

PICASSO, LOS BRONCES DE LA ÉPOCA DEL ESTILO ROSA Y DE LA DERIVACIÓN HACIA EL CLASICISMO MEDITERRÁNEO COMO UN MODO PRIMERIZO DE PRIMITIVISMO, EN 1904 A 1907

ANDRÉS LUQUE TERUEL

Universidad de Sevilla

Abstract: This article is about the interpretation of Picasso's sculptures in rose style by means of documents not related. This in two senses, one for the novelties formal developments and other for the themes. Picasso accepted the Greek art influence such primitive reference transformed in two conditions, the technique creative and the synthetic intellect process previous to the cubism. Respect the themes propose the identification of the personages and the actions or the condition represented.

Key words: Picasso / sculpture / Historic avant-garde / classic / primitivism.

Resumen: El artículo plantea la interpretación de las esculturas de Picasso en la época del estilo rosa a través de documentos y fuentes que hasta ahora no se habían relacionado. Esto en dos sentidos, el que corresponde a los novedosos y sorprendentes desarrollos formales y el relativo a los contenidos. En cuanto a las formas, Picasso aceptó la influencia del arte griego clásico como una referencia primitiva sobre la que operó con libertad en dos niveles, la creatividad técnica y el proceso intelectual de síntesis que lo condujo al cubismo. Respecto de los contenidos, destaca la identificación de los personajes y las acciones o estados en los que los representó.

Palabras clave: Picasso / escultura / Vanguardias Históricas / clasicismo / primitivismo.

La reconsideración por parte de la historiografía artística, necesaria, de cualquier período o artista o grupos de tales, lleva a valoraciones que, aunque ciertas, ofrecen realidades parciales, fragmentadas, y, por lo tanto, relativas; sin embargo, ello es necesario, primero para acceder al conocimiento sistematizado, después para integrarlo de nuevo en la totalidad de la que procede y sin la que no es cognoscible en su sentido prístino. No es suficiente con la definición de los estilos azul y rosa de Picasso, eso los aislaría y los escindiría de las esculturas que forman parte de un mismo proceso creativo y aun de su misma realidad, cifrada desde el punto de vista formal y estilístico mas, como todas las obras de arte, dotadas de una carga de sentido que implica a la totalidad del contexto en el que fueron creadas.

I. Consideración del estilo rosa

Picasso le dijo a Anatolij Podosik¹ que los estilos azul y rosa fueron considerados uno solo en el París de principios del siglo XX. Las diferencias entre los dos estilos fueron establecidas por los historiadores mucho tiempo después; por ello, es necesaria la vuelta al punto de partida, a la apreciación unitaria que indica un mismo momento creativo pese a los matices que nos permiten distinguir la evolución. Pues, como dijo Palau:²

La diversidad picassiana depende de diversos factores: las intenciones artísticas que lo solicitan, las influencias voluntarias o involuntarias que experimenta, las cosas que ha visto o vivido en aquel momento, el factor sorpresa.

¹ Glaesemer, Jürgen (Editor): *Der junge Picasso. Frühwerk und Blaue Periode*, Berna, 1984, n. 120.

² Palau i Fabre, Josep: "El oro de Gósol"; en *Picasso, 1905-1906*, Barcelona, Electa, 1992, pág. 75.

Leroy C. Breunig y Susan Suleiman,³ Patricia Leighton⁴ y Hajo Düchting,⁵ consideraron que las opciones de Apollinaire influyeron y condicionaron la posición de Picasso; pero, la definición del sistema de creación picassiano, que siempre mantuvo, fue anterior a la relación de éste con Apollinaire. Ese sistema, que convirtió a Picasso en el artista más importante de las vanguardias en el primer lustro del siglo XX, utilizó las referencias teóricas y literarias como ideas que, conceptualizadas y objetivadas, sirvieron de estímulos, de puntos de partida de las variaciones plásticas que pertenecen a un mundo exclusivo, distinto, que se manifiesta con recursos autónomos en la dimensión estética. Las opiniones de Apollinaire sólo tuvieron el valor de uno más entre los diversos estímulos sobre los que procedió el singular método de Picasso, eso cuando no fueron simples expresiones líricas debidas a las emociones del poeta ante la obra plástica consumada. La obra de Picasso parece que presenta grandes cambios; mas veremos que no es así, o que sólo lo es en apariencia, y que la diversidad de los estilos fue debida a otros motivos.

Picasso conoció a Apollinaire en la exposición de la *Galería Berthe Weill*,⁶ en 1904. Cuando Apollinaire comentó la pintura de Picasso en los artículos que publicó en *La revue immoraliste* y en *La Plume*, en abril y en mayo de 1905, éste ya había superado el estilo azul y definido el rosa. Apollinaire fue el primero que descubrió en Picasso una tendencia innata hacia las disposiciones armónicas abstractas que, tal indicó Hans Christoph von Tavel,⁷ acentuadas con existencias intemporales y asexuadas, constituyeron el primer nivel de abstracción de la modernidad.

Apollinaire analizó los temas y la iconografía azul y rosa, valoró la convivencia de aspectos exquisitos con otros repulsivos y el predominio de las formas sobre los sentimientos humanos, y consideró que esos estilos de Picasso fueron estilos abstractos dotados con *la riqueza compositiva y el adere-*

zo brutal de los españoles del siglo XVII.⁸ Según esto, el sentido inicial del arte abstracto no fue el que ahora le damos, se ha de entender como una interpretación libre, autónoma en cuanto a las reglas propias y, en consecuencia, distante de la referencia real pero no ajena a ella como en las tendencias posteriores que responden a tal consideración.

En la actualidad, casi nadie considera que esos estilos figurativos de Picasso sean abstractos. Apollinaire los vio así y le otorgó tal posibilidad a la figuración. Eso explica la rápida asimilación de las distintas posibilidades de arte primitivo en los artistas de vanguardia. Picasso y Apollinaire las interpretaron como abstracciones a partir de una definición, y ello supuso un paso más en el desarrollo plástico del sistema picassiano, al que ya sólo le faltó potenciar la intención y descubrir el cubismo. La clave estuvo en la introducción de la mirada primitiva en el proceso de las variaciones sobre una idea o imagen dada o no; pero, antes, Picasso indagó en la posibilidad de lo primitivo ligado al mundo clásico y fue tan prohelénico como abstracto en ese sentido inicial propuesto por Apollinaire. De hecho, otro crítico excepcional, Kahnweiler, afirmó⁹ que, en su época, se denominó al estilo rosa, estilo pompeyano. La superación del estímulo clásico debido a la indagación plástica que transformó a la imagen inicial en una amplia serie de variaciones resueltas con un sentido primitivo distinto y basado en la armonía de los recursos, liberó a Picasso de los lastres historicistas y lo llevó a esa primera abstracción, figurativa, previa al cubismo, en la que la escultura tuvo tanto protagonismo como la pintura.

Alfred Barr¹⁰ asumió la unidad original de los estilos azul y rosa, y, con indudable acierto, percibió matices que indican otras tantas fases que, en función de ese criterio unitario, denominó período de los saltimbanquis, período sentimental y primera época clásica. Pierre Cabanne,¹¹ Palau i

³ Breunig, Leroy C.; y Suleiman, Susan (editor): *Apollinaire on Art. Essays and Reviews, 1902-1918*; Londres, 1972, págs. 33 y sigs.

⁴ Leighton, Patricia: *Re-Ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*; Princeton, 1989, págs. 53 y sigs.

⁵ Düchting, Hajo: *Apollinaire sue Kunst. Texte und Kritik, 1905-1918*; Colonia, 1989, págs. 41 y sigs.

⁶ Richardson, John: *A life of Picasso*; Nueva York, 1991, Vol. 1, pág. 339.

⁷ Christoph von Tavel, Hans: "El hombre y la mujer en la obra de Picasso"; en *Picasso, 1905-1906, op. cit.*, pág. 89.

⁸ Apollinaire, Guillaume: "Picasso, peintre et dessinateur"; en *La revue immoraliste*, abril de 1905. Reeditado en *Chroniques d'Art*, París, 1960, pág. 28.

⁹ Kahnweiler, Daniel-Henry: *Juan Gris. La vie, son oeuvre, ses écrits*; París, Gallimard, 1946; Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pág. 219.

¹⁰ Barr, Alfred: *Picasso, fifty years of his Art*; Nueva York, 1946, pág. 34.

¹¹ Cabanne, Pierre: *Le siècle de Picasso*; París, 1975, Tomo I, págs. 153 y sigs.

Fabre¹² y Pierre Daix y Georges Boudaille¹³ establecieron los paralelismos y las diferencias entre los dos estilos y entre las fases principales del rosa. El primer período de Barr equivale, en dichos autores, a una parte del estilo azul y a otra del rosa en la que predominaron las escenas circenses; el segundo, a los restantes temas personificados o sentimentales del estilo rosa; y el tercero, a los despersonalizados del mismo estilo cuya mirada primitiva remite a dos fuentes distintas, la ascendencia helénica mediterránea y los estilos mal llamados arcaicos entre los que están el arte egipcio, el ibero y el negro o africano.

La mayoría de las esculturas de este capítulo se pueden ajustar a la propuesta de Barr y a la otra, ya clásica, de Cabanne, Palau, y Daix y Boudaille, basada en los matices, en los giros dentro de una obra unitaria y regida por la eficacia del método propio de Picasso. Esto me lleva a una pregunta inevitable: si el sistema de Picasso se sostuvo en sí, si en lo característico del procedimiento radica el fundamento de su modernidad por encima de los estilos, ¿cómo se explican las diferencias de los resultados, las particularidades de cada estilo y el paso definitivo al más distinto y radical de todos, el cubismo?

María Teresa Ocaña¹⁴ justificó los cambios de estilo con las necesidades de los objetivos, es una opinión clave, que se ha de valorar respecto de la supremacía del sistema, siempre presente, rector, en el que la razón, las reglas determinadas por los conceptos y por los principios de individuación derivan intuitivamente en series de variantes en las que la creatividad de Picasso se proyectó en los efectos estéticos de las formas y en el poder visual de las técnicas. Marcelin Pleyne¹⁵ pensó que el objetivo de las investigaciones de Picasso era definir una dimensión simbólica superior a los datos objetivos de las referencias previas, sólo le faltó precisar que ello en un proceso de simplificación común como parte del sistema y supeditada a cada serie de variaciones. Los objetivos también fueron estímulos en ese ejercicio de la libre manualidad en la que incidieron los estados de ánimo, las ideas y las claves del pensamiento de intelectuales próximos, las intenciones de ocasión, interesadas



Lám. 1. Picasso, *El Bufón o El Loco*, París, 1905. No se conserva el original, posiblemente en cera, ni ningún modelo intermedio. Primera edición en bronce c. 1910; dos ediciones posteriores en fecha y número indeterminado. Museo Picasso, París.

o no, y aun los recuerdos de estilos suyos y ajenos procesados como referencias sobre las que desarrolló las habilidades propias.

Esa aplicación del sistema determinó el cómo y el por qué de las confrontaciones conceptuales e iconográficas, circunstancia que remite al antiguo problema de si es libre la libertad de la voluntad y, en caso de serlo, sugiere otras preguntas: ¿puede un sistema cerrado y específico plástico tener objetivos ajenos al medio?, y, en cualquier caso, ¿cuáles pudieron ser los objetivos de Picasso? El estudio formal nos dará la respuesta.

Que la principal diferencia entre las pinturas azules y rosas sea, en principio, según Pierre Daix, el color, explica la continuidad técnica y estilística de los bronce de París, que no se pueden analizar por esa propiedad. Daix,¹⁶ que junto a Boudaille

¹² Palau i Fabre, Josep: *Pablo Picasso vivent, 1881-1907. Infantesa i primera joventut d'un demiürg*; Barcelona, 1980, págs. 380 a 437.

¹³ Daix, Pierre; y Boudaille, Georges: *Picasso: the Blue and Rose Periods, 1900-1906. A Catalogue Raisonné of the Paintings*; Greenwich y Londres, 1967. Barcelona, 1967, pág. 236.

¹⁴ Ocaña, María Teresa: "Del azul al rosa"; en *Picasso, 1905-1906*; op. cit., pág. 28.

¹⁵ Pleyne, Marcelin: "Picasso y la fábula del Arte Moderno"; en *Comercial de la pintura*, Granada, 1983, pág. 37.

¹⁶ Daix, Pierre: "Los años del gran cambio"; en *Picasso, 1905-1906*, op. cit., pág. 30.



Lám. 2. Picasso, *El bufón o El loco*, París, 1905. Ejemplar de una de las dos últimas ediciones, Fundación Pierre Gianadda, Martigny, Suiza.

corrigió cronologías erróneas en Zervos, admitidas de memoria por Picasso, quiso establecer una cronología o secuencia de períodos que delimitara los cambios sucesivos y sus significados; mas advirtió avances, éxitos, insatisfacciones y reacciones violentas que lo desconcertaron, pues las adjudicó a la búsqueda de un estilo, como fue habitual en los artistas tradicionales y en los más avanzados y vanguardistas de su época, por lo que fijó la transformación que lo condujo a la modernidad en 1904-1906. Con ello, obvió que eran características derivadas de las variantes del sistema, con el que, trascendiendo los estilos, había logrado tal condición en Barcelona, entre 1900 y 1903.

Los estados de ánimo de Picasso fueron fundamentales en la aplicación del método antes de la renuncia a los sentimientos y a los medios expresi-

vos humanos de la última fase del estilo rosa y del cubismo. Charles Morice¹⁷ percibió su importancia en el catálogo de la exposición de la *Galería Serrurier*, en 1905. En un dibujo de esa serie,¹⁸ Picasso escribió el siguiente texto: *Muy importante, os hablo de cosas muy importantes de Dios-del-Arte-pero mis hijos tienen hambre*. María Teresa Ocaña¹⁹ interpretó la tensión dramática de las familias con escasas posibilidades de subsistencia, marginadas, con la carga dramática compartida por el mismo Picasso, que buscó un arte sincero y simbólico que lo elevó a un mundo impersonal y exento de emoción en los motivos de la representación. Pierre Daix²⁰ opinó que la convivencia con Fernande Olivier fue la causa del cambio anímico de Picasso y, con ello, del paso de la desgracia y la miseria azul al lirismo feliz y sentimental del período rosa.

Los nuevos contrastes de colores se comenzaron a apreciar en pinturas como *Mujer con corneja*,²¹ en París, en 1904. La composición es plana, el dibujo detallado, y la pincelada está construida con trazos relacionados por superposiciones, como las del barro o la cera amasada en las esculturas modeladas y las del cincel sobre la superficie de la piedra pero, en este caso, como no puede de otra forma, en sentido inverso. Warncke²² pensó que no fue una coincidencia y que ello se debió a que Picasso procedió sobre originales modelados para realizar las principales pinturas rosas. Esa reflexión sería aplicable a las esculturas *Mujer sentada* y *Figura sentada*, en 1902. La técnica de esas esculturas es análoga a la de otras pinturas de 1905, entre las que destaca *Madre e hijo (Saltimbanquis)*,²³ en la que el dibujo marca las siluetas y los colores planos de las bases están animados con blancos y negros que aplicó tal si fuera una escultura en barro modelado. Es la técnica que elevó a su máxima expresión en las pinturas que realizó durante su estancia en Holanda, tituladas *Las tres holandesas*²⁴ y *Holandesa con cofia (La bella holandesa)*.²⁵ La adición de la materia pictórica al plano indica que el cambio plástico que Zervos²⁶

¹⁷ Morice, Charles: *Picasso*; París, 1905; s.n.

¹⁸ Museo Picasso de Barcelona (MPB) 110472.

¹⁹ Ocaña, María Teresa: "Del azul al rosa"; en *Picasso, 1905-1906, op. cit.*, págs. 18 a 23.

²⁰ Daix, Pierre: "Los años del gran cambio"; en *Picasso, 1905-1906, op. cit.*, pág. 29.

²¹ Museo de Bellas Artes, Toledo (Oh.). Carboncillo, pastel y acuarela sobre papel, 64'6 x 49'5 cm. Z (Z) I, 240; Daix-Boudaille (DB) XI, 10; Palau (P) 996.

²² Warncke, Carsten-Peter: *Picasso*; Colonia, Benedikt Taschen, 1992, Vol. I, pág. 139.

²³ Staatsgalerie de Stuttgart. Aguada sobre lienzo, 90 x 71 cm. Z I, 296; DB XII, 8; P 1021.

²⁴ Centro Georges Pompidou, París. Aguada y tinta china sobre papel sobre cartón, 77 x 67 cm. Z I, 261; DB XIII, 2; P 1139.

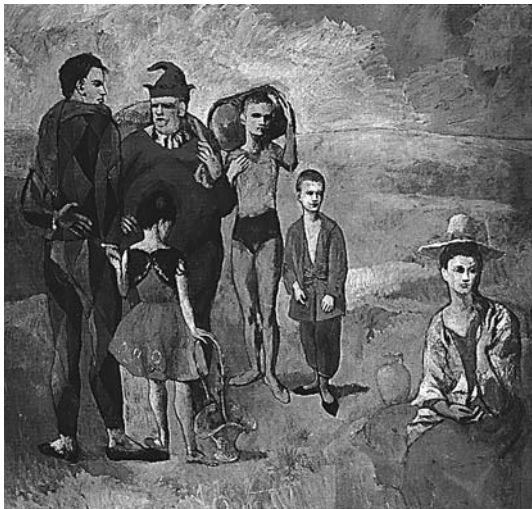
²⁵ Queensland Art Gallery, Brisbane. Óleo, aguada y tinta y tiza azul sobre cartón, 77 x 67 cm. Z I, 260; DB XIII, 1; P 1139.

²⁶ Z I, 37.

supuso en ese viaje fue, en realidad, una tendencia anterior, derivada de la cuarta variante del estilo juvenil postmodernista, cuya raíz asciende hasta Degás, debida a las posibilidades de la creatividad técnica en el sistema de Picasso.

Las diferencias entre las primeras pinturas rosas, vinculadas al tema de los acróbatas y los arlequines, y las holandesas, una vez comprobado que la técnica de estas últimas procede de una variante de la anterior, está en la melancolía inicial común a los mendigos y a las prostitutas del estilo azul, de los que difieren en el mensaje, pues el arlequín, personaje de mínimo o nulo reconocimiento social, compensa su desprestigio con su posible condición artística, de lo que deriva un extraño sentido de la dignidad que supera a la resignación azul, mientras que las pinturas holandesas son enigmáticas por la superioridad que las distancia, por el silencio que las aísla de los fenómenos sensibles, sentimentales. Wiegand²⁷ descartó que el color azul sea el responsable exclusivo de la expresión triste y que el rosa sea, en sí, representativo de un positivismo vital que, según Warncke,²⁸ es debido al dinamismo de las líneas y a la riqueza del color que determina la extrema belleza de estas pinturas, que, a diferencia de las azules, no reflejan la realidad cotidiana, son prototipos idealizados en los que, en un claro intento de superar el principio de individuación, se diluyen las condiciones de la individualidad. Ésta pudo ser la causa del rechazo de *Dos Saltimbanquis* en la *Bienal de Venecia* de 1905.

Ese paso decisivo de las primeras pinturas del estilo rosa y la técnica concreta que Picasso desarrolló como novedad junto a las derivadas del estilo azul fueron los fundamentos decisivos de sus pinturas holandesas, potenciadas por lo que Gerrit Valk²⁹ describió como una realidad inédita en la que no estuvo presente el dolor, ni la angustia ni la desesperación. Ello influyó en el estado de ánimo de Picasso; sin embargo, no estoy de acuerdo en que tal significara, según propuso Palau³⁰ y admitieron Daix y Boudaille,³¹ un reencuentro con la alegría de pintar, pues para reencontrarse con algo es preciso perder primero el



Lám. 3. Picasso, *La familia de saltimbanquis*, París, 1905. Galería Nacional de Arte, Colección Chester Dale, Washington.

sendero que conduce a ello, y, si parto de la supremacía de un sistema sustentado en la creatividad de los procedimientos plásticos, creo que en ello, en sus logros, radica la felicidad de pintar y no en las características de los temas ni en sus trasfondos ni en los sentimientos a los que renunció cuando, según Pierre Daix,³² mató al arlequín y a la pintura basada en los símbolos literarios, ciertos, aunque supeditados, en *La muerte de Arlequín*.

II. El arte griego clásico como referencia primitiva

La influencia del arte clásico, o, mejor dicho, el arte griego como referencia o punto de partida para la aplicación del sistema que permitió a Picasso personalizar los estilos universales en los que se fijó, fue posterior al viaje a Holanda y pudo ser consecuencia de sus reflexiones sobre los problemas de la forma en el sentido de las armonías abstractas, evidentes en obras como *Acróbatas con balón* (*Muchacha con balón*), pintura en la que los bellos equilibrios compositivos son equiparables a la belleza helénica de *La Arcadia*³³ y de *Muchacho desnudo conduciendo un caballo*,³⁴ obra maestra

²⁷ Wiegand, Wilfried: *Pablo Picasso in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*; Reinbex, 1973, pág. 54.

²⁸ Warncke, Carsten-Peter: *Picasso; op. cit.*, Vol. I, pág. 112.

²⁹ Valk, Gerrit: "Picasso en los Países Bajos"; en *Picasso, 1905-1906, op. cit.*, pág. 63.

³⁰ Palau i Fabre, Josep: *Picasso vivent, 1881-1907; op. cit.*, pág. 436.

³¹ Daix, Pierre; y Boudaille, Georges: *Picasso, 1900-1906; op. cit.*, págs. 77 y 272.

³² Daix, Pierre: "Los años del gran cambio"; en *Picasso, 1905-1906, op. cit.*, pág. 40.

³³ Museo Metropolitano de Nueva York.

³⁴ Museo de Arte Moderno de Nueva York. Óleo sobre lienzo, 220'3 x 130'6 cm. Z I, 264; DB XIV, 7; P 1189.



Lám. 4. Picasso, *Retrato de Alice Princet*, París, 1905. Original en barro, Colección Particular. Modelo intermedio en yeso, Colección Particular. Edición de ocho ejemplares en bronce, en 1960. Reproducido uno de los ejemplares en bronce.

en la que ofreció por primera vez esta variante en su plenitud, en París, a principios de 1906.

Anthony Blunt y Phoebe Pool³⁵ dijeron que Picasso concibió figuras modeladas plásticamente, esculturas que trasladó al cuadro y proceden de los *Kouros* arcaicos del Museo del Louvre. Ello, la admisión de esa referencia como motivo inicial en la mecánica del sistema de Picasso, pudo ser consecuencia de la exaltación de Grecia debida a Moréas, en las páginas de *Mercurio de France*, la revista de vanguardia fundada por Paul Fort, de la que André Salmon fue secretario y en la que también colaboraron Maurice Raynal, Gustave Kahn y, en fecha distinta, Alfred Jarry.³⁶

Como sucedió con las pinturas holandesas, Picasso

desarrolló una variante parisina, ahora la clásica prohelénica del estilo rosa, fuera de París, en concreto en el pueblo catalán de Gósol, en el verano de 1906. Allí pintó numerosas obras, entre las que destacan las dos versiones de cada uno de los siguientes temas: *La toilette*,³⁷ *Los dos hermanos*³⁸ y *Dos adolescentes*,³⁹ sobre todo, por el prohelénismo y la belleza iconográfica y formal de los desnudos que trascienden los estilos griegos del siglo V a. C., incluido el sublime de Fidias, ello con suaves ocres sobre rojos encendidos en combinaciones bicromáticas de inusitada novedad.

Alfred Barr⁴⁰ no supo ver la procedencia de la idealización esencialista de esas obras y pensó que procedía de tal sentido aplicado a las simplificaciones personales sobre las que ya había efectuado Ingres a partir de los modelos clásicos. Pierre Daix,⁴¹ que siguió a Barr, cometió dos errores, el primero al considerar que el clasicismo de Picasso es indirecto, según dijo, *griego pero de la Grecia de Ingres*,⁴² pues no tuvo en cuenta algunos aspectos biográficos documentados y, en consonancia con ellos, el estudio formal y las características comentadas que indican la procedencia directa de las obras griegas propuesta por Anthony Blunt y Phoebe Pool y, por derivación, de las más clásicas de las esculturas ibéricas del Museo del Louvre; y, el segundo, una vez considerada tal filiación, que el helenismo de Ingres es, como el de casi todos los neoclásicos decimonónicos, un tanto dudoso por cómo mezcló y confundió las referencias helénicas y las latinas con las renacentistas. Daix no fundamentó así el esencialismo de los desnudos de Picasso y, confundiéndolo con un hieratismo que relacionó con los distanciamientos de las figuras que miran hacia algo que sucede fuera del cuadro, no tuvo en cuenta que esto fue frecuente desde el Renacimiento florentino, caracterizó a Velázquez y a los hermanos Le Nain, y ya se dio en el primer bronce conocido de Picasso, *La Mujer sentada*, modelado en Barcelona, en 1901-02.

Fernande Olivier⁴³ dijo, y Pierre Daix asintió, que Picasso viajó a Gósol por indicación del doctor Re-

³⁵ Blunt, Anthony; Pool, Phoebe: *Picasso. The formative years*; Londres, 1962, págs. 162 y 163.

³⁶ Parmelain, Hélène: *Picasso sur la place*; París, René Julliard, 1959, pág. 242.

³⁷ Allbright-knoww Art, Buffalo. Óleo sobre lienzo, 151 x 99 cm. Z I, 325; DB XV, 34; P 1248.

³⁸ Öffentliche Kunstsammlung, Basel. Óleo sobre lienzo, 142 x 97 cm. Z I, 304; DB XV, 9; P 1233; y Museo Picasso, París. Aguada sobre cartón, 80 x 59 cm. Z VI, 720; DB XV, 8; P 1229; Museo Picasso de París (MPP) 7.

³⁹ Galería Nacional, Washington. Óleo sobre lienzo, 151'5 x 93'5. Z I, 305, y VI, 715; DB, XV, 10; P 1241.

⁴⁰ Barr, Alfred: *Picasso, fifty years of his Art*; op. cit., pág. 41 y sigs.

⁴¹ Daix, Pierre: "Los años del gran cambio"; en *Picasso, 1905-1906*, op. cit., pág. 42.

⁴² Daix, Pierre: "Ingres, Matisse et Picasso"; en *The presence of Ingres*, Nueva York, 1988.

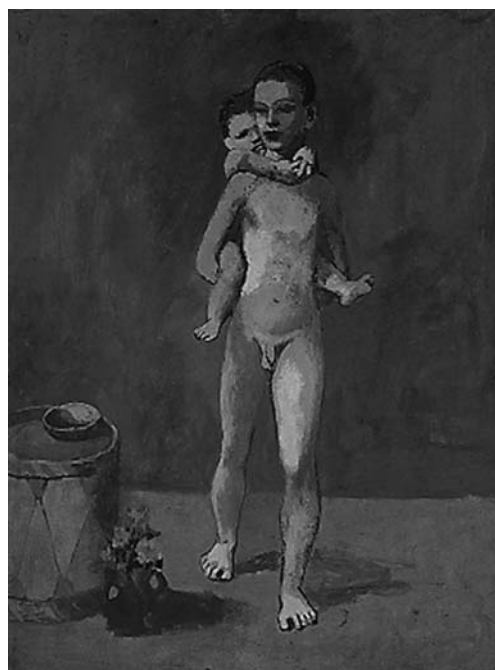
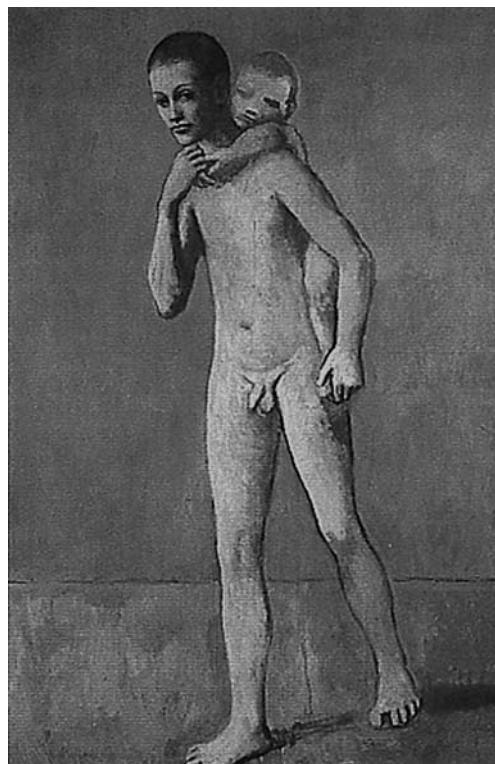
⁴³ Olivier, Fernande: *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*; Barcelona, 1988, pág. 213.

ventós y de Enric Clarasó, que veraneaba allí. Ello sería anecdótico de no ser porque Picasso, que, como Aristide Maillol, ya se había dejado seducir en París por el helenismo de Moréas y de Paul Fort, llegó a Barcelona en escala previa, como señaló Palau,⁴⁴ el día veinte de mayo de 1906, fiesta de la *Solidaridad Catalana*. La celebración correspondía a la plena efervescencia del Clasicismo Mediterráneo liderado por Eugenio de Ors como seña de la identidad regional, que contó con el antecedente teórico del libro de Pompeyo Gener, *Lintel-lecte grec antic*, publicado en 1905, y con el apoyo de la letra del dramaturgo Eduardo Marquina para la ópera de Moreau, *Emporium*. El movimiento clásico mediterráneo catalán tuvo una respuesta plástica inmediata en la pintura del uruguayo Joaquín Torres García, que compartió la problemática con Picasso, y, en distinta medida y secuencia cronológica, en la pintura de Pallarés, Utrillo y Canals, y en la escultura de Enrique Casanovas, Pablo Gargallo y Ángel Fernández de Soto. Picasso los visitó y habló con todos ellos y, como probó Palau, no fue a Gósol por indicación de Enrique Casanovas, tal indicó Fernande Olivier pasados muchos años y admitió Pierre Daix, sino por la de un hijo de Venizelos, político griego, con el que pudo intercambiar informaciones y opiniones. Grecia fue una referencia directa, una máxima categórica como concepto o imagen objetivada en el sistema de Picasso y un estímulo para la libertad creativa con la que procedió en las variaciones que constituyen las fases características del mismo.

A esa dimensión estética propia, inédita, sorprendente, hija de su tiempo pero única en sus fundamentos y en el ser obra de la obra de arte, pertenecen las esculturas en bronce que Picasso realizó en París, en 1904 a 1907.

III. El bufón o El loco. Un marido burlado

*El bufón o El loco*⁴⁵ es la segunda escultura de Picasso en el catálogo de Kahnweiler y Brassaï, y la cuarta en el de Werner Spies, y de ella dijo Pierre Daix⁴⁶ que es la primera escultura importante de su autor. Picasso la modeló en París, en 1905. Fernande Olivier⁴⁷ no la citó entre los arlequines ni los saltimbanquis de Picasso, dijo que es la cabeza de un loco con un gorro de cascabeles. Kahnweiler⁴⁸ aportó la explicación del propio Picasso, que



Lám. 5. Arriba: Picasso, *Los dos hermanos*, Gósol, 1906. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basilea. Abajo: Picasso, *Los dos hermanos*, Gósol, 1906. Museo Picasso, París.

⁴⁴ Palau i Fabre, Josep: "El oro de Gósol"; en *Picasso, 1905-1906, op. cit.*, pág. 77.

⁴⁵ Museo Picasso, París. Bronce, 41'5 x 37 x 22'8 cm. Z I, 322; KB 2; P 1061; MPP 231; W54.

⁴⁶ Daix, Pierre: "Los años del gran cambio"; en *Picasso, 1905-1906, op. cit.*, pág. 38.

⁴⁷ Olivier, Fernande: *Picasso et ses amis*; París, Stock, 1933, pág. 58.

⁴⁸ Kahnweiler, Daniel-Henry; y Brassaï: *The Sculptures of Picasso*; Londres, 1949. *Les sculptures de Picasso*; París, 1949, pág. 2.



Lám. 6. Picasso, *Retrato de Fernande Olivier*, París, 1906. Instituto de Arte, Chicago.

reconoció el modelado de un retrato de Max Jacob que, en una segunda fase, transformó hasta dejarlo irreconocible y convertirlo en un arlequín. Roland Penrose⁴⁹ reprodujo el testimonio de Picasso a Kahnweiler y ratificó el parecido, relativo, de la parte inferior de la cara con Max Jacob. Un testimonio posterior de Picasso a Antonio Olano⁵⁰ sobre su relación con Fernande Olivier, permite la suposición del motivo de tal cambio o transformación:

...Intentarían todo lo posible para que nos casásemos. Tema en el que insistí, inútilmente, con Fernan-

de. Había un grave impedimento que era su marido legítimo, el escultor loco, ya que el matrimonio no había sido disuelto.

El tema del arlequín, que, en la tradición española tiene el antecedente del bufón, procede del estilo azul de Picasso y se convirtió en el tema predominante de la primera fase del estilo rosa, por lo que esta escultura, la única en la que lo representó, es un ejemplar excepcional que, por su naturaleza plástica, centraliza, en cierto modo, la fase señalada, a la que Alfred Barr denominó período del arlequín, según Wilfried Wiegand⁵¹ porque así lo hicieron los amigos de Picasso de la *Bande de Montmartre*. Apollinaire,⁵² al escribir por primera vez sobre los arlequines, los tomó por disfraces de carnaval romano en los que Picasso mezcló lo exquisito y lo repulsivo. Pierre Daix y Georges Boudaille,⁵³ y Anthony Blunt y Phoebe Pool,⁵⁴ estudiaron las variantes iconográficas de los arlequines de Picasso y señalaron la reducción temática que condujo hacia la configuración de una de sus obras más importantes, *La familia de saltimbanquis*, pintura con la que no relacionaron de modo explícito a este bronce. Daix y Boudaille⁵⁵ establecieron una relación inevitable entre las dos referencias temáticas indicadas por las fuentes, el loco y el arlequín, relación a la que Teodoro Reff⁵⁶ dio un sentido simbólico al considerar que el loco asociado al arlequín y éste a Hamlet, como se ve en un dibujo de perfil ante Fernande Olivier, es una vanidad en el sentido shakespeariano de *Hamlet* y *Ofelia*.

Werner Spies⁵⁷ precisó que la interpretación sensitiva del desamparo humano que caracterizó al estilo azul, se mantuvo en el estilo rosa con los arlequines, a los que denominó titiriteros, y con los saltimbanquis, cuyo aislamiento estimó superado con el artificio de las escenografías de sus composiciones. Éstas se vieron en la exposición de la *Galería Serrurier*, en 1905, donde, según Spies, inspiraron a Apollinaire la segunda versión del poema *Les Saltimbanques*, escrita a mano en uno de los

⁴⁹ Penrose, Roland: *La vie et l'oeuvre de Picasso*; París, 1961, pág. 131.

⁵⁰ Olano, Antonio: *Las mujeres de Picasso*; Barcelona, Planeta, 1987, pág. 87.

⁵¹ Wiegand, Wilfried: *Pablo Picasso*; op. cit., pág. 44.

⁵² Apollinaire, Guillaume: "Picasso, peintre et dessinateur"; en *La Plume*, abril de 1905. Reeditado en *Chroniques d'Art*, París, 1960, pág. 28.

⁵³ Daix, Pierre; y Boudaille, Georges: *Picasso, 1900-1906*; op. cit., págs. 193 y 197 y sigs.

⁵⁴ Blunt, Anthony; Pool, Phoebe: *Picasso. The formative years*; Londres, 1962, pág. 21.

⁵⁵ DB XII, 5.

⁵⁶ Reff, Theodore: "Harlequins, Saltimbanques, Clowns and Fools"; en *Artforum*, octubre de 1971, págs. 30 a 43; y "The men of love and death in Picasso's early work"; en *Picasso 1881-1973*, Londres, 1973, pág. 42.

⁵⁷ Spies, Werner: *La escultura de Picasso*; Barcelona, Polígrafa, 1989, pág. 22.

carnets de Picasso.⁵⁸ Spies vio el arlequín como un disfraz, como la transformación de una identidad en otra temporal que suplanta a la primera, sentido que interesó a Günter Metken,⁵⁹ y que, si nos atenemos a la explicación que dio Picasso a Kahnweiler, se dio en la escultura *El Bufón (o El arlequín) o El loco*. La transformación que supuso Spies no es la del modelo natural, Max Jacob, en un personaje supuesto, inventado, genérico, como se deduce de la aportación de Kahnweiler, sino la concreta iconográfica de los reyes burlescos que Picasso representó en el *ex libris* de Apollinaire y en el dibujo *El rey Dagoberto*,⁶⁰ a los que convirtió, en esta escultura, en un bufón, en un payaso. Viéndolo así, la transformación tendría un tono irónico, burlesco, más aún, satírico y despiadado, con la figura institucional a la que, supuestamente, denigró y ridiculizó. Esto concuerda con el espíritu francés posterior a la *Revolución*; pero, Picasso nunca mostró ni reconoció preocupaciones de este tipo.

Warncke⁶¹ vio la transformación de distinto modo, para él los disfraces de los arlequines son mascaradas debidas a un proceso intelectual en el que se manifiesta la virtualidad del artista según la vanguardia literaria de la época. Según esto, *El bufón o El loco* fue consecuencia de una reflexión compleja, propia de un artista intelectual que, como Max Jacob, rechazó las normas tradicionales que creía carentes de sentido. Warncke estableció una línea evolutiva a partir del personaje de Alfred Jarry en la farsa grotesca y satírica, *Ubu roi*, escrita en 1896, en la que un burgués convertido en salvaje llega al poder y tiene un comportamiento desmesurado, brutal; y del arlequín de Baudelaire, solitario, miserable, despersonalizado, previos a la alegoría del artista en el ámbito circense de Edmond de Goncourt, según la cual, el arlequín o bufón es el único que puede exponer sin reparos las verdades que afectan a todos los niveles sociales. Francis Haskell⁶² y Roland Berger y Winkler Dietmar⁶³ estudiaron las influencias de esos modelos en los pintores impresionistas franceses, sobre todo en Manet, Seurat y Toulouse-



Lám. 7. Picasso, Retrato de Fernande Olivier, París, 1906. Original en barro, Colección Particular. No se conserva el modelo intermedio en yeso. Primera edición en bronce cerca de 1910; edición en bronce de nueve ejemplares en París, en 1960. Reproducido uno de los ejemplares en bronce, Museo Picasso, París.

Lautrec, y Warncke tuvo en cuenta tal relación y los antecedentes hispanos, el más cercano la obra de teatro de Rusiñol, *La alegría que pasa*, texto del que pensó que procede el actor vestido de arlequín que protagoniza la pintura de Picasso, *El actor*,⁶⁴ realizada en París, en 1904.

El bufón o El loco es un busto modelado, en el que el personaje, masculino, aparece desnudo y cubierto por un gorro cónico volteado por un reborde inferior alzado y acabado en ocho puntas

⁵⁸ Carnet 218. MPP 1875.

⁵⁹ Metken, Günter: "3 de mayo de 1903. Cuaderno de apuntes de la época rosa"; en Pablo Picasso. *Sammlung Marina Picasso* (Catálogo de la Colección Marina Picasso), München, 1981, págs. 35 a 48.

⁶⁰ Museo Pushkin, Moscú.

⁶¹ Warncke, Carsten-Peter: *Picasso; op. cit.*, Vol. I, págs. 115 y 127 a 130.

⁶² Haskell, Francis: "The sad clown. Some notes on a 19th century myth"; en Finke, Ulrich (ed.): *French 19th century painting and literature*; Manchester, 1972, págs. 2 a 16.

⁶³ Berger, Roland; y Dietmar, Winkler: *Der Zirkus in der bildenden Kunst*; Stuttgart, 1983, págs. 23 y sigs.

⁶⁴ Museo Metropolitano de Nueva York. Óleo sobre lienzo, 116'2 x 73 cm. Z I, 247; DB XI, 6; P 982.



Lám. 8. Picasso, *Retrato de Fernande Olivier*, París, 1906. Reproducido uno de los ejemplares en bronce de la edición de 1960, Kunsthaus, Zurich.

de consistencia irregular tal el cono central, caído hacia delante, como sucedería en un posible modelo textil. La parte inferior, que corresponde al esternón y al omóplato con los hombros, muestra los pegotes de barro y las marcas de los dedos que lo aplicaron con rapidez y soltura, sin llegar a fundirlos con la base. Es un volumen rotundo, que insinúa la anatomía, cuya monumentalidad, innata, se esconde bajo el acabado rugoso, de apariencia blanda, determinado por esa última superposición de pegotes de barro. El cuello adquiere la forma con aristas sutiles que determinan los planos correspondientes a un modelo natural. La cara responde a este último criterio, animado por rasgos expresivos de cierta gravedad en la relación de la sonrisa, esbozada, enigmática, y la mirada que no es tal, pues Picasso no modeló los ojos sino que los supuso con potentes oquedades; no obstante, queda perfectamente concebida con la ceja derecha levantada. La expresión es incierta, parece interesada en la concentración mental y en la comu-

nificación de la interioridad intelectual y también en la incapacidad para llegar a ese estado, quizá debido a agentes exteriores que limitan sus sentidos. Esa contradicción le otorga un atractivo que la distingue. La garra expresiva, que no pierde intensidad, está, pese a ello, dotada de una serenidad que concuerda con la monumentalidad del busto y se ve realzada por un modelado bien amasado, definido y naturalista, que encuentra en las superficies porosas el aliado ideal para la unificación de los criterios. La oreja derecha, más simplificada que el rostro, es similar al modelado del cuello; y la izquierda, masiva y amorfa, fija el gorro y rompe la armonía del modelo natural. Las texturas del gorro varían respecto de las de la cara, y se quedan en un punto intermedio entre los pegotes sin amasar del busto y la definición con texturas rugosas del rostro.

Kahnweiler aportó el testimonio de Picasso sobre la conversión del retrato de Max Jacob en un busto genérico. Es una fuente directa que se ha de asumir. Lo que hay que precisar es el fundamento de la transformación. Daix y Boudaille establecieron el principio de identidad entre la iconografía del arlequín y la simbólica del loco; y Teodoro Reff pensó que tal loco era un loco de amor en el sentido creado por Shakespeare en *Hamlet*. Lo de identificar al arlequín con el loco es consecuente, aunque no tiene nada que ver con la transformación de la escultura, son principios distintos que después se relacionan para deducir el posible significado. Siendo así, lo mismo se puede decir de la asociación de Teodoro Reff. Spies planteó el arlequín como un disfraz que propicia la transformación de una identidad en otra temporal, idea cierta y acorde con el proceso de transformación de la escultura, lo que ocurre es que, en ese caso, el arlequín o el símbolo del loco suplantaría al mismo Max Jacob, y Spies precisó que la transformación que propuso no fue la del modelo natural, sino la iconográfica del rey burlesco de otras obras, circunstancia que le otorga un nuevo significado. Warncke planteó la transformación en función de la vanguardia literaria francesa y de los antecedentes directos de Alfred Jarry, Baudelaire y Edmond de Goncourt. Los personajes de estos autores pudieron tener una ascendencia directa en la transformación del busto de Max Jacob, sobre todo, los denominados *Ubu Cocu* y *Ubu Enchamé*, del *Ubu Rey* de Alfred Jarry, cuyo manuscrito poseía Picasso;⁶⁵ y el despersonalizado, solitario y mi-

⁶⁵ Brassai: *Conversations avec Picasso*; París, Gallimard, 1964. Edición ampliada, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2002, pág. 187.

serable de Baudelarie, con los que se identifica la escultura. Warncke no intentó, como los anteriores, la justificación del significado de los arlequines y los acróbatas; intentó indagar en su origen y, en buena medida, lo consiguió, pues sólo le faltó ver que los escritores franceses tuvieron un antecedente iconográfico que nadie ha indicado, el personaje de Edgar Allan Poe, *Fortunato*.

Casi todos los expertos en Picasso han señalado la importancia del contacto de éste con Gertrude Stein, algunos repararon en la capacidad de ella como escritora, y Pierre Daix⁶⁶ llegó a decir que le aportó un punto de vista americano sobre Europa. Lo que nadie hizo fue dilucidar la posible aportación intelectual de la escritora de los Estados Unidos, formada en las universidades alemanas, en el contexto parisino, y las referencias que pudo proporcionar a Picasso. Una pudo ser la lectura de Edgar Allan Poe (1809-1849) o el comentario del sentido del siguiente texto:⁶⁷

Este Fortunato tenía un punto débil, aunque en otros aspectos era un hombre a respetar e incluso a temer. Se enorgullecía de ser un connoisseur en vinos. Pocos italianos poseen un espíritu auténticamente virtuoso. En su mayor parte, su entusiasmo está adaptado a encajar con el momento y la oportunidad, a practicar su impostura con los millonarios británicos y austriacos. En pinturas y gemas, Fortunato, como sus compatriotas, era un charlatán, pero en asunto de viejos vinos era sincero. En este aspecto yo no difería materialmente de él: yo también era hábil en las añadas, y lo ponía de manifiesto cada vez que podía.

Era casi oscuro una tarde, durante la suprema locura del carnaval, cuando encontré a mi amigo. Se me acercó con excesivo calor, porque había estado bebiendo mucho. Iba disfrazado de payaso. Llevaba un traje muy ceñido, con rayas de colores, y su cabeza estaba coronada por el típico sombrero cónico de cascabeles. Me sentí tan complacido de verle que creo que jamás estreché su mano como en aquel momento. Le dije:

–Mi querido Fortunato, qué suerte encontrarle. Qué aspecto tan extraordinario tiene hoy. Pero he recibido un barril de lo que pasa por ser amontillado, y tengo mis dudas.

–¿Cómo? –exclamó– ¿Amontillado? ¿Un barril? ¿Imposible! ¿Y en pleno carnaval!

–Tengo mis dudas –repetí–, y cometí la torpeza de pagar su precio como amontillado sin consultarle antes a usted al respecto. No había forma de encontrarle, y temí perder el trato.

Se lo llevó a los labios con una ligera mirada de soslayo. Hizo una pausa y asintió familiarmente con la cabeza en mi dirección, haciendo sonar los cascabeles.

Brassai⁶⁸ confirmó que entre los libros de Picasso había, en 1945, raros bibliográficos de este autor, cuya procedencia pudiera remontar a esta época. El texto de Poe es medio siglo anterior al de Baudelaire. Fortunato, embriagado, enajenado de sus sentidos, fue engañado por Montresor, que le dio cruel suplicio y muerte emparedado. El relato de Poe es significativo. Montresor quería vengarse de Fortunato y se alegró de verlo borracho, descontrolado, vulnerable, fácil de engañar. Lo llevó a su bodega con el reclamo de distinguir un tipo determinado de vino y éste no reparó en el ardid. Lo emparedó vivo. Un hombre que no domina sus sentidos no es el hombre que habitualmente es, se convierte en una caricatura de sí mismo, en un trágico payaso, en un loco irresponsable y fuera de sí. Ese payaso de Poe es el arlequín francés asociado al loco, al irreflexivo, en el sentido del rey de los imbéciles del *Jorobado de Notre-Dame*. Ese rey de los imbéciles pudo ser para Picasso el marido de Fernand Olivier, el escultor loco que citó en la carta publicada por Olano. El agente exterior que limita sus sentidos, sería, en ese caso, la relación de su mujer con el artista español.

La iconografía con el traje ceñido y de rayas y con gorro de cascabeles es una de las dos que Picasso interpretó y repitió con frecuencia. Se distingue del modelo relacionado pero afrancesado y derivado de Baudelaire, interpretado por Cézanne en *Pierrot y Arlequín o Martes de Carnaval* y en *Arlequín*,⁶⁹ en 1889-1890, que Picasso fijó en un apunte⁷⁰ y siguió en *Los saltimbanquis*,⁷¹ *Familia de Arlequín*,⁷² *Familia de acróbatas con mono*,⁷³

⁶⁶ Daix, Pierre: "Los años del gran cambio"; en *Picasso, 1905-1906*, op. cit., pág. 40.

⁶⁷ Poe, Edgar Allan: "The Cask of Amontillado". Traducción de Domingo Santos en *La caída de la casa de Usher*; Madrid, Unidad Editorial, 1998, pág. 58.

⁶⁸ Brassai: *Conversations avec Picasso*; op. cit., pág. 192.

⁶⁹ Colección Rothschild, Cambridge. Óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm. Venturi 553.

⁷⁰ Carnet número 24, París, 1905. Galería Jean Krugier, Ginebra-Colección Marina Picasso (GJK-CMP) 18.

⁷¹ MPP Grabado en punta seca sobre cobre, 28'8 x 32'6 cm. Baer 9.

⁷² Colección Particular, Montecarlo. Gouache y tinta sobre papel, 60'6 x 45'2 cm. Z I, 298; DB XII, 6; P 1039.

⁷³ Konstmuseum, Goteborg. Gouache, acuarela, pastel y tinta china sobre cartón, 104 x 75 cm. Z I, 299; DB XII, 7; P 1058.



Lám. 9. Picasso, *Mujer peinándose*, París, 1906. Colección Robert y Lisa Sainsbury, Universidad de East Anglia, Norwich.

Acróbata y joven arlequín,⁷⁴ *Dos arlequines con un perro*⁷⁵ y *Dos arlequines*,⁷⁶ todos en París, en 1905.

La referencia de Edgar Allan Poe y el despecho hacia el marido de su novia pudieron motivar la transformación del retrato de Max Jacob. El original dejó de ser el que era y ello lo convirtió en un adlátere que representó con un modelo iconográfico, el payaso de Poe que, tal los arlequines franceses, se convirtió en el prototipo de la enajena-

ción. El principio es análogo al de Velázquez en el *Triunfo de Baco*, en 1627-29 y 1631, pintura en la que la pérdida de los sentidos, de las facultades personales, convirtió a todo un Dios en un simple borracho.⁷⁷

Uno de los aspectos más importantes de la escultura *El bufón o El loco* es que es una prueba incontestable del método, del sistema de Picasso. Como le dijo a Brassai,⁷⁸ en 1943, y a Kahnweiler,⁷⁹ en 1949, Picasso partía como norma de una idea, que consideraba vaga, difusa, equiparable a un principio de individuación superado, desdibujado por la fuerza de las interpretaciones. Como tal, la idea era un modelo objetivado, en este caso el retrato en barro de Max Jacob, sobre el que desarrolló una serie de variantes supeditadas a los estímulos plásticos determinados por las condiciones del original. En esas series trabajó todo tipo de géneros, dibujos, grabados, pinturas, esculturas; pero, aquí presentó una importante novedad y la variación se produjo sobre un mismo soporte, en una misma obra. Ello descubrió un nuevo modo de modelar, en el que, partiendo de la reflexión, pudo ser rápido, espontáneo, intuitivo.

En la escultura *El bufón o El loco*, hay, pues, dos niveles de variaciones, la que debido a la creatividad técnica produjo la transformación del retrato de Max Jacob y la que, en la conversión al modelo iconográfico derivado de Edgar Allan Poe, lo alinea con representaciones semejantes. De nuevo, esta opción aparece fijada en un apunte,⁸⁰ que no puedo precisar si es anterior o posterior a la escultura, sí que son inmediatos, y que la relación de ésta con *Cabeza de Bufón*,⁸¹ *Familia de Bufón*,⁸² *Bufón sosteniendo a un niño*⁸³ y *Arlequín a caballo*,⁸⁴ es de distinta índole que la continuidad iconográfica que la relaciona con los dibujos *El Bufón*⁸⁵ y *El tío Pepe Don José a los cuarenta años*,⁸⁶

⁷⁴ Colección Particular. Gouache sobre cartón, 105 x 75 cm. Z I, 297; DBXII, 9; P 1040.

⁷⁵ Colección Particular. Gouache sobre cartón, 105 x 75 cm. Z I, 30; DBXII, 17; P 1035.

⁷⁶ Z I, 301.

⁷⁷ Ortega y Gasset, José: *Introducción a Velázquez*, Bern, 1993, pág. 43; Angulo Íñiguez: *Diego Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*; Madrid, 1947, pág. 184 y sigs. Gállego, Julián: *Velázquez, op. cit.*, pág. 71.

⁷⁸ Brassai: *Conversations avec Picasso; op. cit.*, págs. 79 y 80.

⁷⁹ Kahnweiler, Daniel-Henry: *Juan Gris. La vie, son oeuvre, ses écrits; op. cit.*, pág. 219.

⁸⁰ Carnet número 24, París, 1905. GJK-CMP 35.

⁸¹ Colección Particular, París. Gouache. Z I, 293.

⁸² Z XII, 158.

⁸³ Es un dibujo preparatorio. MPP 1857.

⁸⁴ Z I, 243.

⁸⁵ Sprengel Museum, Hannover. Carboncillo sobre papel, 14'3 x 11'8 cm. Z XXII, 216; DB XII, 20.

⁸⁶ Colección Lee A. Ault, Nueva York. Tinta negra sobre papel, 25'4 x 20'3 cm. Z XII, 217; DB XII, 30; P 1106.

representativos de la serie que culminó en el personaje de *La familia de saltimbanquis*,⁸⁷ como los anteriores, en París, en 1905.

El bufón o El loco es una escultura estimable por su factura e importante porque forma parte del proceso creativo de una de sus mejores pinturas, *La familia de saltimbanquis*. Picasso pintó el enorme lienzo con tres colores básicos con complementos blancos y negros y toques brillantes e intensos en rojo y verde. Cada personaje es independiente de los demás debido a la distinta perspectiva de cada uno. Esto les otorga protagonismo y la escultura adquiere aún más al ser uno de ellos el famoso *Tío Pepe Don José*, heliogábalo vestido con el traje liso y el gorro con cascabeles derivado de Edgar Allen Poe, que contrasta con el traje de rombos y el sombrero de media luna de Baudelaire, sobre el que procedió Cézanne, que caracteriza al arlequín del primer plano del mismo cuadro, de espaldas al espectador.

Spies⁸⁸ dijo que el gorro de *El bufón o El loco* es el resultado de la transformación de una corona, mas, según lo expuesto, no lo creo así, sino derivado de una variante iconográfica del mismo tema, la de Edgar Allan Poe, anterior a la parisina de Baudelaire. Spies pensó que esa supuesta corona es un modo de segmentar el volumen; sin embargo, la procedencia de las texturas lo desmienten. No es, como dijo Spies, un accesorio autónomo que vivifica las formas tipificadas, es la respuesta, concreta, a una referencia literaria, fijada con pretensiones orgánicas por la masa abstracta de barro que sustituye a la oreja izquierda y anula la posible *geometrización objetual* que defendió Spies.

Ron Johnson⁸⁹ estimó que, a tenor del acabado de las superficies, Picasso modeló *El bufón o El loco* en cera, y Spies creyó que el gorro era un objeto real superpuesto a modo de collage y vaciado del original. Lo primero es posible, aunque, debido a la ausencia de transparencias que marquen las diferencias, si fuese así, estaría tratado como si fue-

ra barro. En cuanto a la posible superposición del gorro, no se puede negar; sí es cierto que parece menos probable y en ningún caso comparable al collage. La técnica es muy antigua, se conocía en Andalucía, donde fue habitual en Antonio Susillo; y en Barcelona y París, ciudades en las que algunos escultores realistas, incluido Rodín, fueron censurados por su posible uso.

IV. El retrato de Alice Princet. Las lecturas eróticas

El Retrato de Alice Princet,⁹⁰ en 1905, es el bronce que normalmente se denomina *Retrato de Alice Derain*. Cuando Picasso lo modeló, Alice estaba casada con Maurice Princet y, aunque, separada, pronto lo estuvo con el pintor André Derain, relación por la que es conocida, la escultura debe recuperar el título original que corresponde a la circunstancia histórica en la que fue concebida. La retratada, Alice Princet, le comentó a Ron Johnson⁹¹ que Picasso no terminó la obra, testimonio que Spies⁹² consideró erróneo. El original no está firmado, sí lo están las réplicas, de esto se deduce que, quizá, fuese cierto, o bien que, como se sospechó de *Mujer sentada*, fuera un modelo de taller reconvertido a petición de Vollard; mas, debido a que el original de otra escultura de la época, *Mujer peinándose*, está esmaltado, es factible la posibilidad de que fuese concebido con tal intención y firmado en la superficie.

Werner Spies⁹³ estimó que la iconografía del retrato de Alice Princet, al que no denominó así, sino *Cabeza de mujer*, responde a un estado somnoliento que determina la transformación de la forma, desmaterializada para acentuar una supuesta ingravidez de raíz simbólica, en la que los contornos imprecisos como complemento ideal del escorzo, derivados⁹⁴ de las antiguas fotografías, de cerca del año 1860, comparten el sentido alegórico y pasivo común a Rodín, Rosso y Brancusi. Según esto, el sueño, como en otras obras el dolor, es el que determina el desarrollo formal.

⁸⁷ Galería Nacional de Arte de Washington. Colección Chester Dale. Óleo sobre lienzo, 212'8 x 222'6 cm. Z I, 285; DB XII, 35; P 1151.

⁸⁸ Spies, Werner: *La escultura de Picasso; op. cit.*, pág. 22.

⁸⁹ Johnson, Ron: *The early Sculpture of Picasso, 1901-1914*; Nueva York y Londres, 1975, pág. 31.

⁹⁰ Colección Particular. Arcilla cruda, 27 x 27 x 14 cm. Se conserva un modelo intermedio en yeso, 27 x 27 x 15 cm; y una edición en bronce, 27 x 27 x 15 cm; WS 5.

⁹¹ Johnson, Ron: *The early Sculpture of Picasso, 1901-1914; op. cit.*, pág. 39.

⁹² Spies, Werner: *La escultura de Picasso; op. cit.*, págs. 19 y sigs.

⁹³ Spies, Werner: *La escultura de Picasso; op. cit.*, pág. 18.

⁹⁴ Spies, Werner: *La escultura de Picasso; op. cit.*, pág. 21.



Lám. 10. Picasso, *Mujer peinándose*, París, 1906. Original de cerámica, Colección Particular. Primera edición en bronce, de número indeterminado, cerca de 1910; edición de diez ejemplares en 1968. Reproducido uno de los ejemplares en bronce de la edición de 1968, Museo Picasso, París.

Janine Warnod⁹⁵ interpretó que Picasso representó a Alice Princet en un momento de agitación producido por las lecturas eróticas y pornográficas de *L'Anti Justine* de Réstif de la Bretonne. Ron Johnson consideró la escultura anterior a un dibujo⁹⁶ del mismo año en el que es menos evidente su estado.

Spies tuvo en cuenta que los rasgos faciales del retrato de Alice Princet sólo están insinuados y que las irregularidades en el tratamiento de las superficies, relacionadas con las del *El Bufón o El Loco*, están concentradas, limitadas, en los detalles fisiológicos. Dijo que la inclinación de la cabeza y el decorativismo de la cabellera y el tratamiento de la materia simulan las facciones en la distancia visual, y que, en consonancia con ello, la inclinación de la boca hacia la derecha, alterando el eje, es una irregularidad imperceptible desde los perfiles. Spies equiparó el retrato de Alice Princet, de Picasso, con el desnudo femenino de cuerpo entero

de Matisse, *Magdelene I*, modelado en 1901, al que, no obstante, relacionó por su iconografía con el academicismo del siglo XIX.

El giro del retrato de Alice Princet se caracteriza por el impulso ascensional determinado por el escorzo del cuello y la cabeza, el primero en un giro seco sobre su mismo eje y hacia la derecha; la segunda elevándose progresivamente en la misma dirección. El doble juego, del eje sobre sí mismo y en oposición a la frontalidad del busto, le proporciona una sólida base y un punto de vista frontal de partida. La proyección del volumen hacia arriba y al mismo lado, provocando un efecto centrifugo que multiplica los puntos visuales y se opone a la frontalidad de la base, está secundado por el planteamiento de la anatomía del cuello, elemento central de la composición por su protagonismo plástico, resuelto con un naturalismo extremo. Éste se diluye, bien simplificado, en el rostro, en el que destaca el eje prominente y carnoso de la nariz en contraste con la mesura de la boca, el ojo izquierdo torneado y el derecho casi disuelto por la fusión de masas. La mirada, centrada en un solo ojo, y la sonrisa, esbozada, son cómplices del espectador en un acto de enajenación por sumisión a los sentidos. El tratamiento de las texturas sigue el mismo impulso ascensional y los pegotes de la base se funden conforme avanzan hasta diluir el ojo derecho y las orejas y el peinado delantero o el gorro o tocado, perceptible desde el frente e informe y abstracto desde los laterales y el reverso.

La actitud de la representación no es propia del sueño, como interpretó Spies, pues nadie se queda dormido tomando impulso, agitándose, contorsionando el cuerpo; sin embargo, ello concuerda con la propuesta de Janine Warnod, relativa a la representación de Alice Princet en un momento de las lecturas eróticas de *L'Anti Justine* de Réstif de la Bretonne en el estudio de Picasso, en el *Bateau-Lavoir*. Fernande Olivier⁹⁷ describió aquellas tertulias y confirmó el interés de Alice Princet por los textos eróticos, su complicidad, su participación.

Tim Marlow⁹⁸ aseguró que *la correlación entre la energía sexual y la creativa estaba muy afianzada en los círculos artísticos de finales del siglo XIX*. Rodín representó su *Torso de las centauras*,⁹⁹ en

⁹⁵ Warnod, Janine: *Bateau-Lavoir, 1812-1914*; París, Les Presses de la Connaissance, 1975, pág. 63.

⁹⁶ Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou, París. Pluma y tinta marrón sobre papel beig, 21'6 x 13'9 cm.

⁹⁷ Olivier, Fernande: *Picasso et ses amis*; op. cit., págs. 213 y sigs.

⁹⁸ Marlow, Tim: *Rodín*, Madrid y Lisboa, 1992, pág. 21.

⁹⁹ Museo Rodin de París (MRP) S 990. Terracota, 21'5 x 10'37 x 7'7 cm.

1884, en pleno orgasmo, con los brazos en alto y la cabeza elevada y tendida hacia atrás; y a *Iris, mensajera de los dioses*,¹⁰⁰ en 1890-1891, en actitud similar y ofrecida al placer. Marlow dijo sobre la *Estatua de Balzac*, de Rodín, en 1897, que *la figura estaba vestida con una gran túnica, una imitación de la famosa bata de Balzac o hábito de monje cubriendo la desnudez que antes había resultado ofensiva. De perfil resulta más evidente que la sexualidad no se había cubierto, puesto que bajo la túnica, agarra su pene erecto*. De la opinión de Marlow se deduce que Rodín representó a Balzac auto complaciéndose en despecho de los promotores, la *Asociación de Críticos Literarios*, que habían rechazado la estatua desnuda prevista en 1893. No fue lo usual. Las escenas eróticas y pornográficas se realizaban para liberar los instintos, por placer, no por despecho, como en ese caso, significativo, arrogante e insultante, de Rodín. Gilles Neret¹⁰¹ ya advirtió que no fueron exclusivas de París.

En el contexto inglés, Beardsley ilustró *Lysistrata*, en 1896, con desnudos masculinos en actividad sexual. Gustav Klimt realizó en Viena numerosas obras de este tipo: *Desnudo femenino echado*,¹⁰² *Sangre de pez*¹⁰³ y *Agua en movimiento*,¹⁰⁴ en 1898, *Nuda Veritas*,¹⁰⁵ en 1899, *Judith*,¹⁰⁶ en 1901, *Pareja de pie vista lateralmente*,¹⁰⁷ en 1907-1908, y *Semidesnudo femenino sentado con los ojos cerrados*,¹⁰⁸ en 1913.

Judith I y *Semidesnudo femenino con los ojos cerrados*, de Klimt, como el *Torso de las centauras*, de Rodín, presentan la iconografía convulsa, pla-centera, que después adoptó Picasso en su retrato

de Alice Princet. Fue una actitud frecuente en él. Picasso realizó dibujos eróticos, como *Desnudo, Picasso a sus pies*,¹⁰⁹ en Barcelona, en 1902-1903, y *El beso*,¹¹⁰ *Desnudo femenino con gato*¹¹¹ y *Pareja abrazada*,¹¹² en París, el primero en 1904 y los otros dos en 1905; y pornográficos, tal *Ángel Fernández de Soto con una mujer*,¹¹³ *La caballa (Composición alegórica)*,¹¹⁴ *Dos desnudos y un gato*,¹¹⁵ en Barcelona, en 1902-1903; y el estudio *Los amantes*¹¹⁶ y el grabado *El abrazo*,¹¹⁷ en París, en 1905. El *Retrato de Alice Princet*, resuelto en otro medio, es, empero, uno más de esta serie.

El escorzo del retrato de Picasso no es tan violento como los de Rodín, coincide con el naturalismo de la pintura de Klimt, y es sutil como los de éste; pero, su factura recuerda las veladuras de los barro y las ceras de Medardo Rosso y a los mármoles de Rodín en los que intervino Bartholomé como escultor de oficio. Algunos de los dibujos citados de Picasso combinan los trazos con bases de color conseguidos con aguada, procedimiento que ya utilizó Rodín y cuya humedad, intrínseca de la solución acuosa, parece trasladada a la superficie del barro. La disolución de las orejas y del ojo derecho y del peinado o gorro o tocado que cubre a Alice Princet, que, por ambiguo, Spies confundió con el pelo, procede de esa fuente, común en la escultura parisina, y, como en algunas obras de Rosso, casi llega a la abstracción. El ojo izquierdo, entornado, en cambio, recuerda a los de Klimt en *Judith I*.

La personalidad de Picasso se muestra en el *Retrato de Alice Princet* en la integración de una base, frontal y estática, y un módulo superior que ad-

¹⁰⁰ MRP S 970. Bronce, 48'4 x 38'6 x 21'17 cm.

¹⁰¹ Neret, Gilles: *L'érotisme en peinture*; París, 1990, pág. 51 y sigs.

¹⁰² Neue Galerie, Graz. Carboncillo, 32 x 45 cm.

¹⁰³ Paradero desconocido. Dibujo a plumilla. Reproducido por Friedl, Gottfried: *Gustav Klimt*; Colonia, Taschen, 1992, pág. 63.

¹⁰⁴ Galería de St. Etienne, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 52 x 65 cm.

¹⁰⁵ Theatersammlung der Nationalbibliothek, Viena. Óleo sobre lienzo, 252 x 56 cm.

¹⁰⁶ Albertina, Viena. Lápiz azul, 56 x 37 cm.

¹⁰⁷ Österreichische Galerie, Viena. Óleo sobre lienzo, 84 x 42 cm.

¹⁰⁸ Historisches Museum der Stadt Wien, Viena. Lápiz, 57 x 37 cm.

¹⁰⁹ Museo Picasso, Barcelona. Tinta china y acuarela, 17'6 x 23'2 cm. Z XXII, 119; DB IV, 5; MPB 50489.

¹¹⁰ Konstmuseum, Goteborg. Acuarela sobre papel, 36'5 x 26'5 cm. Z XXI, 283; DB IV, 5; MPB 50489.

¹¹¹ GKK-CMP, Carnet 24, P 29.

¹¹² Colección Particular. En una página del libro *La señora de Bovary*, 18 x 12 cm. Z XXII, 182.

¹¹³ Museo Picasso, Barcelona. Tinta china y acuarela sobre papel, 21 x 15'2 cm. MPB 50494.

¹¹⁴ Museo Picasso, Barcelona. Tinta coloreada sobre cartón, 13'9 x 9 cm. MPB 50497.

¹¹⁵ Museo Picasso, Barcelona. Acuarela y lápiz sobre papel, 18 x 12 cm. MPB 50498.

¹¹⁶ Colección Particular. Tinta china sobre papel, 18 x 12 cm. Z XXII, 178.

¹¹⁷ Galería Nacional, Praga. Aguafuerte, prueba única, 17'8 x 23'5 cm. Baer 16.

quiere movimiento alterando el eje en su base y en su alzado, ello como resultado de una recodificación espontánea en el momento de la ejecución, esto es, debido a la creatividad técnica como parte del sistema basado en la improvisación plástica sobre el principio de individuación previo, sobre la idea codificada. Esto la distingue de los planteamientos realistas de Rodín, del naturalismo de los dibujos y las pinturas de Gustav Klimt, y de tales fundamentos en las simplificaciones casi abstractas de las esculturas de Rosso. La inclinación de la boca hacia un lado del eje, percibida por Spies, refuerza el movimiento de los músculos faciales como en dos esculturas que realizó en Barcelona, *Mujer sentada* y *Cantor ciego*. En ellas, empleó el mismo recurso, cuya procedencia remite a tradiciones tan dispares y bien conocidas por Picasso como la estatuaria egipcia del Imperio Antiguo, de la que es un buen ejemplo la imagen en madera tallada y policromada de *Kaaper* o *El Alcalde de la aldea*,¹¹⁸ y la imaginería andaluza del siglo XVII, cuyo efecto, indefinido, momentáneo, produce la sensación de vida que, tal asume la percepción sensorial, acapara el protagonismo de la configuración; aunque, en el caso de Picasso, la trasgresión de los límites adquiere el sentido de Bataille¹¹⁹ y el estado transitorio es debido a la respuesta de la fisiología de la retratada.

El retrato fue un estímulo, una referencia más, en el sistema de Picasso. Éste no se consagró al género, lo diluyó entre sus motivaciones y convirtió a los modelos en imágenes objetivadas sobre las que desarrolló sus variaciones originando una o varias o múltiples respuestas formales. Así se han de entender el retrato erótico de *Alice Princet*, y el que modeló de *Fernande Olivier*,¹²⁰ en París, en 1906.

V. El retrato de Fernande Olivier. La ocultación y desvelación de una amante

La cronología de este retrato ha sido muy discutida. Zervos¹²¹ lo fechó, de acuerdo con Picasso, en 1905. Roland Penrose¹²² lo consideró un estudio y cuestionó la fecha; también lo hicieron Pierre Daix

y Georges Boudaille.¹²³ Werner Spies¹²⁴ habló de nuevo con Picasso y propuso mayo de 1906, antes del viaje a Gósol. Gary Tinterow¹²⁵ lo estimó derivado de un dibujo de Gósol y, por lo tanto, realizado en París después del verano de 1906.

El *Retrato de Fernande Olivier* es de tamaño natural. Spies¹²⁶ opinó que, pese a ello, su estilo no es realista y se opone a las obras anteriores en la interpretación de los volúmenes. Creyó que el aumento de formato en relación con las obras estudiadas generó un campo visual distinto, en el que varía el tiempo perceptivo y las cualidades expresivas. Spies advirtió que Picasso aplicó gasas sobre el yeso húmedo para transferir la textura preexistente a la superficie de la escultura mediante medios mecánicos, procedimiento que produjo un efecto similar al de las fotografías movidas y, aún más, al de la superposición de filtros en los objetivos fotográficos. Para él, la concepción pictórica del *Retrato de Fernande Olivier* deriva de las esculturas de Rodín, *Psique*, en 1886, y *Musa*, en 1900, y, por influencia del maestro francés, de la obra de Medardo Rosso, *Ecce Puer*, en 1906.

Pese a la anterior afirmación, Spies añadió que en el *Retrato de Fernande Olivier* prima el volumen sobre cualquier otra consideración y los tratamientos pictóricos se quedan en las superficies. Es un motivo claro de reflexión, del que proceden matices hasta ahora inadvertidos. Picasso presentó un volumen puro, bien simplificado y sin alteraciones en su estereotomía, y resolvió los detalles con incisiones y raspaduras superficiales; mas con una particularidad, ofreció en cada mitad de la cara distintos planteamientos plásticos y táctiles y con ello formuló el principio de contraposición de dos partes de una misma imagen que después se dio en *Las señoritas de Aviñón*. Ahí, en las indagaciones plásticas, en la creatividad técnica, está el origen del cubismo. Visto desde la perspectiva de la escultura figurativa de ese momento, ello determina un modelado asimétrico de la cara, dividida en dos lados, uno que, en opinión de Spies, ve, y otro que no, por lo que comparó este retrato con las representaciones de enfermos de la pintu-

¹¹⁸ Museo de El Cairo. Procedente de Sakkara, V dinastía. Madera de sicomoro, 1'12 metros de altura.

¹¹⁹ Bataille, Georges: *Les larmes d'eros*; París, Pauvert Editeur, S/F.

¹²⁰ Colección Particular, arcilla cruda. Museo Picasso, París; bronce 35 x 24 x 25 cm. Z I, 323; P 1205; MPP 234; WS 6.

¹²¹ Z I, 323.

¹²² Penrose, Roland: *The sculpture of Picasso*; Nueva York, Museo de Arte Contemporáneo, 1967, pág. 17.

¹²³ Daix, Pierre; y Boudaille, Georges: *Picasso, 1900-1906*; op. cit., pág. 48.

¹²⁴ Spies, Werner: *Esculturas de Picasso*; Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1971; y Barcelona, Gustavo Gili, 1971, pág. 19.

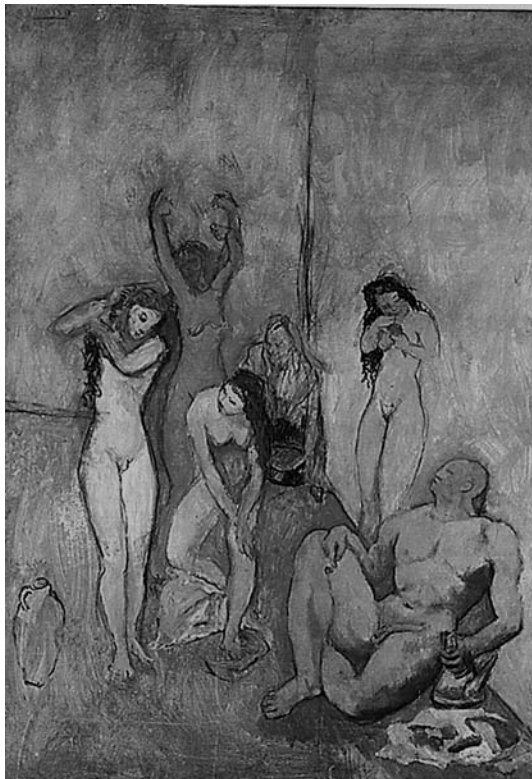
¹²⁵ Tinterow, Gary: *Masters drawing by Picasso*; Chicago, 1981, pág. 68.

¹²⁶ Spies, Werner: *La escultura de Picasso*; op. cit., págs. 23 y 24.

ra azul, y, en lo que concierne a la presentación simultánea de una mitad visual y otra ciega, con la pintura *La celestina*.

Spies precisó que la fusión de masas casi anula los ojos y el pelo y que la parte izquierda de la cara está más velada debido a la textura alisada y recubierta por la estructura porosa reticular obtenida por la aplicación de la gasa o tul sobre el yeso húmedo, efecto pictórico, visual, opuesto al de la otra mitad, de carácter táctil, sensorial. El interés por la materia es el que destacó Felicien Fagus¹²⁷ como representativo de su pintura. El modelado conciso de la nariz y la boca contrastan con los distintos grados de amorfia de cada lado de la cara. Spies lo justificó con un fundamento irónico. Su conclusión fue que Picasso *busca una desmaterialización que conjuga con la figura en equilibrio de la etapa rosa*.

¿Qué nos dice el *Retrato de Fernande Olivier*? Es imprescindible su estudio formal. La base circular determina el modelado cilíndrico del cuello, ancho y sólido, con superficies lisas y porosas que lo distinguen del modelado informe, con pegotes vistos, de aquélla y de una capa superpuesta en el lado derecho, a modo de envoltorio de la zona lisa, que tiende a la fusión de masas conforme gira por el reverso hasta diluirse en el espacio superior en lo que debería ser el hombro izquierdo. El mismo planteamiento se da en la parte superior del retrato. La cara, voluminosa, ancha pero no redondeada, está articulada por un doble eje bien modelado, la nariz firme y proporcionada, con sus partes diferenciadas, y la boca inclinada hacia el lado derecho. Son elementos estructurales que rigen sobre las modulaciones del bloque que reproducen el natural. Esa concepción unitaria del modelado y la pureza de los volúmenes, despojados de los posibles accidentes de la piel, se ven reforzados por las superficies lisas y las texturas porosas que sobresalen ante la fusión de masas del pelo y las orejas, éstas sólo insinuadas, casi inexistentes, reducidas a unos pegotes que delimitan la caída del pelo. Los ojos siguen un criterio distinto, están grabados, dibujados sobre la superficie. La combinación es expresiva en el lado izquierdo de la cara; menos en el derecho que, a cierta distancia, parece velado; mas de cerca se aprecia que la aplicación de una venda o gasa lo ha rehundido atenuando la fuerza del volumen prístino y borrando el dibujo del ojo grabado. La expresión re-



Lám. 11. Picasso, *El harén*, Gósol, 1906. Museo de Arte, Cleveland.

fleja la identidad segura y firme de Fernande Olivier, complacida con la vida bohemia junto a Picasso y sus amigos en el *Bateau-Lavoir*.

El punto de partida, la referencia, es el modelo natural, Fernande Olivier. Picasso realizó una serie de variaciones sobre la imagen mental que tenía de ella. Esto se puede comprobar en uno de los primeros dibujos, que Raymond de Nicolay¹²⁸ fechó en 1904 ó 1905, y relacionó con la *Cabeza de mujer* del estilo azul que Picasso pintó para Guillaume y Jacqueline Apollinaire, en 1903. Esta *Cabeza de mujer* muestra un estilo sereno e introspectivo que refleja la belleza clásica en cronología temprana y aún en el estilo azul. La alteración del eje nos advierte de las intenciones de Picasso, que, pese al reposo de la mujer, la dota de un movimiento conceptual, extraño, inquietante, apoyado por el modo de cerrar los ojos como complemento de la reflexión. La nariz se desplaza hacia el lado derecho de la cara y el ojo izquierdo compensa el movimiento con una suave caída en relación con el derecho. La boca, tan bien definida co-

¹²⁷ Fagus, Felicien: "L'invasion espagnole: Picasso"; en *La Revue Blanche*, París, 15 de junio de 1901.

¹²⁸ Nicolay, Raymond: M^a Raymond de: "Tête de femme. Picasso, 1903"; en *Drouot Montaigne*, París, 2001, pág. 14.

mo la nariz, mantiene la horizontalidad. Las claves personales de Picasso significan en función de un sentido plástico cuyas soluciones tienden a la unidad de los volúmenes propia de la escultura ateniense preclásica, de 525 a 475 a. C. El *Dibujo de Fernande Olivier* indica cómo y hasta qué nivel era Picasso capaz de improvisar sobre la imagen mental. Los trazos, sueltos y ágiles, se aproximan tanto que se convierten en manchas, en grandes sombras que determinan la silueta. La nariz y la boca están en eje y, como en la escultura, la cara queda dividida en dos, el lado derecho sombreado, como los ojos, el izquierdo con las carnes en blanco. El efecto es similar en el dibujo y en la escultura, aunque no comparten las soluciones técnicas, en aquél sujeta a la intuición moderna, en ésta a los recursos de la escultura griega del estilo severo del período preclásico ateniense. Difieren, empero, en la iconografía, pues en el *Dibujo de Fernande Olivier* luce un peinado recogido detrás y con moño alto y central.

Otros dibujos de la serie presentan importantes coincidencias. Un *Retrato*,¹²⁹ simplificado, comparte la intensidad de la mirada. Un *Grabado*¹³⁰ se acerca tanto al natural que se pueden apreciar con precisión sus rasgos físicos, incluido el peinado con el flequillo volteado hacia arriba. Los dos los realizó en París, en 1906. Otro *Retrato de Fernande Olivier*¹³¹ presenta la iconografía de la escultura y, como el *Dibujo de Joseph Fontdevilla*, se atiene a la realidad, motivo por el que Gary Tinterow lo adjudicó a la etapa de Gósol, también en 1906.

La coincidencia iconográfica los relaciona; pero, no estoy de acuerdo en que haya una relación de dependencia exclusiva de la escultura respecto del dibujo, pues son evidentes las relaciones propuestas y en éste, tal corresponde al natural, la cara no queda dividida en dos, como ocurre en el primero comentado, no hay soluciones helénicas como en la pintura del estilo azul referida, y, excepto la oreja izquierda, dibujada con suavidad, atenuada, tampoco fusiones de masas acusadas; justo lo contrario, todos los elementos y las partes están definidas con precisión, incluidos el busto, cubierto con una toca, y el pelo, simplificado pero bien distinguido de la cara.

Las razones iconográficas aludidas por Tinterow, claras, son, por estos motivos, insuficientes para establecer la secuencia, y, sin tener en cuenta las demás relaciones que propongo, pueden ser tan válidas para considerar que la escultura es posterior al dibujo como a la inversa, que éste sea consecuencia de un estudio tridimensional previo. La duda sobre esa posibilidad es común a otra escultura anterior, *Mujer sentada*, de 1899 a 1902; y es muy probable que ello fuese así en *Figura sentada*, de la misma época. Esto explicaría la aplicación de la gasa sobre el barro húmedo, cuya finalidad sería la de ensayar efectos que trasladaría al dibujo o a un posible lienzo definitivo.

Es una posibilidad; no obstante, este retrato modelado de Fernande Olivier comparte distintos conceptos y tiene elementos de la pintura y de los dibujos comentados. De todos ellos, no de uno sólo. Esto sí es motivo suficiente para considerarlo la obra que culmina la serie.

Spies opinó que Picasso se opuso a las esculturas anteriores en la interpretación de los volúmenes debido a que el mayor formato implica un tiempo perceptivo distinto; pero, éste no depende sólo del tamaño, también y quizá en mayor medida de las claves intelectivas que lo generan y de su proyección en la definición estilística y en la creatividad técnica.

La concepción cónica de la base y el arranque del cuello relaciona al retrato de Fernande Olivier con la teoría del arte de Cézanne, que Eugenio de Ors¹³² definió como *espudástica* o espontánea a partir de la ordenación empírica. No es la única referencia. La anchura del cuello y el amplio bloque de la cara en disposición trapezoidal indican que Picasso proyectó la nueva variante del *Retrato de Fernande Olivier* a la tercera dimensión conforme a las pautas que pudo observar en el *Jinete rampante* del Museo del Louvre, escultura ateniense en mármol, que John Boardman¹³³ atribuyó al mismo autor que la *Kore del Peplo*, obra de cerca del año 530 a. C.; que ya se dieron en el *Moscóforo* o *Joven con un ternero sobre los hombros*, en 560 a. C., en el que Blanco Freijeiro¹³⁴ detectó

¹²⁹ Colección Particular. Pluma sobre papel, 21 x 19'8 cm. Z VI, 748.

¹³⁰ Museo Picasso, París. Punta seca sobre cobre, 16'2 x 11'8 cm. Cuatro pruebas conocidas. Baer 18 bis.

¹³¹ Instituto de Arte, Chicago. Donación Hermann Valdeck. Carboncillo 61 x 45 cm. Z VI, 747.

¹³² Ors, Eugenio de: *Cézanne*; Madrid, Aguilar, 1966, págs. 123 a 130.

¹³³ Boardman, John: *Greek Art*; Londres, Thames and Hudson, 1967; Barcelona, Destino, 1991, pág. 66.

¹³⁴ Blanco Freijeiro, Antonio: *Arte Griego*; Oxford, 1956; Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pág. 117.

la confluencia de novedades áticas, peloponesias y jónicas. Estas esculturas y otras de la escuela ática, como el *Kouro de Anavyssos*,¹³⁵ en 530 a 525 a. C., tienen ojos modelados pero muy simplificados, que pudieron sugerir a Picasso el grabado de los suyos.

No hay que buscar vínculos estilísticos entre las obras griegas y el retrato de Picasso, no los hay, lo que comparten es el concepto escultórico aplicado con distintos criterios. El contraste entre las partes acabadas y las fundidas y las informes emula a las relaciones y a las calidades que Rodín obtuvo de la piedra por influencia de Miguel Ángel, y así, el rostro emerge del cono básico con sus superficies lisas, que presenta con nitidez, y las texturas porosas que remiten al deterioro de los mármoles griegos. La aplicación de la gasa sigue siendo una incógnita, Spies dijo que Picasso aprovechó la textura preexistente para animar la superficie de la suya mediante medios mecánicos, esto no es nuevo, Antonio Susillo lo hizo con frecuencia, buenos ejemplos son los maderos corroídos del dintel de la puerta del relieve *La muerte de Daoiz* y de la cruz y el *supedanium* del *Crucificado de las Mieleles*, el banco romántico de la *Estatua de Velázquez* y la espada y la cantimplora de la *Estatua de Miguel de Mañara*, todo en Sevilla, en 1887-1889, 1895-1896, 1892 y 1896, respectivamente. Picasso pudo ver soluciones análogas de niño, en Málaga. Por la simpleza de la operación, si esa hubiese sido su intención, debería haberla aplicado con mayor precisión y sin deteriorar el volumen prístino, antes determinado.

La conclusión de Werner Spies alusiva a que el tratamiento de la materia del *Retrato de Fernande Olivier* conjuga con las figuras equilibradas del estilo rosa, se entiende no por cuanto tiene de desmaterializado, como él propuso, sino por cómo permite la figuración de los conceptos griegos para dar forma a las referencias naturales que presenta con toda nitidez, pese a la veladura postretra de la gasa en un sector.

La secuencia explica las siguientes cuestiones:

1. La unicidad de las formas expresivas de Picasso, en 1901 a 1906, en función de un sistema propio que rige sobre los estilos. Picasso lo reconoció así a Anatolij Podosik.
2. Las intenciones que determinan el desarrollo plástico de las variantes de una serie operan sobre los estilos propios y sobre los ajenos que constitu-

yen referentes para la aplicación de las soluciones intuitivas que lo transforman y rompen el principio de individuación del concepto inicial al que dotan de tantas nuevas formas como secuencias establecen.

3. El interés de Picasso por la escultura clásica no es una cuestión de estilo, está implícito como concepto en la *Cabeza de mujer* de la colección de Apollinaire, pintura azul del año 1903, y después en el *Retrato en bronce de Fernande Olivier*, en 1906, ya en pleno desarrollo del estilo rosa. Según esto, Picasso nunca fue un clasicista mediterráneo en el sentido de tal movimiento artístico; mas por concepto fue más clásico que todos ellos cuando el principio de individuación al que aplicaba su sistema era una manifestación de la plástica griega, e igualmente, cuando, siendo otro tal principio o referencia, los estímulos o referentes creativos que lo trascendían sí lo eran. Así, Picasso estuvo en la primera línea de vanguardia siendo a la vez un clásico.

4. Las cualidades arcaicas de las referencias griegas citadas son una forma temprana de primitivismo. Ello asegura que las posibilidades del primitivismo estuvieron asociadas en Picasso a las claves proporcionadas por la mirada primitiva o ingenua. Ésta le proporcionó estímulos inéditos para las indagaciones intuitivas, condicionadas según las combinaciones entendidas como intenciones artísticas. La experimentación produce la falsa sensación de los tanteos y los avances y los retrocesos, que algunos autores apreciaron en Picasso, cuando cada experimento o reacción intuitiva o variante en la que las acciones de la objetivación y la ruptura del principio, de la reflexión racional y de los sentidos, sean consecutivas, tiene una entidad plástica de la misma naturaleza que las demás.

5. Los mecanismos del sistema aseguran la asimilación de los conceptos sin los condicionantes de los estilos, con lo que en un mismo desarrollo pueden confluír referencias de distinta naturaleza y tradiciones sin que ello afecte a la coherencia de la obra.

6. El retrato que Picasso modeló de *Fernande Olivier* es, aunque sometido al sistema, una representación del modelo natural, codificada, supeditada y debida a los conceptos; mas, en todo caso, tendente a la representación de la persona elegida. El sistema permitió a Picasso hacerlo prescin-

¹³⁵ Museo Arqueológico Nacional, Atenas; mármol de Paros.

diendo de la eidología, que Pedro Laín Entralgo¹³⁶ definió como *el conocimiento científico de la forma humana, en cuanto ésta es aprehendida por la visión directa del cuerpo en su conjunto y de sus partes externas e internas*. El resultado fue óptimo, las abstracciones y las veladuras, calculadas, pensadas, generan un punto de vista centrado en el núcleo que constituye la cara, elemento portador de los caracteres diferenciadores de la persona representada.

7. Picasso se manifestó como un humanista que trascendió las distinciones entre *soma* y *psyke* de la tradición griega, es decir, entre el cuerpo, elemento físico que se ve y se mueve, sólido, palpable, y la fuerza invisible que lo mueve, siente y piensa; ello con la vigencia de un sistema que, dotado de reglas propias, determina el sentido de la abstracción que propuso Apollinaire.

El retrato de Fernande Olivier es, por todo lo expuesto, la obra que antecede conceptualmente a las esculturas primitivas de la época de las *Señoritas de Aviñón*.

VI. Mujer peinándose

El giro hacia el primitivismo radical de las tallas en madera no fue inmediato, en otras esculturas de la época, como *Mujer peinándose*, aún es perceptible la problemática previa, y, con ésta, el problema de la unidad conceptual de Picasso en la época de los estilos azul y rosa.

*Mujer peinándose*¹³⁷ tiene el mismo problema cronológico que la *Mujer sentada* de Barcelona, en 1903, pero de modo más acusado. Picasso le comentó a Brassai¹³⁸ que la modeló en 1899, y éste la consideró una obra del estilo azul. Pierre Daix y Georges Boudaille¹³⁹ dijeron que la iconografía apareció en la obra de Picasso en París, en 1905, y la relacionaron con un grupo de obras posteriores al viaje de Holanda. Ron Johnson¹⁴⁰ pensó que Pi-

casso realizó *Mujer peinándose* en el taller de Francisco Durrio, intermediario en la influencia de Gauguin, en 1905. Johnson fundamentó su opinión en el modelado de la base y en el ritmo curvo de la escultura, derivado de la pintura de Gauguin, *Estad enamorados y seréis felices*, en 1899. Werner Spies¹⁴¹ siguió a Daix y Boudaille en la cronología de 1905, aunque la fijó antes del viaje a Holanda,¹⁴² y, en el mismo texto, aseguró que Picasso le confirmó la autoría de una serie de dibujos preparatorios a la vuelta de la estancia en Gósol, en 1906. Spies admitió la factura en el taller de Francisco Durrio debido al vidriado del original, acabado que exige la realización en un taller especializado; mas, por motivos similares a los de Ron Johnson, como la flexibilidad y las ondulaciones del pelo, propuso la influencia directa de Durrio, en vez de la indirecta de Gauguin a través de éste. William Rubin¹⁴³ negó el influjo de Gauguin, pues pensó que coincide en las soluciones de los brazos pero carece de su primitivismo.

La contradicción de Spies es evidente pues, en un mismo texto, fijó dos fechas distintas sin que una invalidase a la otra. Reconoció la influencia de Degás y de Gauguin; pero, no vio antecedentes en ellos para esta escultura. Propuso el *Baño Turco*¹⁴⁴ de Ingres, en 1859-63, como punto de partida común para Picasso, en la escultura, *Mujer sentada*, y las pinturas, *El harem* y *Las señoritas de Aviñón*, y Matisse, en las composiciones pictóricas, *Lujo, calma y voluptuosidad*,¹⁴⁵ en 1904, y *La alegría de vivir*,¹⁴⁶ en 1905. Precisó que Picasso no recogía las referencias literalmente, con la excepción de *El harén*,¹⁴⁷ todo lo contrario, las reelaboraba y las enriquecía y las devolvía tan modificadas que son casi irreconocibles.

Para Spies, la influencia de Ingres fue decisiva porque llevó a Picasso a valorar el desnudo como principal objeto de su actividad artística y motivó la superación de los fundamentos psicológicos,

¹³⁶ Laín Entralgo, Pedro: *El cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua*; Madrid, Espasa Calpe, 1987, pág. 96.

¹³⁷ Colección Particular. Cerámica. Museo Picasso, París. Bronce, 42'2 x 26 x 31'8 cm. MPP 1981-3; Z I, 329; WS 7.

¹³⁸ Brassai: *Conversations avec Picasso*; op. cit., pág. 86.

¹³⁹ Daix, Pierre; y Boudaille, Georges: *Picasso, 1900-1906*; op. cit., pág. 48.

¹⁴⁰ Johnson, Ron: *The early Sculpture of Picasso; 1901-1914*; op. cit., pág. 56.

¹⁴¹ Spies, Werner: *La escultura de Picasso*; op. cit., pág. 29.

¹⁴² Z I, 259

¹⁴³ Rubin, William (Edit.): *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*; Nueva York, 1972 y 1980, pág. 243.

¹⁴⁴ Museo del Louvre, París. Óleo sobre lienzo, 108 cm. de diámetro.

¹⁴⁵ Museo de Orsay, depósito del Museo Nacional de Arte Moderno, París. Óleo sobre lienzo, 98'5 x 118'5 cm.

¹⁴⁶ Barnes Foundation, Merino. Óleo sobre lienzo, 174 x 238 cm.

¹⁴⁷ Museo de Bellas Artes, Cleveland. Óleo sobre lienzo, 154'3 x 110 cm. Z I, 321; DB XV, 40; P 1266.

emotivos y emocionales, de los estilos azul y rosa. Spies equiparó a la *Mujer peinándose* con el *Retrato de Fernande Olivier*, en 1906, y destacó que, a diferencia de las anteriores esculturas, responde a un ángulo visual único; y que, pese a las supuestas analogías, difiere en que las zonas estáticas y lisas se oponen a otras agitadas y onduladas, criterio que corresponde a un planteamiento modernista opuesto a la sobria solidez de éste. Lo que valoró fue el gesto, la acción en sí y sin vínculos psíquicos, y con ello la representación del cuerpo en función de la movilidad, supuesta, coreográfica, de los miembros, entre los que destacó el juego de los brazos.

Mujer peinándose tiene una base circular y disposición cónica, está arrodillada, y las piernas, desplazadas hacia la izquierda, forman un bloque denso, apenas insinuado, en el que los miembros tienen un aspecto masivo y se distinguen por su voluptuosidad casi abstracta, marcada por sutiles modulaciones en el potente bloque. El torso, contraído, se divide en dos partes, el esternón, que presenta un violento escorzo hacia el interior y en dirección opuesta hacia el hombro derecho, y el brazo derecho, que cruza en diagonal y en ángulo de noventa grados con dos propósitos, uno conceptual, que es el corte de la proyección ascensional del esternón; el otro, compositivo, debido al desplazamiento del hombro hacia el interior, movimiento que proporciona una base sólida a la cabeza, inclinada hacia abajo, e impulsa a la mano correspondiente hacia el pelo que cae sobre el hombro izquierdo, desplazado hacia detrás. La ruptura del eje con desplazamientos alternativos hacia lados opuestos le proporcionaría múltiples puntos de vista; pero, la amorfía del dorso, resuelto con grandes pegotes y texturas sinuosas, cortan la proyección y proyectan el énfasis de bloque de la base. El brazo izquierdo queda diluido debido a tal contraposición de valores, entre el bloque macizo de las piernas y el movimiento ondulante y expresivo de la región abdominal, entre el escorzo del abdomen y la diagonal contraria del brazo

derecho, entre el frente modelado y el torso informe. En la cabeza se distingue el plano oval de la cara sobre la masa informe que sustituye al bloque craneal. En la cara destaca con nitidez el eje modelado de la nariz, secundado en la articulación del volumen por los arcos superciliares levantados y abiertos. Los ojos se reducen a incisiones intencionadas en la superficie del barro, el izquierdo más levantado y profundo. La boca tiene los labios modelados y la comisura incisa tal los ojos mas animada por una expresiva mueca. El pelo oculta la oreja derecha y gira por detrás de la izquierda, en posición casi frontal. Las texturas presentan otra contraposición, entre las superficies lisas y porosas de la anatomía modelada y los pegotes abultados de la masa informe del torso que lo envuelven y del pelo como elemento transitorio. La mirada, caída y perdida por la indefinición de los ojos, invita al recogimiento, a la reflexión.

Pierre Daix y Georges Boudaille fijaron la cronología de *Mujer peinándose* en 1905; no obstante, las referencias son perceptibles en el dibujo *Anciana en cuclillas*,¹⁴⁸ en 1902, éste de concepción más abierta. Los giros contrarios de la anatomía sobre su eje y el pelo caído tal remate que anula el impulso se dio en las dos versiones de *Mujer mirándose en un espejo*,¹⁴⁹ en 1903. En el grabado *La toilette de la madre*,¹⁵⁰ en 1905, aparece una figura femenina en pies que se prepara el pelo de modo análogo. En un apunte del *Carnet veinticuatro*,¹⁵¹ en París, en 1905, mantuvo la acción en postura sentada, aunque, como en el dibujo de 1902, las formas son más abiertas que en la escultura. Otro apunte del mismo *Carnet*¹⁵² muestra el perfil cerrado del bronce; mas en esta ocasión la figura no se prepara el pelo. Son ensayos similares a los del dibujo múltiple *Saltimbanquis, Conversación, Toilette y Ensayo con Caballo*,¹⁵³ en 1905, que Teodoro Reff¹⁵⁴ consideró el proyecto de un lienzo de gran tamaño que Picasso no llegó a pintar.

Nuria Rivero¹⁵⁵ citó dos dibujos parecidos, *La mujer del peine*¹⁵⁶ y *Mujer peinándose*,¹⁵⁷ con esbo-

¹⁴⁸ MPB 110015.

¹⁴⁹ Z VI, 554, 23 x 17'5 cm; y Z VI, 580, 16 x 23 cm.

¹⁵⁰ Colección E. W. Kornfeld. Aguafuerte, 23'5 x 17'5 cm. Baer 15.

¹⁵¹ GJK-CMP, Carnet 24, P 28.

¹⁵² GJK-CMP, Carnet 24, P 44.

¹⁵³ Van der Heydt Museum, Wuppertal. Tinta y acuarela, 9'5 x 9'7 cm.

¹⁵⁴ Ref, Theodore: "Picasso and the circus"; en *Essays in Archaeology and the humanities*; Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1976, págs. 241 a 243.

¹⁵⁵ Rivero, Nuria: *Picasso, 1905-1906; op. cit.*, Catálogo, 370 a 373.

¹⁵⁶ Z I, 337.

zos angulares en los que representó figuras en pies en el momento del alisado del cabello, y, como paso inmediato, las pinturas *Mujer peinándose*¹⁵⁸ y, de nuevo, *Mujer peinándose*,¹⁵⁹ arrodilladas tal la escultura, y, como ésta, sin el brazo y la mano izquierda, eliminados por los efectos ópticos. Esto se dio en la figura de *El tío Pepe Don José* del lienzo *La familia de Saltimbanquis*, que culminó, en 1905, la serie de variaciones a la que pertenece la escultura *El bufón o El loco*, a la que, debido a los efectos ópticos, le falta la pierna derecha sin que por ello pierda estabilidad ni credibilidad. Nuria Rivero las relacionó con la escultura y creyó posterior a ésta otra versión de *Mujer peinándose*,¹⁶⁰ en 1906, más ligera y análoga a la escultura pero con los brazos correctamente ubicados. La secuencia no concluye ahí, tiene otras variantes, las más significativas, el apunte, *Estudios*,¹⁶¹ en 1905-1906; el dibujo, *El peinado*,¹⁶² en 1906; *Mujer peinándose*,¹⁶³ en Gósol, en 1906, que culmina el modelo en pies y, a la vez, la opción de líneas abiertas; los dibujos, *Mujer peinándose*,¹⁶⁴ y otro con el mismo título;¹⁶⁵ y el estudio para *El harán*,¹⁶⁶ en 1906, en cuyo estado final, en el lienzo ya citado, la primera figura del lado izquierdo aún los dos modelos y, representada en pies, comparte el hermetismo de la escultura y la acción con la postura del torso y las rupturas alternas del eje de simetría.

El énfasis del bloque recuerda al de *Mujer sentada*, la escultura de 1899 a 1902, y la diagonal del brazo por delante del torso ya se dio en ésta y en la *Figura sentada* de ese último año. La disolución de las superficies traseras con agua y la alteración del punto de vista de la oreja izquierda, casi frontal, es análogo al de esas esculturas. Como en aquel caso, Picasso dijo que la había modelado en 1899 y después admitió una fecha posterior propuesta por otro autor. Del testimonio de Picasso se deduce que no era muy riguroso en esas apreciaciones, que le decía a cada uno lo que éste quería oír. Ron Johnson detectó la influencia de

Gauguin, cierta en cuanto a la relación de las zonas modeladas con el bloque del que emergen, y en los rasgos faciales, en los que el óvalo acoge elementos primitivos atenuados por el movimiento modernista detectado por Spies. La escultura *Oviri*,¹⁶⁷ de Gauguin, en 1894, fue una máxima categórica para Picasso en *Mujer peinándose*. No entiendo por qué motivo negó William Rubin la ascendencia de Gauguin, que se ha de interpretar como un estímulo activo en el proceso creativo, en el sistema que trasciende los vínculos de estilo. Esto nos puede servir para delimitar la cronología, pues la influencia de Degás, Gauguin y Rodín, caracterizó a las obras que modeló en Barcelona, en 1902 a 1904; no obstante, la base circular y la proyección cónica, la contraposición de las superficies lisas y las rugosas e informes que las envuelven, la asunción de la intención primitiva, la fuerza expresiva de la representación anatómica, su poderosa estereotomía, y el dibujo o incisiones sobre el barro para determinar los ojos, la relacionan con el *Retrato de Fernande Olivier*, en 1905. En los dos, la intención primitiva es decisiva, sólo cambia el referente, en *Mujer peinándose* el exotismo oceánico derivado de Gauguin; en el *Retrato de Fernande Olivier*, la escultura griega preclásica. No creo que la influencia de Ingres, propuesta por Spies, sea decisiva ni significativa en ninguno de los dos casos; los desnudos de adolescentes de Gósol indican que, cuando existió, el estímulo clásico en Picasso fue de origen helénico.

En función de ello, es sólo ratificar la opinión de Pierre Daix y Georges Boudaille, compartida, con matices, por Ron Johnson, Werner Spies y William Rubin, que fecharon, los primeros la iconografía, los demás la escultura *Mujer peinándose*, en 1905. Pero hay que destacar que Picasso inició las variaciones que la fundamentan en 1902, de ahí los vínculos estilísticos con esculturas tempranas y las confusiones que produce, y, por supuesto, su posición en la secuencia, determinada con magisterio por Nuria Rivero entre las pinturas tituladas *Mujer*

¹⁵⁷ Z VI, 743.

¹⁵⁸ Z I, 336.

¹⁵⁹ Museo de Arte de Saint Louis. Z XXII, 438.

¹⁶⁰ Z I, 341.

¹⁶¹ Colección Particular, París. Pluma sobre papel, 23'5 x 17'3 cm. Z VI, 742.

¹⁶² Z XXII, 421.

¹⁶³ Galería Theo, Madrid. Sanguina. Z XXII, 427; DB XV, 3.

¹⁶⁴ Galería Theo, Madrid. Sanguina, 41 x 26'5 cm. Z XXII, 428; DB XV, 13.

¹⁶⁵ Colección Particular. Tinta de color, 17 x 12'5 cm. Z VI, 729.

¹⁶⁶ Museo Picasso, París. Lápiz, 7 x 5 cm. Z XXII, 425; P 1263.

¹⁶⁷ Gres policromado y en blanco.

peinándose, en 1905, y otra versión posterior, en 1906. La ausencia de miembros caracteriza a las pinturas citadas de 1905 y a otras de ese año como la figura de *El Tío Pepe Don José* de la *Familia de Saltimbanquis*. Es un recurso que se mantuvo en el *Retrato de Fernande Olivier*, en 1906, al que le faltan las orejas, reducidas a pegotes informes de barro. A ello añadió las últimas consecuencias de una variante en pies alternativa, identificada por el dibujo citado de 1906, que, unificada con la que se alinea la escultura y en penúltimo lugar, culmina, como en casos anteriores, en un personaje de un gran lienzo, *El harén*, en 1906.

La prolongación en el espacio y en el tiempo de las series de variaciones de las que forman parte *Mujer peinándose* y el *Retrato de Fernande Olivier* avalan la teoría de la unicidad de los estilos azul y rosa, determinados por las circunstancias físicas

y los referentes o intenciones que produjeron las variantes formales de un sistema que asumió y transformó los estilos en nuevos modos de expresión; sin embargo, la posible doble confusión de Picasso en la cronología de *Mujer sentada* y *Mujer peinándose*, que, en principio, fijó en 1899, y las analogías entre ambas aun cuando la segunda tiene claros vínculos con dibujos y pinturas de 1905 y 1906, puede ser debida a que ambas procedan de los originales infantiles que modeló en Barcelona junto a José Cardona, entre 1897 y 1899. El criterio de creatividad, reservado al sistema, se mantendría así con los cambios de referencias y con ello la unicidad formal y la coherencia de los estilos, que no perdieron su razón de ser con las dos formas de primitivismo, el bello clasicismo esencialista de raíz griega y la radical simplificación del arte tribal oceánico y africano.