pérez Sánchez-Laulhé,
subsecretaria de Cultura y Deporte

D.ª Judit González Pedraz,
secretaria general de la Presidencia
del Gobierno

D.ª Marta de Andrés Novo,
secretaria general técnica del Ministerio
de Hacienda y Función Pública

D.ª Ana de la Cueva Fernández,
presidenta del Consejo de Administración
del Patrimonio Nacional

D. Antón Leis García,
director de la Agencia Española de
Cooperación Internacional para el
Desarrollo

**Vocales de otras
Administraciones Públicas**

D. Francisco de la Torre Prados,
alcalde de Málaga

D. Jaume Collboni Cuadrado,
alcalde de Barcelona

D. Juan Manuel Moreno Bonilla,
presidente de la Junta de Andalucía

D.ª Inés Rey García,
alcaldesa de A Coruña

D. José Lebrero Stäls,
director artístico del Museo Picasso Málaga

D. Emmanuel Guigon,
director de la Fundación Museu Picasso
de Barcelona

D. Juan Ignacio Vidarte,
director general de la Fundación del
Museo Guggenheim Bilbao

Vocales representantes de instituciones privadas, de reconocido prestigio y relación con el estudio de la vida y la obra artística de Pablo Picasso, dedicadas al impulso y promoción de la cultura, nacional o internacional y personas con especial vinculación con el entorno personal o familiar del pintor o con su obra

D. José María Álvarez-Pallete, presidente ejecutivo de Telefónica, S. A.

D.ª Almine Ruiz-Picasso, copresidenta de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso

D. Laurent Le Bon, presidente del Centre Pompidou

D.ª Carmen Giménez Martín, vocal del Real Patronato del Museo Nacional del Prado

D.ª María del Carmen Calvo Poyato, exministra de Cultura

D.ª Diana Widmaier-Ruiz-Picasso

D. Claude Ruiz-Picasso (†)

D.ª Anne Paloma Ruiz-Picasso

D.ª Marina Ruiz-Picasso

D. Bernard Ruiz-Picasso

D.ª Christine Ruiz-Picasso

D.ª Catherine Hutin-Blay

Comisionado nacional para la Conmemoración del 50.º aniversario de la muerte de Pablo Picasso

D. José Guirao Cabrera (†)

D. Carlos Alberdi Alonso

COMITÉ INTERINSTITUCIONAL

D. Anxo Manuel Lorenzo Suárez, director xeral de Cultura de la Xunta de Galicia

D. Víctor Manuel González García, viceconsejero de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía

D. Gonzalo Henrique Castro de Pardo, jefe de gabinete de la alcaldía del Ayuntamiento de A Coruña

D. José María Luna Aguilar, director Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo R. Picasso y otros equipamientos culturales

D. Gonzalo Cabrera Martín, director General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid

D.ª Mª José Barrero, coordinadora de Cultura del Ayuntamiento de Madrid

D.ª Anna Maluquer Ferrer, directora de la Fundació Palau

D.ª María Vilasó Fariña, gerente de la Fundación Museu Picasso de Barcelona

COMISIÓN FRANCO-ESPAÑOLA ENCARGADA DE LA CELEBRACIÓN PICASSO 1973-2023

D. Diego Martínez Belio, director del gabinete del ministro de Asuntos Exteriores Unión Europea y Cooperación de España

D. Santiago Herrero Amigo, director de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores Unión Europea y Cooperación de España

D. Isaac Sastre de Diego, director general de Patrimonio Cultural y Bellas Artes. Ministerio de Cultura y Deporte de España

D. Victorio Redondo, embajador de España en Francia

D. Carlos Alberdi Alonso, Comisionado para la Conmemoración del 50.º aniversario de la muerte de Pablo Picasso

D. Matthieu Peyraud, director de Cultura, Educación, Investigación y Network. Ministerio de Europa y Asuntos Exteriores de Francia

D. Luc Allaire, Secretaría general del Ministerio de Cultura de Francia

Dña. Christelle Creff, responsable del departamento de museos de Francia. Ministerio de Cultura de Francia

D. Jean-Michel Casa, embajador de Francia en España

D.ª Cécile Debray, presidenta del Musée national Picasso-Paris

D. Bernard Ruiz-Picasso, co-presidente de FABA, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso

CELEBRACIÓN PICASSO 1973-2023. ESPAÑA

Comisionado nacional para la Conmemoración del 50.º aniversario de la muerte de Pablo Picasso

D. José Guirao Cabrera (†)

D. Carlos Alberdi Alonso

Acción Cultural Española. Oficina Picasso

D.ª Rocío Gracia Ipiña, dirección de proyecto

Ministerio de Cultura y Deporte

D. Isaac Sastre de Diego, director general de Patrimonio Cultural y Bellas Artes

D.ª Carmen Morais Puche, jefa del gabinete del Secretario General de Cultura y Deporte

D.ª Alba Pérez Cadenas, asesora del gabinete del Secretario General de Cultura y Deporte

D.ª Vanessa Pi Giménez, asesora del gabinete del Ministro de Cultura y Deporte

EMPRESA COLABORADORA DE LA CELEBRACIÓN PICASSO 1973-2023 ESPAÑA

Telefónica

INSTITUCIONES DEL PROGRAMA ESPAÑOL DE LA CELEBRACIÓN PICASSO 1973-2023

Filmoteca Española / Instituto Universitario del Cine Español de la Universidad Carlos III de Madrid, Madrid

Fundació Joan Miró, Barcelona

Fundación MAPFRE, Madrid

La Casa Encendida, Madrid

Museo Casa Natal Picasso, Málaga

Museo de Belas Artes da Coruña

Museo Guggenheim Bilbao

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Museo Nacional del Prado, Madrid

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Museo Picasso Málaga

Museu del Disseny de Barcelona

Museu Picasso Barcelona

**PRESIDENTE DEL MUSEO
NACIONAL CENTRO DE
ARTE REINA SOFÍA**

Ministro de Cultura
Ernest Urtasun Domènech

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Segade

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos

Jordi Martí Grau
(Secretario de Estado de Cultura)

María Pérez Sánchez-Laulhé
(Subsecretaria de Cultura y Deporte)

María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado
de Presupuestos y Gastos)

Isaac Sastre de Diego
(Director General de Bellas Artes)

Manuel Segade
(Director del Museo)

Julián González Cid
(Subdirector Gerente del Museo)

Tomasa Hernández Martín
(Consejera de Presidencia, Interior
y Cultura del Gobierno Aragón)

Carmen Teresa Olmedo Pedroche
(Viceconsejera de Cultura y Deportes
del Gobierno de Castilla-La Mancha)

Horacio Umpierrez Sánchez
(Viceconsejero de Cultura y Patrimonio
Cultural del Gobierno de Canarias)

Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos del
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados

Pedro Argüelles Salaverría

Ana Patricia Botín-Sanz
de Sautuola O'Shea
(Banco Santander)

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)

Juan-Miguel Hernández León

Antonio Huertas Mejías
(FUNDACIÓN MAPFRE)

Carlos Lamela de Vargas

Isabelle Le Galo Flores

Rafael Mateu de Ros

Ute Meta Bauer

Marta Ortega Pérez
(Inditex)

María Eugenia Rodríguez Palop

Ana María Pilar Vallés Blasco

Patronos de Honor

Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso †
Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato
Guadalupe Herranz Escudero

COMITÉ ASESOR

María de Corral
João Fernandes
Amanda de la Garza
Inés Katzenstein
Chus Martínez
Gloria Moure
Vicente Todolí

**COMITÉ ASESOR DE
ARQUITECTURA**

Juan Herreros
Andrés Jaque
Marina Otero Verzier

**MUSEO NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA**

Director

Manuel Segade

Subdirector Gerente

Julián González Cid

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefe de Protocolo

Diego Escámez

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

**Coordinadora General de
Exposiciones**

Beatriz Velázquez

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefa de Registro de Obras

María Aranzazu Borraz de Pedro

RESTAURACIÓN

Jefe de Restauración

Jorge García

ACTIVIDADES EDITORIALES

**Jefa de Actividades Editoriales y
Proyectos Digitales**

Alicia Pinteño Granada

Responsable de Proyectos Digitales

Olga Sevillano Pintado

ACTIVIDADES PÚBLICAS

**Jefe de Actividades Culturales y
Audiovisuales**

Chema González

**Jefa de Biblioteca y Centro
de Documentación**

Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación

María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia

Sara Horganero

Consejero Técnico

Ángel J. Moreno Prieto

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia

Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área Económica

Beatriz Guijarro

**Jefe del Área de Arquitectura,
Desarrollo Sostenible y Servicios
Generales**

Francisco Holguín Aguilera

Jefe del Área de Seguridad

Juan Manuel Mouriz Llanes

Jefa del Área de Informática

Mónica Asunción Rodríguez

Esta publicación se edita con motivo de la exposición *Picasso 1906. La gran transformación* organizada por el Museo Reina Sofía del 15 de noviembre de 2023 al 4 de marzo de 2024, con el apoyo de la Comisión Nacional para la Conmemoración del 50.º aniversario de la muerte de Pablo Picasso.

Cubierta y p. 270: *Nude with Joined Hands*; pp. 2-3: *Autoportrait*; p. 16: *Buste de jeune femme*; p. 84: *Nu assis*; p. 114: *Jeune garçon nu*; p. 144: *Woman and Devil (Femme et diable)*; p. 160: *Paysage*; p. 172: *Tête de femme*; p. 186: *Femme nue de trois-quarts dos*; p. 202: *Nu assis (étude pour «Les Demoiselles d'Avignon»*; p. 250: *Femmes à la toilette*; p. 287: *Salomé*; todas son detalles.

EXPOSICIÓN

Comisariado

Eugenio Carmona

Dirección de proyecto

Teresa Velázquez

Coordinación

Beatriz Jordana
Ana Uruñuela

Gestión

Natalia Guaza

Apoyo a la gestión

Nieves Fernández

Diseño

María Fraile

Registro

Antón López
Camino Prieto

Restauración

Responsable:
Ara Iruretagoyena

Equipo:
Paloma Calopa
Paula Ercilla
Pilar García
Juan Antonio Sáez
Virginia Uriarte

Traducciones

Philip Sutton

Coordinación de mobiliario

Beatriz Velázquez
Nieves Sánchez

Transporte

Técnica de transportes
Internacionales TTI s.a.u.

Montaje

Intervento 2 S.L.

Seguro

Garantía del Estado
Liberty Specialty Markets

Iluminación

Toni Rueda
Urbia Services

PUBLICACIÓN

Publicación editada por el
Departamento de Actividades
Editoriales del Museo Reina Sofía

Dirección editorial

Alicia Pinteño

Coordinación editorial

Jorge Botella

Diseño

Manigua

Gestión de la producción

Julio López

Gestión administrativa

Victoria Wizner

Fotomecánica

La Troupe

Impresión y encuadernación

Impresos Izquierdo, S.A.

© Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, 2024

Los ensayos de los autores



© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP,
Madrid, 2024
© Man Ray 2015 Trust / VEGAP, 2024

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificada por escrito al editor, será corregida en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-652-9
NIPO: 194-24-005-X
D.L.: M-11392-2024

Catálogo de publicaciones oficiales
<https://cpage.mpr.gob.es>

Este libro se ha impreso en:
Interior: Woodstock Cipria 110 gr y
Splendorgel EW 140 gr
Guardas: Woodstock Rosso 170 gr
Cubierta: Old Mill Premium white 100 gr
207 x 264 mm / pp. 296

La maqueta del catálogo ha sido sometida a la aprobación del Estate de Pablo Picasso y ha sido aprobada. Nada en esta autorización podría interpretarse como una autenticación válida de las obras reproducidas.

Créditos fotográficos

© 2024, The Museum of Modern Art/Scala, Florence, pp. 65, 137, 207

© Arte Ederren Bilboko Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 126

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian, p. 49

© Colección Carmen Thyssen, Madrid, p. 155

© FABa Photo : Hugard & Vanoverschelde, pp. 153, 178, 242, 243

© FABa Photo : Marc Damage, pp. 121, 183, 193, 231

© Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 123

© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski, p. 33

© Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Madrid, p. 237

© Museo Picasso Málaga, Rafael Lobato, p. 217

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024, p. 223

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi, p. 154

© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski, pp. 33, 125

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Michèle Bellot, p. 134

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Sylvie Chan-Liat, pp. 140, 163, 210

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean, pp. 99, 131, 139, 181, 191, 198-199, 211, 212, 220, 230, 239, 241

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau, pp. 109, 127, 136, 176, 180, 197, 213, 221, 255

© Solomon R. Guggenheim Museum, New York, p. 157

© Virginia Museum of Fine Arts, Travis Fullerton, p. 182

Biblioteca y Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 118, 195

Baltimore Museum of Art, Mitro Hood, p. 229

Colección Abelló, Madrid. Joaquín Cortes, pp. 108, 139

Colección particular, Maurice Aeschmann, pp. 164, 169

Colección privada, Tim Nighswander/Imaging4Art, p. 238

Colección Sánchez-Ubiría, Cuauhtli Gutiérrez, pp. 236, 244, 245

Colección Sánchez-Ubiría, Antonio Gómez Barrera, pp. 134, 195, 233

Columbus Museum of Art, Ohio, p. 166

Cortesía de Clore Wyndham, p. 209

Cortesía de la Fondation Marie Anne Poniatowski-Krugier, p. 49

Cortesía de la Fundació Palau, p. 117

Cortesía del Dallas Museum of Art, p. 141

Cortesía del George Eastman Museum, p. 45

Cortesía del Museo Casa Natal Picasso, Málaga, pp. 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 208

Cortesía del RISD Museum, Providence, RI, p. 45

Cortesía de Sotheby's, p. 179

Cortesía de The Cleveland Museum of Art, p. 147

Cortesía Galería Leandro Navarro, pp. 103, 107, 130, 149

Gertrude Stein and Alice B. Toklas Papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, pp. 134, 175, 224-225, 226

Google Arts & Culture, p. 65

Gothenburg Museum of Art/Hossein Sehatlou, p. 165

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, José Manuel Santos Madrid, p. 119

Musée Ingres Bourdelle, Ville de Montauban, pp. 150, 151

Museo Arqueológico Nacional, Ángel Martínez Levas, pp. 148, 190, 222

Museo Arqueológico Nacional, José Luis Municio García, pp. 196, 212

Museo Arqueológico Nacional, Alberto Rivas Rodríguez, pp. 120, 192

Museo Arqueológico Nacional, Fernando Velasco Mora, p. 194

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés / Román Lores, pp. 189, 214, 215, 216, 246, 254

Museo Nacional de Antropología, Arantxa Boyero Lirón, p. 214

Museo de Albacete, p. 222

Museum of Fine Arts, Boston. All rights reserved/Scala, Florence, p. 177

Museu Picasso, Barcelona. Fotografía: Fotogasull, pp. 101, 102, 104, 105, 106, 168

Photo Scala, Florence/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, p. 232

Photo: Tate, p. 129

Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C., p. 227

Sainsbury Centre, University of East Anglia, Reino Unido, p. 253

The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY/ Scala, Florence, pp. 133, 235

The Hyde Collection Art Museum. Fotografía: mclaughlinphoto.com, p. 111

The Menil Collection, Houston. Hickey-Robertson, p. 247

The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence, p. 219

The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence, p. 167

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía agradece la generosidad de las instituciones y personas que han prestado obras para esta exposición:

The Art Institute of Chicago
 The Baltimore Museum of Art
 Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
 The Cleveland Museum of Art
 Colección Abelló
 Colección Carmen Thyssen
 Colección Sánchez-Ubiría
 Columbus Museum of Art
 Dallas Museum of Art
 Fundació Palau, Caldes d'Estrac
 Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid
 Fundación Málaga
 Galería Leandro Navarro
 Göteborgs Konstmuseum
 The Hyde Collection
 Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico
 Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
 Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba
 Library of Congress, Washington, DC
 The Menil Collection, Houston
 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
 Musée de l'Orangerie, París
 Musée du Louvre, París
 Musée Ingres, Montauban
 Musée national Picasso-Paris
 Museo Arqueológico Nacional, Madrid
 Museo de Albacete
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Museo Casa Natal Picasso, Málaga
 Museo Picasso Málaga
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
 Museo Nacional de Antropología, Madrid
 Museo Nacional del Prado, Madrid
 Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
 Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
 Museu Picasso, Barcelona
 The Museum of Fine Arts, Boston
 The Museum of Modern Art, Nueva York
 Philadelphia Museum of Art
 Sainsbury Centre, University of East Anglia
 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
 Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Museum Berggruen
 Tate
 Universidad de Yale
 Virginia Museum of Fine Arts

Asimismo, agradece la inestimable ayuda y colaboración de:

M^a Dolores Baena
 Javier Barón
 José Biedma
 Manuel Borja-Villel
 Salomón Castiela Abecassis
 Melanie Clore
 Juan Cobalea
 Cécile Debray
 Sofía Díez
 Juan Ignacio Entrecanales
 Moriah Evans
 Anna Fàbregas
 María García Yelo
 Laura Gaviño
 Rosina Gómez Baeza
 Antonio Gómez Barrera
 José Luis Gómez Villa
 Pablo Hereza
 John y Susan Jackson
 Alicia Koplowitz
 José María Luna García
 Susana de Luis
 Mónica Martín
 Marga Moreno
 María de la Peña
 Juan José Primo Jurado
 Isabel Olbés
 Gonzalo Otalecu
 Luis Pérez Armiño
 Esther Pons
 Javier Portús
 Alicia Rodero
 Anna Rodríguez
 Pablo Rodríguez García
 Conchita Romero
 Lola Ruiz
 Marga Sánchez
 Francisco Santana
 Familia Steinhartd

 Fondation Marie Anne Poniowski-Krugier
 George Eastman Museum
 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
 Rhode Island School of Design Museum, Providence, RI

Así como a quienes desean permanecer en el anonimato.

