



Departamento de Historia del Arte.
Programa: Historia, teoría y crítica
de las artes. Bienio 2000-2004.

TESIS DOCTORAL

ICONOGRAFÍA PICASSIANA ENTRE 1905 Y 1907. INFLUENCIA DE LA PINTURA POMPEYANA.

Doctorando: CONXITA BONCOMPTE COLL

Fecha de inicio: Es Llombards (Mallorca) otoño del 2007.

Fecha de presentación: Barcelona, primavera del 2009.

Tesis dirigida por Dra. Lourdes Cirlot Valenzuela.

Dedicatòria

*Al meu pare, Josep Boncompte
i a les meves dues mestres, Estrella Casas i Odile Kurz.*

El meu pare em va transmetre la seva passió per l'art romànic, per la història de Catalunya, per les seves tradicions, pel Pirineu, per les runes romanes... No va poder esperar més i quan tenia quatre anys, dos el meu germà, ja ens va ensenyar el Monestir de Ripoll. En aquella època, ens portava a l'actual MNAC (en estat d'autèntica postguerra) ens explicava els frescos, d'on provenien, com els havien traslladat... així com la història de l'edifici i de la seva decadència. A Sant Pau del Camp hi anàvem setmanalment, amb ell o amb la seva mare. Pel carrer de Montcada ens feia constatar la decrepitud dels palaus, alhora que ens submergia en un altre temps, en una època d'espendor i de dignitat. Quan arribàvem al Born, créiem que els cavallers havien acabat el torneig uns minuts abans... Amb ell vàrem recórrer esglésies i castells de Catalunya, d'Andorra, de França... La seva actitud, la seva capacitat d'observació, la seva visió transversal dels fets i la seva reflexió absolutament independent davant d'un edifici, d'un claustre, d'una pedra, d'un capitell... així com la seva tasca en la recuperació del Castell de Gelida o l'aventurosa recerca (entre altres) de calçades romanes...van ser, per mi, un mestratge inconscient i el motlle metodològic del meu futur treball. L'Amades, la *Catalogne romane* de Zodiaque o les *Cròniques* de Ramon Muntaner, el *Llibre dels feits* de Jaume I... eren els llibres en els que em va ensenyar a buscar el material per als treballs escolars. Mai més he après tant, ni m'he divertit tant, com entrant amb ell a la més remota ermita romànica del Pirineu o descobrint els menjars més exquisits de cada racó de món.

Aquesta manera de viure la història i l'art va tenir una continuïtat natural amb l'Estrella Casas. Tenir a l'Estrella de professora d'història de l'art a l'escola va ser com estudiar a Oxford als catorze anys! Tot s'analitzava dins del seu context. Les *Cartes perses*, el decret d'expulsió dels jesuïtes, els articles de Jovellanos... eren els ciclostils que ens repartia abans d'estudiar un quadre. Perquè un quadre es podia explicar a partir d'ells i de moltes maneres més, però mai dir: "Es un cuadro muy bonito porque..." ja que els quadres eren altres coses que anaven molt més enllà de la seva bellesa. Aquesta va ser la primera lliçó. La segona era cercar la clau d'accés a una obra a partir de l'anàlisi dels seus eixos compositius. Encara recordo quan sonava l'impertinent timbre, indicador del final de la classe, com costava baixar del núvol de l'*Escola d'Atenes* i assumir que la realitat no era Rafael sinó el següent curs de química... Els divendres sortíem per veure el romànic i el gòtic de Barcelona. Evidentment, fora de programa oficial, com també era fora de programa acabar aquests periplos amb visites a les galeries d'art contemporani del carrer Consell de Cent i un deliciós berenar. La biblioteca de l'Estrella estava a la nostra disposició i, acabat el treball, ella i el seu marit ens oferien àpats i converses d'una exquisitat irrepetible. Ella, ens va dir, hauria volgut ser com aquelles dones del Renaixement que parlaven amb els àngels. Haver-la tingut de mestra va ser, per mi, viure al cel.

L'altre cel l'havia trobat a l'estudi de pintura de l'Odile. Els llapis Alpino de la postguerra espanyola que jo consumia diàriament eren un desastre i el seu preu irrisori una enganyifa perquè, trencant-se com

es trencaven les puntes, acabaven sortint caríssims. Això és el que em va explicar el meu pare quan em va portar la primera caixa de colors *Caran d'Ache*. Per ell, aquesta era una de les moltes qüestions tècniques a millorar en aquest país. Quan vaig obrir la caixa de *Caran d'Ache* em vaig quedar a viure, ja per sempre, dins d'aquells colors... Els dibuixos em van portar als *gouaches*, a les aquarel·les i, més endavant, als deu anys a l'estudi de l'Odile Kurz, la profe de plàstica de l'escola. L'Odile Kurz de Rafael, barreja d'alsaciana, indiana i espanyola, era l'ànima de l'estudi menys acadèmic i més fascinant en el que pugui aterrar una criatura. El seu heroi, Picasso, era el nostre i ell era el model a seguir. Pintàvem a l'oli des del primer dia i començàvem amb un *bodegón* picassà amb porrons, ampolles, planxes i altres trastos de l'estudi. Totes varem passar la nostra època blava, la rosa i varem arribar a les menines, a les ceràmiques, als linòleums.... Aprendre a pintar amb l'Odile implicava ser incapaç, de per vida, d'entendre la pintura com quelcom de rigorós o acadèmic. A l'estudi es cantava, es ballava i es parlava amb tota la llibertat! L'Odile ens explicava mil anècdotes de parents estraforaris devorats per cocodrils, altres empatxats amb figues calentes als noranta-nou anys... De no ser pintora hauria estat escriptora, com la seva mare. El seu meravellós castellà d'Alejo Carpentier només admetia algun estimat gal·licisme... o sigui que de sobte no pintaves *un tallo* si no *une tige*. I no podies dir mai "pásame el granate" perquè se't menjava viva. Els noms dels colors eren sagrats: "carmín, siena, laca de geranio, verde veronés, ber-

mellón, azul de Prusia, amarillo de cadmio, ocre oro transparente..." Quina personalitat!!! En aquest món fascinant en el que entràvem a les sis de la tarda i en sortíem després d'escombrar i netejar, Picasso era un més entre nosaltres. Picasso era el geni del nostre estudi i fora, al carrer, la gent també el coneixia. Els nostres quadres picassians guanyaven concursos i els premis ens portaven sovint a Itàlia. A Milà, a l'abril de 1973, l'Odile ens despertà a totes cridant com una possessa pels passadissos de l'hotel: "Niñas, ha ocurrido una gran desgracia!! una gran desgracia!!! Picasso *é morto*!! Picasso *é morto*!!!" Curiosament, aquesta tesi està dedicada al Picasso més italià.

Fa unes setmanes, en acabar la correcció de *Pastor con cesto*, per distreure'm, vaig obrir un sobre molt atractiu que estava entre el correu. Dins hi havia un dibuix meu fet als dotze anys. Era un pastor bevent d'un porró, amb unes cabres, muntanyes al fons i l'estel de Nadal. Absolutament picassà. L'Odile tanca l'estudi i ens enviava obres que feia quaranta anys que guardava als seus armaris. Aquest dibuix m'ha fet reflexionar sobre el deute d'aquesta tesi amb l'Odile. Vaig pintar al seu estudi durant vint anys. Amb ella vaig ser pintora sense saber-ho, ella em va facilitar les meves primeres classes i va recollir sempre els meus projectes plàstics quan la vida "oficial" em va portar per camins més prosaics.

Vull dedicar, doncs, la meua tesi a aquestes persones que varen sembrar tot el que ara he pogut desenvolupar. El treball que he fet el dec a la seva generositat i al que he après de les seves extraordinàries personalitats.¹

1. A mi padre Josep Boncompte y a mis dos maestras, Estrella Casas y Odile Kurz.

Mi padre me transmitió su pasión por el arte románico, por la historia de Catalunya y por sus tradiciones, por el Pirineo, por las ruinas romanas... No pudo aguardar y cuando tenía cuatro años, dos mi hermano, ya nos enseñó el monasterio de Ripoll. En aquella época nos llevaba al actual MNAC (en estado de auténtica posguerra) nos explicaba los frescos, de donde procedían, cómo los habían trasladado... así como la historia del edificio y de su decadencia. A Sant Pau del Camp íbamos semanalmente, con él o con su madre. Por la calle Montcada nos hacía constatar la decrepitud de los palacios, mientras nos sumergía en otro tiempo, en una época de esplendor y de dignidad. Cuando llegábamos al Born, creíamos que los caballeros habían finalizado el torneo unos minutos antes... Con él recorrimos iglesias y castillos de Catalunya, de Andorra, de Francia... Su actitud, su capacidad de observación, su visión transversal de los hechos y su reflexión absolutamente independiente ante un edificio, un claustro, una piedra, un capitel... así como su tarea en la recuperación del castillo de Gelida o su aventurosa búsqueda (entre otras) de calzadas romanas... fueron para mí una enseñanza inconsciente y el molde metodológico de mi futuro trabajo. El Amadeu, la *Catalogne romane* de Zodiaque o les *Cròniques* de Ramon Muntaner y el *Llibre dels feits* de Jaume I... eran los libros en los que me enseñó a buscar el material para los trabajos escolares. Nunca más he aprendido tanto, ni me he divertido tanto, como entrando con él a la más remota ermita románica del Pirineo o descubriendo las comidas más exquisitas de cada rincón de mundo.

Esta manera de vivir la historia y el arte tuvo una continuidad natural con Estrella Casas. ¡Tener a Estrella como profesora de historia de arte en la escuela fue como estudiar en Oxford a los catorce años! Todo se analizaba en su contexto. Las *Cartas persas*, el decreto de expulsión de los jesuitas, los artículos de Jovellanos... eran los ciclostiles que nos repartía antes de estudiar un cuadro. Porque un cuadro se podía explicar a partir de estos textos y de muchas maneras más, pero nunca decir: "Es un cuadro muy bonito porque..." ya que los cuadros eran otras cosas que iban mucho más allá de su belleza. Esta fue la primera lección. La segunda era buscar la llave

de acceso a una obra a partir del análisis de sus ejes compositivos. Todavía recuerdo cuando sonaba el impertinente timbre, indicador del final de la clase, como costaba bajar de la nube de *La Escuela de Atenas* y asumir que la realidad no era Rafael sino el siguiente curso de química... Los viernes salíamos para ver el románico y el gótico de Barcelona. Evidentemente, fuera del programa oficial, como también era fuera de programa terminar estos periplos con visitas a las galerías de arte contemporáneo de la calle Consell de Cent y una deliciosa merienda. La biblioteca de Estrella estaba a nuestra disposición y, acabando el trabajo, ella y su marido, nos ofrecían manjares i conversaciones de una exquisitez irrepetible. Ella, nos dijo, habría querido ser como aquellas mujeres del Renacimiento que hablaban con los ángeles. Haberla tenido de maestra fue, para mí, vivir en el cielo.

El otro cielo lo había encontrado en el estudio de pintura de Odile. Los lápices Alpino de la posguerra española que yo consumía diariamente eran un desastre y su precio irrisorio, un engaño, porque rompiéndose como se rompían las puntas, acababan saliendo carísimos. Esto es lo que me explicó mi padre cuando me trajo la primera caja de colores *Caran d'Ache*. Para él, esta era una de las muchas cuestiones técnicas a mejorar en este país. Cuando abrí la caja de *Caran d'Ache* me quedé a vivir, ya para siempre, dentro de aquellos colores... Los dibujos me llevaron a los *gouaches*, a las acuarelas y, más adelante, a los 10 años, al estudio de pintura de Odile Kurz, la profe de plástica de la escuela. Odile Kurz de Rafael, medio alsaciana, indiana y española, era el alma del estudio menos académico y más fascinante en el que pueda aterrizar una criatura. Su héroe, Picasso, era el nuestro y él era el modelo a seguir. Pintábamos al óleo desde el primer día y empezábamos con un bodegón picassiano a base de porrones, botellas, planchas y otros trastos del estudio. Todas pasamos nuestra época azul, nuestra época rosa y llegamos a las meninas, a las cerámicas, a los linóleums... Aprender a pintar con Odile implicaba ser incapaz, de por vida, de entender la pintura como algo riguroso o académico. En el estudio se cantaba, se bailaba y se hablaba ¡con toda libertad! Odile nos explicaba mil anécdotas de sus estraforarios parientes devorados por cocodrilos, otros empachados con higos calientes a los noventa y nueve años... De no ser pintora habría sido escritora, como su madre. Su maravilloso

Agradecimientos

Agradezco, a mi directora de tesis, la Dra. Lourdes Cirlot, la confianza depositada en mi investigación. A mi amigo, el poeta y bibliotecario Daniel Busquets, su colaboración en la búsqueda de los documentos y libros más extraños. El me recomendó el libro de Linda Fierz David. A pesar de su escepticismo, ha sido la única persona con la que he podido hablar, especialmente al principio, de mi tesis. Al vecino y amigo, Joan Rigola, le agradezco su soporte informático cada vez que se me hundía el mundo con historias de ordenadores que no son las mías. Al filósofo e informático, el amigo Manel Díaz, le doy las gracias, siempre, por su excepcional conversación y especialmente, por sus divagaciones sobre Nietzsche, sobre el mundo griego antiguo ¡y por la bibliografía de Peter Kingsley! Lluís Morral, de la librería Laïe, es un privilegio de librero. Su oficio y su humanidad siguen distinguiendo una librería de un supermercado de libros. Él me ha encontrado, y a menudo enviado a rincones mallorquines, todo lo que le he pedido. Todo ha sido facilidades a las que reconozco, entre otras, el mérito de haber aligerado mi trabajo y satisfecho el espíritu. Quiero agradecer su ayuda a las bibliotecarias, especialmente a Margarita, del Departamento de Historia del Arte de la

facultad, también a las de la Biblioteca de Catalunya, así como a las de la *Sorbonne*, de *l'Ecole de Beaux Arts* y de la *Bibliothèque Nationale de France (INHA)*. Su profesionalidad, disponibilidad, flexibilidad y generosidad han sido una agradable sorpresa y apoyo. También me gustaría dar las gracias a la bibliotecaria (Margarita) y al personal del Museu Picasso de Barcelona que me han facilitado algunos datos e imágenes. De manera indirecta, tengo algo especial para agradecer a mi hija Blanca. Pues, al escoger casarse en Sant Pau del Camp, me ha hecho volver a una iglesia de la que tenía muy agradables recuerdos. Dibujando para ella motivos del claustro, me encontré a la Eva que Picasso tomó como modelo para la joven en cuclillas de *Las señoritas de la calle Avinyó*. A mi madre tengo que agradecerle el hecho de poder contar, siempre que lo he necesitado, con su impecable infraestructura doméstica y con su disponibilidad. Algo que me ha ayudado a ganar tiempo y que me ha evitado bastantes dolores de cabeza. La Dra. Montse Brugués y el Dr. Jaume Terradas dedicaron más de una de sus tardes mallorquinas a ayudarme a preparar el *power point*, su dedicación, así como su amistad y apoyo, tienen para mí un valor inesti-

castellano de Alejo Carpentier sólo admitía algún estimado galicismo... o sea que, de repente, no pintabas un tallo si no *une tige*. Y no podías decir nunca "pásame el granate" porque se te comía viva. Los nombres de los colores eran sagrados: "carmín, siena, laca de geranio, verde veronés, bermellón, azul de Prusia, amarillo de cadmio, ocre oro transparente... ¡Qué personalidad! En este mundo fascinante en el que entrábamos a les 6 de la tarde y salíamos, luego de barrer y limpiar, Picasso era uno más entre nosotras. Picasso era el genio de nuestro estudio y, fuera, en la calle, la gente también le conocían. Nuestros cuadros picassianos ganaban concursos y los premios nos llevaban, a menudo, a Italia. En Milán, en abril de 1973, Odile nos despertó a todas gritando como una posesa por los pasillos del hotel: "¡Niñas, ha ocurrido una gran desgracia! ¡Una gran desgracia!!! ¡Picasso é morto! ¡Picasso é morto!" Curiosamente, esta tesis está dedicada al Picasso más italiano.

Hace unas semanas, al terminar la corrección de *Pastor con cesto*, para distraerme, abrí un sobre muy atractivo que estaba entre el correo. Dentro había un dibujo mío hecho a los doce años. Era un pastor bebiendo de un porrón, rodeado de cabras, montañas al fondo y la estrella de Navidad. Absolutamente picassiano. Odile cerraba su estudio y nos enviaba obras que hacía cuarenta años que guardaba en los armarios. Este dibujo me ha hecho reflexionar sobre la deuda de esta tesis con Odile. Pinté en su estudio durante veinte años. Con ella fui pintora sin darme cuenta. Ella me facilitó mis primeras clases y apoyó siempre mis proyectos plásticos cuando la vida oficial me llevó por caminos más prosaicos. Quiero dedicar, pues, mi tesis a estas personas que sembraron todo lo que ahora he podido desarrollar. El trabajo que he hecho, lo debo a su generosidad y a lo que he aprendido de sus extraordinarias personalidades.

mable. Quiero dar las gracias a todas mis amigas y amigos que, sin saber exactamente lo que escribía, estaban convencidos de que sería maravilloso. Su entusiasmo ha sido para mí un gran soporte moral. He reservado para el final un agradecimiento muy especial para mi amigo Winfried Bährle que siendo uno de los diseñadores gráficos más reconocidos y premiados ¡se ha puesto a trabajar en la maqueta

de mi tesis como si fuera un encargo de verdad! No sólo estoy contentísima de la calidad de su trabajo y del de Maria García, su eficaz colaboradora, sino también porque la ilusión, entrega y disponibilidad por parte de alguien que ha diseñado los libros más interesantes publicados en los últimos años, me ha hecho sentir la generosidad humana. A todos ellos, de nuevo ¡Muchas gracias!

Índice

1 Introducción.	7
1-1 ELECCIÓN DEL TEMA	7
1-2 ENFOQUE DEL TEMA.	10
1-2-1 Metodología del trabajo.	11
1-2-2 Estado de la cuestión bibliográfica sobre Picasso y su relación con los temas pompeyanos.	16
1-2-2-1 Picasso en sus primeros años. Obras biográficas.	16
1-2-2-2 Bibliografía sobre el primer período clásico.	20
1-2-2-3 Textos de catálogos.	23
1-2-2-4 Fuentes muy próximas al artista. Los recuerdos de dos mujeres de Picasso, Fernande Olivier y Françoise Gilot.	27
1-2-2-5 Dos artículos.	30
1-2-2-6 El costumbrismo.	32
1-2-2-7 Ideología subyacente en la obra picassiana en relación a Pompeya.	34
1-2-2-8 Bibliografía sobre Pompeya.	38
1-3 ESTRUCTURA DEL TRABAJO	62
1-3-1 Estructura general del trabajo.	62
1-3-2 Estructura de los capítulos dedicados al análisis de las obras.	63
1-3-2-1 Análisis compositivo y cromático	63
1-3-2-2. Análisis iconográfico e interpretación.	64
2 Contexto: aspectos biográficos y referencias Pompeyanas.	67
2-1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS.	67
2-1-1 Familia, religión y toros.	67
2-1-2 Barcelona, primera aparición de Dionisio en la obra de Picasso. El románico y el gótico. Modernidad y libertad. Amigos.	69
2-1-3 Idas y venidas entre París y Barcelona (1900-1903). Nietzsche. La <i>bande catalane</i> . Visitas a Durand-Ruel. Max Jacob: misticismo y ocultismo.	70
2-1-4 Tercer viaje a París. Convivencia con Max Jacob. Noa-Noa de Gauguin y entrevista con Durand-Ruel.	71
2-1-5 Cuarto viaje a París. Instalación definitiva. Paulatina introducción del rojo pompeyano en la paleta picassiana y abandono del azul. Amistad con Apollinaire y Salmon. Relación con Fernande Olivier.	73
2-1-6 El opio.	75

2-1-7 Los amigos de los amigos. Sar Péladan, Jarry, Canudo, Paul Fort, Moréas.....	78
2-1-8 Otros aspectos de la vida parisina de Picasso: el <i>Lapin agile</i> , el circo Medrano, mecenas y marchantes.....	82
2-1-9 Catalunya, primavera-verano de 1906: Barcelona y Gósol.	84
2-1-10 París 1906-1907.	86
2-2 REFERENCIAS POMPEYANAS.	87
2-2-1 La noticia de la venta de los frescos de Boscoreale y primeras huellas de influencia pompeyana en la obra de Picasso.	88
2-2-3 Repercusión de las manifestaciones artísticaspompeyanas a nivel internacional en el siglo XIX y principios del siglo XX. Algunas publicaciones	90
3 <i>Desnudo sentado</i>	95
3-1 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO	95
3-2 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	96
4 <i>Salomé y La danza</i>	103
4-1 INTRODUCCIÓN	103
4-2 CONTEXTO PERSONAL Y ENTORNO DE PICASSO EN LA ÉPOCA DE <i>SALOMÉ</i> Y LA DANZA	105
4-3 ESTUDIO COMPOSITIVO DE <i>SALOMÉ</i> . ICONOGRAFÍA E IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES CON EL ENTORNO PICASSIANO	108
4-3-1 Estudio compositivo.....	108
4-3-2 Identificación y fuentes iconográficas de los personajes	111
4-4 ESTADO DE LA CUESTIÓN	119
4-5 ESTUDIO COMPOSITIVO DE <i>LA DANZA</i> E IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES CON EL ENTORNO PICASSIANO	120
4-5-1 Estudio compositivo.....	120
4-5-2 Identificación y fuentes iconográficas de los personajes	122
5 <i>Joven con pipa</i>	143
5-1 ESTUDIO COMPOSITIVO.....	144
5-2 ¿ES EL MUCHACHO DE <i>JOVEN CON PIPA</i> UN OBRERO?	145
5-3 LA PIPA	149
5-4 LA CORONA	151
6 <i>El atleta</i>	163
6-1 ESTUDIO COMPOSITIVO.....	163
6-2 MODELOS PARA <i>EL ATLETA</i> EN EL MUNDO DEL CIRCO	165
7 <i>Acróbata con bola</i>	175
7-1 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO.....	175
7-2 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	177
7-2-1 ¿Un atleta, La Sabiduría u Orestes?	178
7-2-2 El paisaje y la eternidad.	181
7-3-3 ¿Acróbata, La Fortuna o Ifigenia?.....	184
7-2-4 Figuras y animales en el paisaje.....	189
8 <i>Amazona montando a caballo</i>	193
8-1 ESTUDIO COMPOSITIVO.....	194
8-2 ESTUDIO ICONOGRÁFICO: ¿AMAZONA CIRCENSE O AMAZONA GUERRERA?	196

8-2-1 Diferencias entre los apuntes circenses y el <i>gouache</i>	196
8-2-2 Procedencia de los modelos iconográficos.	196
8-3 UNA ALEGORÍA DE LA GUERRA DE HENRI ROUSSEAU.	199
9 La mallorquina	205
9-1 INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.	205
9-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO	207
9-3 PRESENCIA DE LA JOVEN MODELO EN OTRAS OBRAS CONTEMPORÁNEAS DE PICASSO	210
9-4 ALGUNAS REPRESENTACIONES DE CIRCE EN LA PINTURA FINISECULAR.	216
9-5 CIRCE EN POMPEYA.	218
9-6 CIRCE VUELVE EN 1968	221
10 Anciano con tiara	225
10-1 INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.	225
10-2 ESTUDIO COMPOSITIVO.	226
10-3 SIMBOLOGÍA DE LA CORONA RADIANTE CON ESFERA	228
10-4 PROCEDENCIA Y SIGNIFICADO DE LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS DE LA CORONA.	229
10-4-1 Los triángulos de la zona superior de la corona.	229
10-4-2 La esfera	230
10-4-3 La base de la corona.	231
10-5 MODELOS ICONOGRÁFICOS PARA LA IMAGEN DEL ANCIANO: DIONISIO SABACIO, PITÁGORAS Y SAR PÉLADAN	235
11 Les bâteleurs (Familia de saltimbanquis)	241
11-1 ESTADO DE LA CUESTIÓN	241
11-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO	242
11-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	247
11-3-1 El paisaje.	247
11-3-2 La llamada “mallorquina”.	247
11-3-3 El Arlequín y la niña.	257
11-3-4 El hombre de rojo. Ulises y Apollinaire.	261
11-4-5 El muchacho del tambor y el niño.	265
12 Muchacho conduciendo un caballo.	271
12-1 INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.	271
12-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO	272
12-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	274
12-3-1 El paisaje	274
12-3-2 Estudio iconográfico del muchacho y de la pareja formada por jinete y caballo.	276
13 Muchacho desnudo	285
13-1 INTRODUCCIÓN	285
13-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO	285
13-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	287
14 Dos hermanos de cara	293
14-1 INTRODUCCIÓN Y DATACIÓN.	293
14-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN	295

14-3 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO	297
14-4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	299
14-4-1 Los muchachos.	300
14-4-2 Los objetos: el tambor, el jarro de flores y el cazo.	303
15 <i>Dos adolescentes</i>	313
15-1 INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.	313
15-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO	314
15-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	316
15-3-1 Los muchachos	316
15-3-2 Las vasijas	318
16 <i>Pareja de adolescentes</i>	325
16-1 INTRODUCCIÓN Y BREVE REFERENCIA AL ESTADO DE LA CUESTIÓN.	325
16-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO.	326
16-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	329
16-3-1 El muchacho	330
16-3-2 La chica con la vasija.	333
16-3-3 La pareja	338
17 <i>Naturaleza muerta con cuadro y los otros cinco bodegones</i>	343
17-1 INTRODUCCIÓN	343
17-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN	345
17-3 <i>NATURALEZA MUERTA CON CUADRO</i> . ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO.	346
17-4 <i>NATURALEZA MUERTA CON CUADRO</i> . ESTUDIO ICONOGRÁFICO	349
17-4-1 <i>Naturaleza muerta con cuadro</i> y los bodegones pompeyanos. El porrón y el <i>rhyton</i>	350
17-4-2 <i>Naturaleza muerta con cuadro</i> , ¿ <i>xenia</i> u ofrenda a la divinidad? Picasso, las capillas y los exvotos	353
17-4-3 El modelo pompeyano para <i>Naturaleza muerta con cuadro</i>	355
17-5 LOS OTROS CINCO BODEGONES	364
17-5-1 <i>Naturaleza muerta: flores. en un jarrón</i>	364
17-5-2 <i>Naturaleza muerta con jarros (El porrón)</i>	366
17-5-3 <i>Naturaleza muerta con jarrones</i>	366
17-5-4 <i>Botijo con flores</i>	367
17-5-5 <i>Tazón, jarra y lechera</i>	368
18 <i>La toilette</i>	371
18-1 INTRODUCCIÓN	371
18-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN	372
18-3 ANÁLISIS COMPOSITIVO Y CROMÁTICO.	373
18-4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	375
18-4-1 La <i>toilette</i> y su relación imposible con los frescos de la Villa de los Misterios.	375
18-4-2 La mujer desnuda de <i>La toilette</i> y sus orígenes pompeyanos.	378
18-4-3 La “sirvienta” de <i>La toilette</i> , entre <i>La parisina</i> y Circe.	382
19 <i>La muchacha de la cabra</i>	387
19-1 Estado de la cuestión	387
19-2 Estudio compositivo y cromático	389
19-3 Estudio iconográfico.	391
19-3-1 La cabra.	392

19-3-2 La muchacha y la cortina.	397
19-3-3 El niño y la jarra..	406
20 El harén	413
20-1 INTRODUCCIÓN	413
20-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN	415
20-3 ANÁLISIS COMPOSITIVO Y CROMÁTICO.	417
20-4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	423
20-4-1 Análisis de la anciana y del espacio	423
20-4-2 La muchacha con el espejo limpiándose los dientes	426
20-4-3 El hombre sentado y el bodegón	428
20-4-4 La muchacha con el barreño	441
20-4-5 La muchacha retorciéndose el cabello.	444
20-4-6 La bailarina	446
21 Desnudo acostado y otras divinidades	453
21-1 DIVINIDADES PAGANAS Y CRISTIANAS. POMPEYA Y GÓ SOL	453
21-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN	455
21-3 <i>Fernande con mantilla negra</i>	457
21-4 <i>Mujer sobre un asno.</i>	460
21-5 <i>La mujer de los panes</i>	466
21-6 <i>Desnudo acostado (fernande)</i>	471
21-7 <i>Mujer desnuda de pie. (Gran desnudo rosa).</i>	479
22 Pastor con cesto y Composición: los campesinos.	485
22-1 INTRODUCCIÓN	485
22-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN	486
22-3 <i>PASTOR CON CESTO</i>	487
22-3-1 Estudio compositivo.	487
22-3-2 Estudio iconográfico	490
22-4 <i>COMPOSICIÓN: LOS CAMPESINOS</i>	492
22-4-1 Introducción	492
22-4-2 Estudio compositivo. Paralelismos con <i>Pastor con cesto, Teseo y San José y el Niño Jesús.</i>	493
22-4-3 Estudio iconográfico	497
23 Dos mujeres desnudas	505
23-1 INTRODUCCIÓN	505
23-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN	507
23-3 ESTUDIO COMPOSITIVO.	509
23-4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	512
24 Las señoritas de la calle Avinyó	525
24-1 INTRODUCCIÓN	525
24-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN.	532
24-3 ESTUDIO COMPOSITIVO. LOS PRINCIPALES EJES.	536
24-4 OTRAS CUESTIONES COMPOSITIVAS, ESTILÍSTICAS Y CROMÁTICAS.	544
24-4-1 Posible influencia de los mosaicos en la búsqueda de la modernidad.	544
24-4-2 Las pinturas y mosaicos de Ulises y Aquiles	545
24-4-3 Cuestiones de estilo. Mercurio y Fortuna, aparición del trazo esquemático y duro.	548

24-4-4 Otras características de la pintura pompeyana en el camino hacia la modernidad. ¿Ruptura con el clasicismo o con el academicismo?	550
24-4-5 Grafismos y aire egipcio.	552
24-4-6 Escenario teatral y burdel.	554
24-5 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.	555
24-5-1 El bodegón.	555
24-5-2 Las señorita de la derecha.	560
24-5-2-1 La señorita de pie.	563
24-5-2-2 La señorita sentada en cuclillas.	567
24-5-3 Estudio iconográfico de las señoritas centrales.	572
24-5-3-1 Las dos señoritas	573
24-5-3-2 La señorita central	577
24-5-3-3 La señorita central izquierda. Fortuna	582
22-5-4 La señorita de la izquierda. Hermes-Mercurio-Picasso.	588
25 Conclusiones	599
25-1 Los modelos pompeyanos como vehículo para la expresión de un proyecto filosófico-mágico-religioso y plástico en el que se encuentran coherentemente contextualizados. Importancia, en este plan, del entorno ocultista del artista.	600
25-2 El Opio	600
25-3 La exposición y subasta de los frescos de boscoreale en la galería Durand-Ruel de París desencadena la introducción de los modelos y plástica pompeyanos en la pintura picassiana. El recurso de Picasso a las reproducciones pompeyanas de Gusman	601
25-4 El rojo cinabrio y la paleta pompeyana.	602
25-5 Modelos y actividades pompeyanas se funden con el entorno de Picasso. Picasso como Baco	603
25-6 El retrato de Circe (<i>La mallorquina</i>) inaugura las distintas representaciones alrededor del viaje iniciático al Hades.	604
25-7 Los <i>kouroi</i> y los niños. Sólo como <i>kouros</i> se accedía al Hades y de él se salía como un ser nuevo, como un niño un recién nacido. Los modelos de los <i>kouroi</i> son pompeyanos	606
25-8 Introducción al templo-prostíbulo	607
25-9 Los bodegones votivos	608
25-10 La iniciación de Fernande	609
25-11 Los retratos divinos de Fernande expresan lo superior por encima de los personal en el ser humano. Sus modelos y conceptos aúnan pintura la pompeyana con el arte románico	611
25-12 El primitivismo, ceremonial y cotidiano, de Gósol permitió vivir a Picasso en el siglo xx como en Pompeya. En París, el <i>boc gosolano</i> nos conducirá hasta sus sucesoras, hasta Deméter y Perséfone, <i>Dos mujeres desnudas</i> , las dos diosas.	612
25-13 <i>Las señoritas</i> , la gran teofanía pagano-cristiana en la que Picasso (artista-sacerdote) nos revela, finalmente, el rito para acceder a la sagrada unidad, a la gestión personal de la divinidad.	614
26 Epílogo. Picasso et les maîtres. El último estado de la cuestión.	619
27 Bibliografía sobre Picasso	626
28 Bibliografía Pompeya	632
29 Índice de ilustraciones	636
30 Anexo 1. La mallorquina. Entrevistaa Sebastiana Miquel Bonet.	691
31 Anexo 2. La mallorquina. Comentario de Guillem Bernat. 18 de mayo 2008	695
32 Anexo 3. Parade. Algunas referencias interpretativas.	697
33 Anexo 4. Circo ambulante	703
34 Anexo 5. Búsqueda de los títulos de dos volúmenes ilustrados sobre Pompeya que figuran en la lista de libros que poseía picasso.	707

1

Introducción

1-1 ELECCIÓN DEL TEMA

Durante el año académico 2005-2006, impartimos dos cursos de arte español contemporáneo en la Universitat Ramon Llull. La doble faceta “pintora-historiadora de arte” permitía aportar, también, a los alumnos las perspectivas y experiencias propias del pintor. En este sentido se familiarizó a los estudiantes con unas pautas que les permitieran leer el lenguaje pictórico de manera autónoma, unas pautas equivalentes a las que les facilitan la lectura de los textos. Un sistema para decodificar la información básica de una composición. Al mismo tiempo se les animaba a la búsqueda de imágenes similares y a la reflexión sobre las posibles relaciones entre ambas. El trabajo tendía a desarrollar las propias capacidades del alumno para acceder a la pintura desde la propia pintura.

La toilette de Picasso fue sometida a este proceso. La comparamos con la *Ménade danzante* y la *Toilette* de los frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya, puesto que fueron las imágenes que instantáneamente relacionamos con la composición picassiana. La sirvienta fue comparada a la imagen de *La parisina* del palacio de Cnossos. También un *Teseo vencedor del minotauro*, visto casualmente en el libro del que se escanearon las anteriormente citadas imágenes pompeyanas, nos remitió directamente a *Pastor con cesto*, pintado en Gósol y, así lo explicamos.

Dos composiciones gosolanas con claros vínculos temáticos, compositivos y plásticos en el ámbito pompeyano y que implicaban una deuda de los trabajos gosolanos hacia los pompeyanos.

En el transcurso del ciclo de conferencias sobre Picasso que tuvo lugar en la Universidad de Barcelona, organizado por la Dra. Cirlot y el Museo Picasso de Barcelona, durante el curso siguiente (2006-2007). Los prestigiosos conferenciantes, Pierre Daix, Marilyn McCully y Christopher Green, entre otros, pusieron de relieve la influencia de Ingres en *La toilette* y, en general, en el periodo gosolano. En ningún caso nadie mencionó la pintura pompeyana.¹ Analizando el estado de la cuestión, constatamos que la opinión de los mencionados autores traducía el sentir general de la historiografía al respecto.

Con intención de abrir una brecha en este sentido, comenzamos un artículo para la revista del Departamento de Arte de la Universidad de Barcelona, dirigida, entonces, por la Dra. Rosa Alcoy. Al contextualizar esta obra y *Pastor con cesto*, las dos composiciones que habíamos presentado con sus modelos pompeyanos a los alumnos, vislumbramos la importancia y la extensión temporal de la influencia de la pintura pompeyana en el trabajo de Picasso entre 1905 y 1907. Quedamos totalmente fascinados por la envergadura de

1. La Dra. Mercè Vidal habló, genéricamente, de tonalidades arcaicas y entre ellas las de la pintura romana y de Pompeya



Picasso. *La toilette*. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).

Ménade danzante. Escena VIII. Villa de los Misterios. Pompeya

La toilette. Escena IX. Villa de los Misterios, Pompeya.

Picasso. *Pastor con cesto*. Detalle. Gósol, 1906.

Gouache sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus Museum of Art. Ohio

Teseo. Casa de Marte y Venus. Pompeya.

Picasso. *Naturaleza muerta: flores*. en un jarrón. Gósol, 1906. Gouache sobre cartón. 70'5x54 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Picasso. *El monaguillo*. Barcelona, 1896. Óleo sobre tela. 76x50 cm. Museo de Montserrat (Barcelona).

Gusman. *La cena*. (Pintura de Herculano. Museo de Nápoles).

Picasso. *Baco bebiendo en porrón*. 12 febrero 1957. Aguatinta y gouache. 66x50 cm.

este descubrimiento, por la deuda de la pintura picassiana de este período con la pintura pompeyana, por su estrecha relación con la mitología y, consecuentemente, con la nueva luz que estos parámetros interpretativos arrojaban sobre el trabajo de Picasso de esta época. La lectura de estas obras, podía llegar a ser muy diferente a la tradicional. Así, pues, optamos por abandonar el artículo y utilizar los textos como punto de partida de la tesis. Agradecemos a la Dra. Ciriot su confianza en nuestra intuición, a la vista de nuestra insistencia sobre la importancia y las vinculaciones del descubrimiento. Evidentemente, seguimos su consejo de no publicar nada sobre este tema al tomar la decisión de centrar en él la mencionada tesis. Sentimos, sin embargo, no poder aprovechar la oportunidad que, generosamente, nos había brindado la Dra. Rosa Alcoy de poder presentar el artículo.

Comenzamos a interesarnos por la iconografía de algunas de las obras de este período, al tiempo que constatábamos que la introducción de las manchas de rojo cinabrio y las de rosa (rojo rebajado con blanco) así como la voluntad de conferir a las composiciones las texturas propias de los frescos, coincidían con la presencia de los modelos pictóricos pompeyanos. La alternativa contemplación de algunos de estos modelos campanos y sus correspondientes picassianos, nos sugirieron

la posibilidad de que el artista no hubiera efectuado un mero préstamo estilístico, sino que la transposición de los modelos hubiera implicado, además, una incorporación a las composiciones picassianas de los contenidos, mitológicos o escénicos, de los mismos. Los bodegones gosolanos, por ejemplo, cargados de símbolos, presentaban una áurea misteriosa y religiosa. No eran bodegones corrientes, aunque pareciera difícil de creer, eran altares, o más exactamente, altares votivos o *ex votos*. Algunos de sus elementos ya estaban representados en las obras parisinas y su extraño misticismo podía relacionarse tanto con las composiciones religiosas de la juventud del artista como con el altar que Picasso había erigido para Fernande Olivier en su estudio del Bateau-Lavoir.² Además, algunos objetos de estos bodegones, estaban presentes en la pintura pompeyana, así como su cromatismo. La representación del porrón no sólo obedecía a sus connotaciones fálicas sino que, con él, Picasso efectuaba un irónico guiño entre el presente catalán y su pasado romano. Pues es obvio, para cualquier catalán, que el porrón es el descendiente del *rhyton* con el que libaban pompeyanos y catalanes.

La presencia de dos composiciones pompeyanas, *La toilette* y *Pastor con cesto*, no era casual. Había un hilo conductor pompeyano que unía a varias obras del período compren-



2. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 154. y OLIVIER,

FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933. P. 43.



dido entre el retorno de Picasso a París en primavera de 1904 y, al menos, hasta otoño de 1906. Al observar los trabajos picassianos de la mencionada etapa bajo esta perspectiva, comenzamos a ver claramente que estas composiciones, muchas de ellas inexplicables y, a menudo, desconectadas unas de otras, podían estar relatando algo y que la clave estaba encerrada en la pintura pompeyana. Comprendimos que el cambio cromático en la pintura picassiana, la transición del periodo azul al denominado “rosa”, era fruto del interés de Picasso por la pintura pompeyana cuyo color de referencia es el espectacular rojo cinabrio. Un rojo que, a menudo era neutralizado con el blanco, dando lugar a una también considerable presencia de los tonos rosados en estos frescos. Los ocre son los pigmentos más abundantes en los murales campanos después del rojo. Esta apreciación nos permitió comprender la procedencia de los ocre con los que el artista trabajó en Gósol, así como antes y después de su estancia en este pueblo del Pirineo catalán. Los ocre gosolanos no podían proceder de Gósol, puesto que este paisaje pirenaico está dominado por los verdes y, los grises de la piedra. Gósol es de los pueblos de España donde se da una más ínfima presencia del ocre o de los tonos tierras.

Constatar cómo se habían hecho encajar ideas y apreciaciones que no coincidían con la realidad, nos fue revelando la superficiali-

dad con la que se habían estudiado las obras de este período. Se identificaban los ocre con los colores de Gósol, que es verde y gris. Se atribuía la aparición del rosa al enamoramiento de Picasso por Fernande Olivier. Sin embargo, fue durante el período en el que el pintor sostenía una profunda relación con la modelo Madelaine, cuando la paleta pompeyana, rojos, ocre y rosados, así como texturas similares a las de los frescos, comenzaron a aparecer en sus composiciones. Nos sorprendió la idea de que una asociación como “rosa=amor” pudiera tener traducción en la plástica de un hombre de las características de Picasso. Y acabamos comprendiendo que la ligereza de las mencionadas asociaciones obedecía más a la necesidad de crear parámetros “clasificatorios” que a la voluntad real de comprender la pintura. Al problema de las clasificaciones se sumaron algunas observaciones poco afortunadas sobre determinadas obras que habían tenido la desdicha de dar nombre a la composición. Uno de los ejemplos más significativos era el de *La mallorquina*. El tocado de *La mallorquina* no es mallorquín. Ni lo es el sombrero que luce ni tampoco hay debajo del mismo *rebosillo* alguno. Se trata, muy diferentemente, de un velo que cuelga sobre el mencionado sombrero. Si, además, el error es trasladado a la composición denominada *Familia de saltimbanquis*, posiblemente, el hecho incrementa-

El valle de Gósol y montañas circundantes.

Picasso. Paisaje. Gósol, 1906. Gouache y lápiz negro. 47'5x61'5 cm. Museo Picasso París.

Gósol y el pueblo antiguo con la iglesia románica al fondo.



Pastora mallorquina. En: *Trajes de la isla de Mallorca de Cristóbal Vilella. Fig.66*

Picasso. La mallorquina. París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

Picasso. Les bateleurs. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm Washington (DC) National Gallery of Art.

la dificultad a la hora de interpretar éste óleo. Cuadro, que por lo demás era, en general, tratado como una composición fallida e incoherente.

Algunas de las certezas sobre este período respondían a apreciaciones realizadas con cierta frivolidad, pero que han gozado de un tal predicamento que ha conferido a las mismas rango de verdad doctrinal e inamovible. Los errores y lagunas detectados en *La mallorquina*, en la identificación de los ocre con los colores de Gósol, en la *Familia de saltimbanquis*, en la identificación del rosa con el enamoramiento de Fernande, en la determinante influencia de Ingres en *La toilette*, entre otros ejemplos, nos aportaron la seguridad de que la falta de profundidad en el estudio de estas obras había comportado una simplificación de las mismas que no se correspondía con su esencia. Tuvimos la sensación de que sobre estas composiciones

se había proyectado un velo de banalidad que condicionaba la visión del espectador.

Así, pues, fue inicialmente nuestra discrepancia con la historiografía acerca de las influencias reflejadas en *La toilette* la que nos llevó a investigar sobre la iconografía de este óleo y de otras composiciones realizadas por Picasso en aquella época. El análisis formal de estas obras, sin ser nuestro objetivo, era esencial como primer paso para acceder al iconográfico. El origen pompeyano de la iconografía de *La toilette* no podía deslindarse de la apariencia de fresco que Picasso confirmó a su obra. Ello debía tener consecuencias a nivel de contenido. Debía haber, entonces, una unidad indisoluble entre la forma y el fondo de la obra. Estas cuestiones nos corroboraban la lectura demasiado simplista y fragmentada que se había hecho de las obras de esta época de Picasso. Ello nos alentó, también, a enfocar nuestra investigación en este camino.

1-2 ENFOQUE DEL TEMA.

Como sea que en ninguno de los libros consultados habíamos encontrado estudio alguno de las obras de este periodo bajo la perspectiva de la influencia de la pintura pompeyana, creímos que un trabajo de investigación en este sentido llenaría una laguna y podría tener una doble consecuencia. Por un lado, poner en evidencia la deuda estilística de la obra picassiana de esta época con Pompeya. Y, por otro, ver hasta qué punto los contenidos de los modelos campanos eran susceptibles de aportar un poco de luz sobre un conjunto de obras mal comprendidas. Había una tercera cuestión flotando en la atmósfera, estando la pintura picassiana tan vinculada a la trayectoria personal del artista ¿qué significaba esta insistencia con la pintura pompeyana? ¿Podía sentirse Picasso, entonces muy aficionado al opio, atraído por un mundo en el que la ingestión de psicotrópicos tenía un papel importante en sus rituales religiosos? Pero ¿qué interés podía tener el artista en la religión o en las religiones antiguas?

Se fijará como punto de partida un óleo de 1905 en el que no sólo apreciamos una presencia pompeyana en el color y en la textura del fondo, como ocurría en composiciones de 1904, sino también en la pose de la modelo,

se trata del *Desnudo sentado* de Madelaine. Cerraremos el estudio con *Las señoritas de la calle Avinyó*, pues, como más nos fijamos en las figuras pompeyanas, especialmente en el ciclo megalográfico de la Villa de los Misterios, más convencidos estamos de que *Las señoritas*, pueden contener algo de esta composición. Algunos detalles de la misma, como el contraste entre las escenas en las que el pánico aparece reflejado en la participante del rito y otras en las que ésta aparece esplendorosa, serena, pero grave al mismo tiempo, nos evocan las diferentes actitudes de los grupos de *Señoritas* picassianas. Los colores, las dimensiones o, a otro nivel, los hongos psicotrópicos esparcidos alrededor de la sacerdotisa que prepara la comida ritual, de un modo u otro, nos remiten a *El harén* (donde una vieja prepara también algún alimento en una cazuela) y a *Las señoritas de la calle Avinyó*. Terminaremos, pues, con el estudio de *Las señoritas* por que sentimos esta composición como una gran recopilación, síntesis y exaltación de este período y es, además, un punto y aparte en la trayectoria picassiana y en la historia del arte occidental.

Así pues, nuestra investigación seguirá una línea, la pompeyana, que atraviesa tres épo-

cas picassianas bien delimitadas: la transición de la azul a la rosa, la rosa, la ocre (o goso-lana) y la negroide. Pensamos que existe un hilo conductor entre las mismas que da coherencia a estas composiciones y a sus temas aparentemente inconexos. Creemos, también, que este vínculo reúne en una misma paleta las divisiones cromáticas, algo arbitrarias, que han separado estos periodos en función de la mayor o menor preponderancia del rojo, del rosa o del ocre. Colores que abundan en todos ellos. A fin de cuentas, obras como *La toilette*, *El harén*, *El gran desnudo rosa* o *Las señoritas de la calle Avinyó*, son tanto o más “rosas” que las composiciones oficialmente encasilladas en el periodo “rosa”.

Para nosotros sólo hay un sistema que pueda aclarar nuestras certezas y quizás responder a nuestras preguntas o sospechas. Es comportarnos ante este conjunto de obras con la misma frescura y espontaneidad con la que habíamos visto y analizado *La toilette*. Contemplar las composiciones con los ojos libres, metafísicos e irracionales de la pintura despojados de los condicionantes cartesianos de la literatura del arte y preguntar directamente a la propia pintura. En este sentido, estableceremos un primer y profundo diálogo a nivel exclusivamente plástico con la obra para adentrarnos, con la información recibida, en la búsqueda de modelos. Esperamos, así, comprender las consecuencias tanto de los préstamos como de la estructura compositiva en la forma y en el fondo de los trabajos seleccionados y quizás hallar el significado, el porqué, de la recurrencia de Picasso a la pintura pompeyana en obras encasilladas en distintos períodos y aparentemente desvinculadas entre sí.

1-2-1 Metodología del trabajo.

La biografía del artista constituirá el punto de partida. Estudiaremos, también, el contexto de Picasso en el periodo objeto de esta tesis, así como en el inmediatamente anterior. Insistiremos en aquellos detalles vitales o contextuales que creamos que puedan haber incidido en su interés o conocimiento de determinados temas.

A continuación analizaremos, individualmente cada obra siguiendo un orden cronológico. Ello nos permitirá, probablemente, revertir descubrimientos de unas obras en

otras, así como identificar personajes o conceptos vistos anteriormente. Si es así, podremos considerar el tener en cuenta, como un valor añadido para la nueva composición, el significado que se hubiera dado a estos personajes y conceptos en las obras precedentes. El propio proceso nos destacará y explicará ideas que ignoramos actualmente y nos aclarará el significado de la insistencia picassiana en los modelos pompeyanos. Concederemos la mayor importancia al análisis sistemático de cada composición y vistas las discrepancias entre nuestra apreciación sobre las influencias de *La toilette* y la versión tradicional de la historiografía, intentaremos enfrentarnos a las obras con independencia y desinhibición, tal como hicimos en *La toilette*. Veremos, ocasionalmente, si merece la pena aludir a composiciones contemporáneas similares.

Finalmente, extraeremos unas conclusiones en función del resultado de las anteriores investigaciones. Unos resultados que intuimos que vincularán no sólo los préstamos estilísticos sino, también los contenidos de los mismos, a los trabajos picassianos y que quizás sea la aplicación de estos contenidos pompeyanos, la que pueda esclarecernos el significado de este conjunto tan intenso como superficialmente estudiado. Debemos esperar los acontecimientos para saber si se tratará de una insistencia exclusivamente plástica o si al contrario podremos extraer alguna lectura global. Será, también interesante, ver si a lo largo de la extensa trayectoria del artista estos temas o modelos resurgen, ni que sea puntualmente.

Como sea que el peso de la investigación recaerá sobre el análisis individualizado de cada obra, trazaremos las líneas generales del sistema de aproximación a las mismas que vamos a emplear.

El método de aproximación a una obra de arte diseñado por Panofsky, es el que mejor se ajusta a nuestros intereses. Así pues, siguiendo al mencionado autor, estudiaremos las relaciones entre una imagen y su significado, teniendo en cuenta la unión indisoluble entre el fondo y la forma.

Prestaremos especial atención no sólo a las figuras principales, sino también a pequeños objetos así como a las relaciones que puedan establecerse entre ellos y con los protagonistas. Se intentarán comprender detalles que

Picasso. Familia de saltimbanquis. Estudio.
París, 1905. Gouache y carboncillo sobre cartón.
51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú.

Picasso. Les bateleurs.
París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.
Washington (DC) National Gallery of Art.



resulten incongruentes (como por ejemplo un caballo aparentemente sujetado sin riendas, en *Joven desnudo guiando un caballo*; unos sombreros muy mal apoyados sobre las cabezas, en *La mallorquina* y en *La familia de saltimbanquis*; un perro junto a un arlequín moribundo, frente a un jarrón con flores y dos niños, en *Estudio para "La muerte del Arlequín"* etc.). Se analizarán, también los paisajes y se buscará la relación entre los mismos y las figuras. Y, especialmente en los casos en los que las composiciones resulten más herméticas, se valorarán las diferencias entre los cuadros finales y los bocetos previos. En los casos en los que el óleo final haya eliminado algunos de los protagonistas de los esbozos, recurriremos a la simbología de estos personajes u objetos y veremos si sus sustitutos en el óleo definitivo asumen los mismos significados que tenían las figuras desaparecidas de los bocetos y qué mejoras comportan los cambios.

Metodológicamente tendremos en cuenta a Panofsky. Sin embargo, y apoyándonos en las palabras del propio autor al reconocer que las tres fases netamente diferenciadas de su sistema se fusionan al ser aplicadas sobre el fenómeno único de la obra de arte,³ estableceremos algunos ajustes a esta estructura. Básicamente, trataremos de enfatizar un aspecto del estudio y de fundir relativamente las búsquedas iconográficas e iconológicas.

Tanto por nuestro particular interés en el proceso del pintor, como por lo que éste, en la ejecución de su trabajo, puede llegar a incorporar en una capa menos visible de la composición, comenzaremos siempre con un exhaustivo análisis compositivo de cada

obra. Partiremos de análisis muy esenciales, que buscarán los principales ejes compositivos de los cuadros. El estudio se completará con las líneas que pueda haber trazado el pintor mediante las miradas, la unión óptica de colores que se repiten en el cuadro, el dibujo del itinerario que une objetos o figuras y, en cada caso, estaremos abiertos a la observación de aquellos detalles, como por ejemplo las direccionalidades de los gestos realizados con las cabezas, que puedan determinar recorridos compositivos. Se valorará, en este capítulo, la distribución de las figuras en la superficie pictórica, destacando el valor jerárquico de las posiciones que ocupan las mismas. También se dará cuenta del significado de los ejes y, si se estima conveniente, se recurrirá a la simbología para comprender cuáles son los valores que el artista confiere al esquema profundo de la composición. Será una puesta en contacto directa con el esquema plástico más profundo de la obra para intentar alcanzar su esqueleto. A partir de ahí, habremos adquirido una familiaridad con las raíces de la composición que nos proporcionarán un estrecho nivel de relación con la obra. Habremos, de ese modo, superado el riesgo de un diálogo a nivel superficial.

En este mismo capítulo describiremos las características del dibujo, del color y de la aplicación del mismo. Cuando esta aplicación nos sugiera o evoque el acabado de los frescos, se mostrarán ejemplos de éstos para que pueda observarse el vínculo existente, también a este nivel, entre la pintura pompeyana y la de este periodo picassiano. Ocasionalmente, hablaremos del lenguaje de los

3. PANOFSKY, ERWIN .. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York. Icon Editions. Harper & Row Publishers. 1972. PP. 16-17.

colores y de sus posibles consecuencias en el significado de la obra.

Si bien, la identificación del sexo, o edad, de los personajes no ofrece ninguna dificultad, las personalidades, en la mayoría de los casos, resultan herméticas y confusas.

Así pues, en la primera fase de estudio, tendrá un protagonismo muy especial el análisis compositivo y plástico de la obra. Los motivos artísticos serán descritos, pero las figuras, difícilmente podrán decirnos algo más que su edad, sexo, expresión, vestuario y detalles (peinado, sombrero u objetos que sostienen o de los que se rodean).

Como sea que Picasso es un especialista en el juego de los atributos, en su inversión, en la utilización de aspectos diferentes de un mismo símbolo en una composición, o en su combinación,⁴ deberemos unir en un mismo capítulo el estudio iconográfico y el iconológico. Dada la riqueza simbólica del conjunto de obra que nos ocupa, efectuaremos estudios iconográficos sucesivos de los distintos personajes y objetos de cada obra. En esta última etapa, y ocasionalmente en el análisis compositivo, trabajaremos constantemente con el cotejo de modelos pompeyanos.

Las características de los mencionados modelos pompeyanos nos desvelarán, probablemente, el origen formal de las figuras picassianas. Pero, hay que prever la posibilidad de que las historias particulares de los modelos campanos repercutan en el contenido de los personajes picassianos. De ser así, el análisis iconológico dependerá, en buena parte, de los contenidos simbólicos de los modelos pompeyanos. Unos contenidos que deberán

relacionarse a las composiciones picassianas para conseguir una lectura aproximada de las obras de nuestro artista. Contamos, pues, con que las propias historias, alegorías, etc., en las que se enmarquen los personajes pompeyanos, el espíritu de los mismos o alguna de sus características puedan ser aplicadas a las composiciones picassianas para abriarnos la clave de su comprensión. En esta fase, habrá también que tener en cuenta la procedencia de los paisajes, el sentido, las características de los mismos y efectuar una lectura conjunta con la simbología de las figuras.

Recurriremos no sólo a las imágenes de los frescos sino, también, a las fuentes literarias que los informan, básicamente a la mitología, y trabajaremos, también, la simbología. Confiamos en la misma para comprender porqué el artista explota unos u otros atributos de un mismo personaje y la relación que se establece entre los mismos. Cuando nos parezca oportuno nos remitiremos a trabajos, pasados o futuros de Picasso en los que observemos imágenes semejantes de modo que entre la información de los unos y la de los otros, así como de sus contextos, seamos capaces de aproximarnos a estas composiciones.

Tal y como se ha avanzado, se prestará atención a cualquier detalle y no nos desinteresaremos de figuritas absolutamente secundarias, casi imperceptibles, ni de las características y la simbología de animales que Picasso incluye en algunas de sus composiciones como si formaran parte del propio paisaje. Consideramos que Picasso no se siente nunca obligado a “llenar” un fondo espectacularmente vacío, así que, cualquier



Picasso. Telón para Parade.

Témpera sobre tela. 10'6x
17'25 m. París. Musée
National d'Art Moderne.
Centre Georges Pompidou.

Picasso. Acróbata con bola.

París, 1905. Óleo sobre
lienzo. 147x95 cm. Moscú.
Museo Pouchkin.

4. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-P.366.

Picasso. Familia de saltimbanquis. Estudio.
París, 1905. Gouache y carboncillo sobre cartón.
51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú.

Picasso. Les bâteleurs.
París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.
Washington (DC) National Gallery of Art.



incorporación que efectúe debe tener un significado. Significado que puede acercarnos al tema principal y aclararnos dudas.

En conjuntos realmente complejos en los que hay figuras que representan distintas personalidades, como el Arlequín de *Les bâteleurs*, resultará de gran utilidad la existencia de algún boceto preparatorio para poder analizar los cambios y ver si las sustituciones obedecen exclusivamente a problemas compositivos. Una pregunta cuya respuesta buscaremos en la relación entre los respectivos valores simbólicos de las imágenes, u objetos, desaparecidas y las definitivas. También aportará luz al significado de la obra, el hecho de que unos elementos permanezcan inamovibles en el boceto y en el óleo final. Es del dominio común que el mencionado Arlequín es un autorretrato del artista, que se encarna en el papel de Arlequín, por lo tanto en sus atributos e historia. La historia que identifica a Arlequín con el Mercurio romano y con el Hermes griego. Esto ocurre, justamente en 1906, cuando Picasso acaba de ser nombrado por Apollinaire “Arlequín Trismegisto” (Arlequín-Hermes Trismegisto) en uno de sus poemas.⁵

El pintor se enfrenta normalmente al trabajo de otros artistas con una frescura y una espontánea tendencia a la simbiosis en los procesos plásticos que ve representados que hacen de él un casi profano y un casi erudito al mismo tiempo. La frescura del pintor le confiere al mismo la desfachatez del profano. Recordemos que el pintor es, por deformación profesional, independiente y atrevido, muy libre. Por otra parte, la experiencia del pintor lo sumerge, casi inconscientemen-

te, en los procesos que contempla y éstos le aportan información de la que carece el profano. El conocimiento que aflora a la mente del pintor ante la obra de otro no procede del estudio teórico de la pintura sino de su experiencia profesional. Dotado de estos valores, observa la composición que contempla y de ella, sólo de ella, extrae sus conocimientos. Esta información no tiene la magnitud de la del erudito, pero cuenta con la garantía de que contiene el espíritu de la obra. El erudito, sin embargo, puede haber establecido una serie de reflexiones lógicas condicionadas por el respeto hacia la opinión de otros estudiosos, que le hayan alejado del espíritu de la composición. Sin embargo, el pintor, desconocedor del rigor académico y de los estudios publicados sobre una determinada obra, difícilmente se distanciará del espíritu de la misma ni de algunas de sus características intrínsecas.

Probablemente, el pintor también pueda, en su visión profunda de la obra contemplada, percibir las influencias que esta traduce. Especialmente si éstas se encuentran totalmente asumidas y procesadas (como ocurre en *La toilette* de Picasso respecto a la pintura pompeyana) ya que se habrán integrado al espíritu de la pintura, a su núcleo, a su ADN. Y, es en este plano en el que se desarrolla el diálogo entre un pintor y el trabajo de otro artista.

Como sea que la mirada del pintor contiene la libertad del talentoso profano, así como un tipo de conocimiento distinto al del erudito, afrontaremos la interpretación intrínseca de las composiciones objeto de estudio, guiados por nuestra inevitable visión de pintora que

5. *Los saltimbanquis* (1 de noviembre de 1905). Véase el poema en: READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. PP. 43-44.

someteremos a todos los mecanismos de control necesarios.

Aplicaremos, para ello, la metodología del historiador del arte. Buscaremos los modelos pompeyanos utilizados por Picasso en imágenes y en manuales que hubieran podido estar a su alcance entre los volúmenes del siglo XIX e inicios del siglo XX. Intentaremos encontrar manifestaciones artísticas, en París o en Barcelona, que facilitaran la visión en directo de estos modelos. Nos haremos eco del sentir general del momento por la pintura pompeyana, así como de las posibles fuentes informativas en los círculos picassianos. El retorno a las ideas del mundo greco-romano dominaba los ámbitos artísticos así en Barcelona como en París y Picasso era asiduo de las reuniones de *Vers et Prose* celebradas los martes en *La closerie des lilas*.⁶ El centro de difusión de los nuevos ideales clasicistas. Precisamente es a uno de su organizadores, Paul Fort, a quien Picasso dedica una composición con aspecto de fresco clásico y dominada por el potente rojo pompeyano. Un rojo y unas formas cuyos modelos no debían encontrarse muy lejos, a juzgar por la intensidad con la que éstos impregnan la composición.

Averiguaremos, también el interés que pudiera despertar entre la *bande à Picasso*, la pintura pompeyana, el mundo antiguo y la mitología clásica. La constante convivencia con Max Jacob, Guillaume Apollinaire y André Salmon, implica un trasvase constante de conocimientos que aportaron a Picasso gran información.

Conocedores de la íntima relación entre vida y pintura en Picasso, intentaremos ir

más allá de las razones que impulsaron al artista a disponer, de manera continuada durante dos años, de modelos pompeyanos, y nos preguntaremos acerca de los motivos de esta insistencia. La presencia pompeyana en la pintura picassiana no fue sólo un acercamiento a una moda. Su intensidad, así como su recuperación a partir de 1917, nos habla de una vinculación estrecha y vital del artista con estos modelos y con sus significados. Intentaremos extraer unos principios comunes a este conjunto de obras y veremos qué significan los mismos en la vida del artista. Estaremos, también, atentos a detalles, elementos o personajes que se repitan en este conjunto de obras para establecer posibles relaciones entre unas y otras pinturas. Buscaremos, así mismo, réplicas en su trayectoria posterior. Prestaremos atención a la persistente presencia de los cortinajes y al aspecto teatral de algunas de las composiciones y buscaremos las razones que pudieron motivar estos enfoques. Un planteamiento que Picasso recupera en su primera obra pompeyana diez años más tarde, el telón del ballet *Parade*.

Paralelamente observaremos si esta fascinación por el mundo pagano comporta, como en otros periodos de la historia, una voluntad de fusión entre los principios propios del mundo pagano y los de la religión cristiana. Es obvio que la estancia del artista en Gósol, reavivó su interés por el arte románico y que muchas de las composiciones allí realizadas conjugan modelos pompeyanos y cristianos.

Como historiadores del arte repasaremos biografías picassianas, monografías y estudios que puedan acercarnos a las costumbres



Picasso. *El atleta*. París, 1905. Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París.
Paul Fort rodeado de tomos de Vers et Prose. Colección Jean Fort-Severini.

6. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 165.

Venere. *Casa Iulius*

Polybius. Pompeya.

Picasso. *Desnudo acostado*

(Fernande). *Gósol, 1906.*

Gouache sobre papel.

47'3x61'3 cm.

The Cleveland Museum of Art. Cleveland.

Anónimo. *Virgen de*

Gósol. *Gósol. Siglo XII.*

Talla policromada. Museo

Nacional de Arte de

Catalunya. Barcelona.



del artista. Seguiremos las pistas que estructuren su inmersión en la pintura pompeyana, así como en los valores que ella representa. Por la mencionada relación entre la pintura y la vida de Picasso, creemos firmemente que, utilizando una expresión de Panofsky, hay “algo más”.⁷ Hay “algo más” en sus pinturas y “hay algo más” que liga a Picasso con el mundo pompeyano

Investigamos, inicialmente, entre aquellos autores que identifican esta época con un primer periodo clásico. La primera sorpresa fue ver que el denominado primer periodo clásico solía terminar a la vuelta de Gósol, en 1906. Los llamados démones, las mujeres sobredimensionadas o *Las señoritas de la calle Avinyó*, no entraban nunca en una primera fase clasicista del artista.

1-2-2 Estado de la cuestión bibliográfica sobre Picasso y su relación con los temas pompeyanos.

Avanzando el trabajo constatamos la necesidad de documentarnos y percibimos la ausencia de estudios en este sentido. La historiografía veía clara la influencia de la pintura pompeyana a partir de la visita del artista a esta ciudad, en 1917. A juzgar por lo leído, el periodo clásico picassiano parece haber surgido instantáneamente a partir de la estancia del artista en Italia en 1917 sin que se cuestione una reacción tan inmediata, un cambio tan brusco en la trayectoria del artista. Los autores hablan de un primer periodo de inspiración clásica, pero atribuyen la misma a un clasicismo de tercera mano, un clasicismo basado en Ingres, en Puvis de Chavannes... o a un clasicismo derivado de los *kouroi* griegos que pudiera haber visto Picasso en el Louvre. Nunca se ha vinculado la obra del periodo comprendido entre 1905 y 1907 con la pintura pompeyana ni se han vinculado los temas de esta época con los desarrollados entre 1917 y 1923. El estado de la cuestión bibliográfica por lo que hace a la relación entre la pintura pompeyana y la obra de la mencionada etapa picassiana objeto de nuestro estudio era inexistente.

1-2-2-1 Picasso en sus primeros años. Obras biográficas.

Dos biografías de Picasso de autores anglosajones nos han ofrecido una imagen detallada sobre el autor, un interesante anecdotario y aproximaciones a algunas de las obras. Se trata de las extraordinarias biografías escritas por Penrose y por Richardson. Penrose tiene el mérito de haber escrito la primera gran biografía picassiana. La segunda sigue una estructura y un tono similares a la primera pero es muchísimo más exhaustiva, penetra a fondo en cada aspecto de la vida del artista. Resulta especialmente interesante por no pasar por alto facetas, como la relación de Picasso y sus amigos con las drogas y el ocultismo que son omitidos por Penrose, quizás por prudencia debido a la fecha de su publicación, 1958.

Penrose puso al día su publicación tras el fallecimiento de Picasso y su texto resulta imprescindible, todavía hoy, para el estudio del artista. Está muy documentado, ofrece detalles curiosos y nos han resultado particularmente interesantes algunos de sus comentarios o citas que él ensalza como la de Barr refiriéndose a los desnudos objeto de nuestro estudio.

Como escribe Barr de estos desnudos y de otros del mismo período, tienen “una no-

7. PANOFSKY, ERWIN .. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York. Icon Editions. Harper & Row Publishers. 1972. P.8.

bleza natural, sin pretensión, en la composición y en las actitudes que empalidecen y hacen parecer vulgares a los garantes oficiales de la tradición “griega” como Ingres y Puvis de Chavannes.”⁸

Una opinión que apoya nuestra visión de estas obras. También resulta particularmente interesante una observación de Penrose respecto a Composición: *Los campesinos*. Si bien el autor describe la composición como un ciego vendiendo flores, el autor percibe los cambios entre los bocetos preparatorios y el óleo en un sentido que nos parece particularmente revelador:

La transformación del dibujo original del vendedor de flores ciego en campesinos báquicos con bueyes, es total, tanto por el espíritu como por el estilo.⁹

Sólo Penrose ha mostrado la sensibilidad de percibir este importante cambio.

Nos resulta particularmente útil la información que facilita el autor acerca del sistema de trabajo de Picasso:

(...) lo que él (Picasso) aprendía de otros artistas era en él un proceso secreto.¹⁰

Esta ocultación por parte de Picasso de sus fuentes de información podría justificar el desconocimiento general sobre la procedencia de los modelos del período objeto de nuestro estudio, así como de los procesos a los que son sometidos por el artista.

Otros dos comentarios de Penrose acerca de *Las señoritas* nos han parecido particularmente interesantes para nuestro estudio:

Los problemas que habían sumergido a Picasso en los tormentos de la incertidumbre y forzado a explotar al mismo tiempo dos tendencias casi opuestas, encontraron su solución en la primavera de 1907. Luego de haber trabajado durante meses en bocetos y estudios, Picasso pintó de manera decidida, en pocos días, un cuadro que medía seis metros cuadrados. (...) Su aspecto (la señorita de la izquierda), particularmente su perfil grave, es indudablemente egipcio,

mientras que las dos mujeres que ella revela, en el centro del cuadro (...) presentan mayor afinidad con los frescos medievales de Catalunya.¹¹

Las ideas expuestas por Penrose nos han parecido particularmente afines a lo que nosotros percibimos en la obra de Picasso.

En muchos aspectos, Richardson parece continuar y profundizar el trabajo de Penrose. De hecho, este autor, como Palau, es de los pocos que siguen a Penrose por lo que hace a la influencia del románico catalán en *Las señoritas*.

La biografía de Picasso publicada por John Richardson en distintos tomos, se enmarca, como la de Penrose, entre los trabajos surgidos a partir de la amistad del autor con el artista. Richardson realiza una exhaustiva investigación que va más allá de los parámetros entre los que se desarrolló la relación entre ambos personajes. Los dos primeros volúmenes, traducidos al castellano, constituirán un documento de consulta constante para esta tesis.

La patente falta de información acerca de la influencia pompeyana en la pintura picassiana entre 1905 y 1907, nos obligará a realizar una investigación totalmente inédita. Para ello cualquier dato sobre la vida, costumbres, amistades, vicios y virtudes del artista puede devenir un hilo que nos acerque al marco pompeyano. En este sentido, la aportación de Richardson es inestimable. El autor busca en todas las esferas y detalles de la vida picassiana y profundiza en aspectos que otros han pasado “elegantemente” por alto, como por ejemplo la intensa relación del artista con el opio hasta 1908. A veces, este tipo de convenientes negligencias pueden perjudicar la comprensión de la obra. Richardson, además, muestra un gran olfato al profundizar en determinados personajes que rodearon a Picasso. En este sentido, el autor no sólo dedica un capítulo a Apollinaire, sino también otro a Jarry, a pesar de que, según parece, Jarry y Picasso no llegaron a encontrarse nunca.¹²

La inagotable curiosidad que muestra Richardson, por Picasso, por cualquier detalle de la vida, hábitat, costumbres, amistades,

8. PENROSE, ROLAND *Picasso*. Paris. Ed. Flammarion. 1982 -1ª Ed. 1958-.P. 144. (Cita: A. BARR, *Picasso, Fifty years of His Art*, p.42)

9. PENROSE, ROLAND *Picasso*. Paris. Ed. Flammarion. 1982 -1ª Ed. 1958-.P. 150.

10. PENROSE, ROLAND *Picasso*. Paris. Ed. Flammarion. 1982 -1ª Ed. 1958-.P. 154.

11. PENROSE, ROLAND *Picasso*. Paris. Ed. Flammarion. 1982 -1ª Ed. 1958-.P. 157-158.

12. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906) Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-P. 362

familia, etc. de los antepasados, de los amigos o de los amigos de los amigos del artista teje una inmensa telaraña con epicentro en Picasso. Es muy difícil no encontrar en la mencionada telaraña de Richardson alguno, o algunos, de los indicios que uno precisa para seguir una línea de investigación. El arduo trabajo realizado por este autor ha simplificado la búsqueda en el ámbito de la investigación picassiana.

Richardson, tal como él confiesa sin ambages en *Aprendiz de brujo*, tiene una afinidad con los artistas que le lleva a realizar un tipo de preguntas, o en el caso que nos interesa, exponer una serie infinita de anécdotas, que él, como pintor, sabe que son más importantes para la investigación que su opinión personal sobre una obra. Richardson nos desvela el secreto de esta ventaja que él tiene sobre Douglas Cooper y, en general, sobre otros “catalogadores”:

En este sentido yo le llevaba ventaja (a Douglas Cooper), pues, aunque malo, había comenzado siendo pintor. Sabía más que él de los problemas inherentes al oficio. Yo solía detectar cuando un artista se salía por la tangente, se repetía o tomaba el camino más fácil, pues había recurrido muchas veces a estos subterfugios durante mis años de estudiante. (...). Cuando hablaba con Picasso o con Braque, Douglas, les hacía preguntas propias de un catalogador: fechas, procedencias, etc. Yo les hacía preguntas propias de un estudiante de arte: la composición de los aditivos -fondos de ceniza, tabaco o café- que habían utilizado en las pinturas cubistas, si ciertos lienzos los habían pintado tanto al derecho como al revés, y cosas por el estilo (...).¹³

Richardson, antes que historiador era pintor, como Vasari, y como él sabe hasta qué punto un tipo de información acerca del artista como hombre, acerca de sus reacciones humanas, de las envidias y dinámicas que puedan rodearle,¹⁴ puede ser de utilidad. Son datos a procesar. Y en el caso de Richardson,

son muchos. Michael Dirda, en un artículo en el *Washington Post*, se muestra fascinado por la lubricidad sexual y el cotilleo que contiene el tercer volumen de Richardson, *A life of Picasso. The Triumphant Years, 1917-1932*.¹⁵ Una biografía que califica de perversa y pecadoramente entretenida. Según el crítico, Richardson resulta implacable con Matisse, Bell o Cocteau, mientras que ensalza a Picasso quien aparece como un héroe.

Se trata de tendencias ya visibles en los dos primeros volúmenes a los que se recurrirá en esta tesis. Richardson está, definitivamente, en la línea vasariana. Como el protegido de los Medici, se rodea de la *beatifull people* (sólo hay que ver su lista de agradecimientos) y ello le facilita el acceso a cualquier documento, obra o información. Richardson se muestra despiadado con aquellos que no encajan en sus parámetros, como Sabartés. Tanto Vasari como Richardson crean sus mitos, Miguel Ángel o Picasso, y miden a los demás artistas en función de sus héroes.

El anteriormente mencionado Michael Dirda considera el tercer tomo de la biografía picassiana muy próximo a una historia socio-cultural, o a una columna de cotilleo para intelectuales.¹⁶ Sus palabras no son peyorativas, al contrario, puesto que Richardson, en su biografía picassiana, se adentra en lo más íntimo de la vida del artista y los detalles de la misma resultan un tesoro para quienes hoy o mañana intentamos interpretar su obra.

Como los anteriores autores, estrechamente relacionados con Picasso, Richardson, ocasionalmente, no puede evitar interpretaciones cuya credibilidad deja en manos de la amistad que le unía al artista, como por ejemplo su opinión respecto al bodegón en el primer término de *Las señoritas*:

Conociendo a Picasso sugiero que se trata de una broma: los hombres no van a los burdeles a comer fruta.¹⁷

Pensamos que esta frase de Richardson corrobora la apreciación general que realiza

13. RICHARDSON, JOHN *El aprendiz de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. -1ª Edición *The sorcerer's Apprentice*, 1991-. P.292

14. Vasari, tan denostado y tan alabado, se acerca mucho al artista como hombre, a su entorno, a sus debilidades, a lo que de él se dice y se comenta (véanse los comentarios de Paolo Uccello) o lo que se teje a su alrededor (véase la dinámica acerca de la construcción de la cúpula de la catedral de Florencia y cómo Brunelleschi sorteaba o hacía inevitable la presencia de Ghiberti) o su propia opinión, que no deja de ser otro documento histórico. VASARI, GIORGIO. *Les vies*

des meilleurs peintres, sculpteurs, et architectes. Ed. Commentée sous la direction d'André Chastel. París. Ed. Berger-Levrault. 1981

15. DIRDA, MICHAEL. "Picasso's Biography is wickedly, even sinfully, entertaining" en: *Washington Post* 25 noviembre 2007.

16. DIRDA, MICHAEL. "Picasso's Biography is wickedly, even sinfully, entertaining" en: *Washington Post* 25 noviembre 2007.

17. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II. (1907-1917). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P.11.



Junyer Vidal sobre aquellos que creen conocer bien a Picasso:

Pablo Ruíz Picasso (...) muchos de los que le conocen, no le conocen suficientemente para comprenderle y juzgarle. (...). Picasso es más, infinitamente más, de lo que muchos creen, incluso aquellos que parecen conocerle.¹⁸

Muchos accedieron al privilegio de su amistad pero muy pocos, Junyer Vidal, Max Jacob, Apollinaire o Ricciotto Canudo penetraron en la vida interior de Picasso.

La sensibilidad plástica de Richardson se desata en interpretaciones que, de seguir un rigor analítico, dotado como está el autor de información privilegiada, habría podido aportar mucha luz en el terreno de la interpretación picassiana. Pero la esfera en la que Richardson es un auténtico maestro es en la de la crónica socio-cultural. Su desinhibición nos ha permitido adentrarnos en un ámbito, el de las drogas, que a pesar de la importancia que le concede Fernande Olivier,¹⁹ había sido, como se ha dicho, elegante y perjudicialmente pasado por alto en la mayoría de las biografías del artista.

Richardson, en cambio, en los dos primeros volúmenes nos ofrece todo tipo de detalles al respecto. Uno de los más interesantes para nosotros es la descripción del fumadero de opio del “Barón” de Pigeard, al que “se dice” que acudía regularmente Picasso, además de las sesiones semanales de opio que los amigos celebraban en el Bateau Lavoir. Nos ha parecido particularmente interesante no sólo porque pone

de relieve la relación del artista con un psicotrópico cuyos efectos son visibles en su obra de la época, sino porque una de las características de este fumadero puede tener una especial vinculación con los retratos que Picasso pintó de alguno de sus amigos opiómanos:

Había varios fumaderos en Montmatre. Se dice que Picasso visitaba con frecuencia al “Barón” de Pigeard. Este pintor aficionado a los yates había fundado la *Union Marine de la Butte de Montmatre*, entre cuyos socios había marineros tan negados como Max Jacob. Los miembros aprendían a nadar (*à sec*, encima de unos taburetes) a cantar canciones marineras, a mascar tabaco y a escupir.²⁰

Que Max Jacob, consumidor de opio, entre otras drogas, fuera asiduo del “Barón” de Pigeard y marinero de la *Union Marine de la Butte de Montmatre*, donde los socios aprendían canciones marineras, a mascar tabaco y escupir, fuera retratado por Picasso en 1907 como marinero y liando un cigarrillo (¿de tabaco?) para *Las señoritas*, no creemos que sea casual. Menos cuando hemos identificado a otro amigo opiómano, Jean Cocteau, retratado de nuevo como marinero, y sosteniendo una pipa, en el telón de *Parade*. Una obra que intuimos muy cercana a *Las señoritas*.

Sin perjuicio de connotaciones paralelas que pueda tener el traje de marinero, su vínculo con el opio a través de la *Union Marine de la Butte de Montmatre* resulta sumamente revelador. Es gracias a uno de esos detalles pertenecientes al ámbito del entrañable “co-

Picasso. Retrato de Max Jacob. Principios de 1907.

Gouache sobre papel, montado sobre cartón. 62x47'5 cm. Museum Ludwig. Colonia.

Picasso. Marinero. Estudio para el marinero. Hombre liando un cigarrillo. Para *Las señoritas de la C/ Avinyó*. Gouache y lavado sobre papel. 62'5x47. Suiza. Colección particular.

Picasso. Jean Cocteau. 1917. Dibujo de Dessins (París. Stock, 1923)

Picasso. Telón para Parade. Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

18. Carlos Junyer-Vidal. “Picasso y su obra”, *El liberal*, Barcelona 24 marzo 1904, P.2. En: McCULLY, MARILYN A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences. New Jersey. Princeton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- P.43

19. OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 149.

20. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I. (1891-1907). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P.320.

tilleo intelectual”²¹ de Richardson que hemos podido establecer esta relación. Veremos las consecuencias futuras que pueden derivarse de esta fina ironía picassiana.

Debido a la ausencia de estudios relativos a la conexión entre la pintura pompeyana y la picassiana entre 1905 y 1907, la obra de Richardson constituirá, para nosotros, un importantísimo instrumento de trabajo. Agradecemos la tarea faraónica de este autor quien antepone a sus interpretaciones personales de la obra de Picasso, la importante misión de recopilar todos los datos posibles alrededor de la vida del artista, amigos, amigas y conocidos. La detallada biografía de Richardson llena una considerable laguna. Suponemos, como hemos dicho, que su sensibilidad de pintor pudo haberle despertado la evidencia de esta necesidad. Él, como Vasari, son auténticos maestros en los que la confluencia de diferentes características, su formación de pintores, su intensa vida social, sus contactos, su prosa fácil...ha desembocado en unas biografías de extrema utilidad y tan subjetivas como todas las demás.

1-2-2-2 Bibliografía sobre el primer período clásico.

Phoebe Pool dedicó un estudio a este periodo, “*El neoclasicismo de Picasso: primer período*” (1905-6). En el mismo, el autor no menciona la pintura pompeyana ni tan sólo los frescos romanos y, de modo genérico, niega el préstamo estilístico, así como la traducción libre de *motifs* antiguos en esta primera fase clásica.

En 1905, como después en 1917-1925, había recurrido al clasicismo (...) La esencia de su clasicismo no fue tomar en préstamo ni traducir libremente los *motifs* antiguos, sino una necesidad intermitente de formas condensadas, conceptuales y armónicas (...) su supremacía reside en el ritmo de su línea y en la arquitectura general de sus cuadros, que le sitúan en la tradición francesa del siglo XIX del clasicismo, como un seguidor de Ingres más que del colorista Delacroix. (...) contemplando en el Museo del Louvre, como vasos griegos de fondo blanco o arcaicos mármoles y bronce griegos y etruscos. (...) Tanto los estilos como la visión idílica y arcadiana de la anti-

güedad, vista por lo ojos de sus mayores, como rendir, Gauguin, Puvis de Chavannes y Cézanne (...) En los *Saltimbanquis* y en *Muchacho con un caballo* se produce un espacio chato, reminiscente de una escenografía teatral, con lo cual, los planos más distantes, están alisados, casi como en un bajorrelieve, y eso pudo proceder de los murales de Puvis de Chavannes. (...) Influencia también de Seurat por exposición que hubo en *Salon Independants* marzo-abril 1905. Su influencia puede aparecer en las delicadas líneas de esbeltos desnudos como *Muchacha con cabra*, *La toilette*. Aunque estas pudieron ser influidas también por algunas de las estatuas de dioses andróginos y etéreos del Museo del Louvre o incluso por figuras de los vasos griegos ya que sabemos que Picasso frecuentaba con asiduidad el Louvre.²²

Phoebe Pool, en este trabajo centrado exclusivamente en las fuentes en las que se basó el primer periodo clásico de Picasso, es categórico, los modelos utilizados por el artista en este periodo no proceden del mundo clásico. No son ni réplicas ni interpretaciones libres de *motifs* del mundo greco romano. Phoebe Pool percibe un aire clásico en esta época, pero entiende que éste llega a Picasso a través de una cadena de personajes que, ellos sí, han reinterpretado las antiguas composiciones. Ingres, Puvis de Chavannes, Cézanne, Seurat... El autor, sin embargo, no se cierra ante una eventual influencia de los dioses andróginos y los vasos griegos del Louvre. Pool, que destaca características como la reminiscencia de escenografías teatrales o los “espacios chatos”, no piensa nunca en que las fuentes de estos planteamientos residan en los frescos, sino que los vincula a Puvis de Chavannes. Tampoco el cromatismo de la obra de Picasso, o sus fondos con las transparencias, los desconchados y los signos del paso del tiempo propios de los antiguos frescos resultan reveladores de la conexión entre el trabajo del joven pintor y los murales pompeyanos. Si Pool, en un estudio enfocado hacia las fuentes clásicas que informan este período picassiano, no tiene la sensibilidad de ver reflejado en el mismo la pintura pompeyana, tampoco muestra dema-

21. DIRDA, MICHAEL. “Picasso’s Biography is wickedly, even sinfully, entertaining” en: *Washington Post* 25 noviembre 2007.

22. PHOEBE POOL “*El neoclasicismo de Picasso: primer período*” (1905-6) En:

COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA *Estudios sobre Picasso*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1981. PP: 141-145

siada empatía con Picasso al creer que el artista se conforma con una visión mediatizada de las fuentes. La alusión a la estatutaria y a los vasos griegos del Louvre es la máxima oportunidad de investigación directa que Pool concede a Picasso.

La autoridad de Phoebe Pool podría resultar descorazonadora si se basara en un análisis sistemático de las piezas y presentara argumentos. Pero, el hecho de tratar el tema de las fuentes clásicas, como un conjunto de impresiones subjetivas pellizcadas aquí y allá en un agradable paseo entre los pintores franceses del siglo XIX, pone de manifiesto la superficialidad de su planteamiento. Así pues, a pesar de que el objetivo concreto del estudio sea la identificación de las fuentes clásicas y a pesar, también, del prestigio de Phoebe Pool, no percibimos las palabras de este autor como fruto de una investigación rigurosa. Esta ausencia de método y de argumentos confiere una fragilidad a su teoría que deja las puertas abiertas a otras líneas de investigación.

También Pierre Daix, en sus numerosas publicaciones sobre Picasso se manifiesta de una manera semejante a Phoebe Pool. Daix es un autor de referencia en cualquier estudio sobre Picasso. Es el hombre al que Picasso, en 1964, decidió ayudar en el trabajo biográfico que iba a emprender, diciéndole: “Mira, hasta ahora he dejado que digan todo tipo de cosas sin fundamento sobre mí, pero a ti te voy a ayudar”.²³ Una opinión que el autor divulga en su libro *Picasso 1881-1981*.²⁴ El planteamiento que hace Daix del trabajo de Picasso debería, pues, entenderse, como la verdad definitiva sobre la obra del pintor. Lo cierto es que por lo que respecta al periodo objeto de nuestro estudio, la versión de Daix en ningún momento contempla la influencia de la pintura pompeyana en la obra de Picasso. El objetivo de Picasso es, para Daix, sobrepasar a Ingres, ello es visible (para el autor) en *Joven desnudo guiando un caballo*, en *Los dos adolescentes*, en *La toilette*, o, incluso, en *El harén*:

Recordemos, por ejemplo, un harén imaginario de Ingres donde hay, a modo de pis-

cina, una simple palangana donde lavarse, un aya y un cliente macho delante de un vulgar bocadillo a la española (pan, chorizo y un porrón de vino) esto es *El harén*, pintado, también, en Gósol.²⁵

Daix presenta *El harén* como una vulgarización española de *El baño turco* de Ingres y, en general, la obra de Gósol como un desafío psicológico con este pintor plasmado en diferentes temas de la vida cotidiana que presentan, al mismo tiempo, deformaciones expresivas extraídas de El Greco y la influencia del arte ibérico cuyo impacto se reflejará en la “cara-máscara” de Gertrude Stein.²⁶

Paralelamente, Daix entiende *Las señoritas* como un intento de Picasso por superar a sus mayores, a Derain y a Matisse, algo que según el autor, no conseguirá hasta *Nu à la draperie*.²⁷

Respecto a *La toilette*, en otro de sus estudios, Daix presenta la composición como una combinación de dos temas, el de la mujer desnuda que tiende sus cabellos por encima de la cabeza, con el de la mujer plasmada de perfil con la presencia de una estatua antigua.²⁸

El autor que en principio debería desvelarnos al verdadero Picasso, no solo nada dice acerca de la influencia de la pintura pompeyana, sino que no entiende el trabajo del artista como un proyecto personal, con una filosofía y unos objetivos propios, sino como una lucha por superar a sus superiores, Ingres, Derain, Matisse...

El hecho de que Daix vea a Picasso obsesionado por superar la obra de los otros, sin poder intuir la lucha y vinculación del artista en un trabajo genuino y propio, abre una cierta duda respecto a la naturaleza de la “ayuda” que el artista había prometido al es-



Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela.

154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Ingres. *El baño turco*. 1862.

Óleo sobre tela. 108x108 cm. Museo de El Louvre. París.

23. Entrevista de Borja Hermoso a Pierre Daix en *El Mundo*, 24 de febrero de 1997.

24. BONET CORREA, ANTONIO; DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981.P. 24.

25. BONET CORREA, ANTONIO; DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981.P. 28.

26. BONET CORREA, ANTONIO; DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981.PP. 28-29 y 30.

27. BONET CORREA, ANTONIO; DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981.P. 38.

28. DAIX, PIERRE *Picasso*. Barcelona. Ed. Daimón. 1965. P. 50.

critor. Por otra parte, tampoco las opiniones concretas de Daix acerca de las obras comprendidas en el período objeto de nuestro estudio, muestran un rigor investigador. Sus comentarios personalísimos y superficiales presentan como única garantía de su credibilidad el apoyo entusiasta del artista hacia el trabajo de Daix y la descalificación general de Picasso hacia otros trabajos de investigación, según se desprende de las palabras del propio autor.²⁹

Nos encontramos, otra vez, ante una versión cuya reconocida autoridad, respaldada básicamente por su larga amistad con el artista y las afirmaciones del mismo respecto a su colaboración para presentar una exposición de su obra desprovista de “tonterías”, carece de argumentos científicos. Las opiniones de Daix resultan algo endogámicas para ser aplicadas a un pintor tan artísticamente abierto como Picasso y la ligereza de su exposición no alcanza la contundencia con la que realiza sus afirmaciones. Todo ello no desprende la dinámica de un estudio profundo, propio de quien se sumerge seriamente en el análisis de una obra de arte o de un período artístico, sino que su ritmo superficial, entretenido, subjetivo y carente de argumentos, nos inclina a situar estas opiniones de Daix en un ámbito más próximo al periodismo. Las características de este trabajo no hacen del mismo una obra de referencia susceptible de informar una investigación como la que nos disponemos llevar a cabo. Así pues, el hecho de que Daix no contemple la relación entre la obra de este período picassiano y la pintura pompeyana, no resulta demasiado relevante.

La tarea recopiladora llevada a cabo por Daix ofrece, a menudo, paralelismos con la realizada por Palau i Fabre. El autor coincide, también con Daix por estar vinculado a Picasso por lazos de amistad y por ser de los autores que más volúmenes ha escrito sobre el artista. Palau, aunque su formación se forjara en el ámbito de la literatura, desarrolló una intensa dedicación a la biografía, catalogación, comentarios, etc. de la obra de Picasso. La proximidad con Picasso

sitúa a Palau en una posición privilegiada respecto al trabajo del artista. Y, si bien en el ámbito de la catalogación esta cercanía tuvo consecuencias muy positivas para la tarea de identificación de la obra de Picasso, pensamos que en la esfera de la interpretación no alcanzó las mismas cotas. Palau no reunía las características de aquellos poetas que “adivinaban” de los tiempos del Bateau Lavoir.³⁰ La relación entre Picasso y Palau estaba marcada por la devoción del poeta al pintor.³¹ Entre Picasso y Palau no había la camaradería ni el intercambio que hubo entre Picasso y Max Jacob, Apollinaire o Salmon. Palau no abría la mente del artista a nuevos horizontes como hicieron los poetas del Bateau Lavoir sino que, gracias a su auténtica devoción y a su tesón, tuvo acceso a una información de primera mano que, para el bien de todos, recogió, sistematizó y difundió. La importancia de la información recopilada y transcrita por Palau, así como su sistematizada relación de las amistades catalanas del artista en *Picasso i els seus amics catalans*,³² resultan un valiosísimo fondo para los trabajos de investigación que se emprenden sobre el artista.

Sin embargo, ni la proximidad con el pintor ni el impecable celo recopilador de su trabajo, garantizan la opinión de Palau en el ámbito interpretativo. Respecto a *El harén*, entre otras cosas, nos dice:

...(Picasso) se imagina en un harén, rodeado de mujeres a su disposición. Pero estas mujeres tampoco están idealizadas, no son diosas, ni descendidas del Olimpo. Una de ellas se lava los pies, otra come un helado. Una vieja en un rincón, con aires de Celestina, con una caldera de agua caliente para que las jóvenes puedan lavarse, nos advierte de que quizás este harén es un prostíbulo.³³

La dinámica de su trabajo interpretativo no difiere mucho de la de Daix. Ambos autores interpretan la obra de Picasso amparándose más en el crédito de su amistad con el artista que en el rigor del historiador del arte. Ninguno de los dos autores presenta análisis sistemáticos y pormenorizados con los que

29. BONET CORREA, ANTONIO; DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*.

Madrid. Ed. Taurus, 1981. P. 24.

30. Picasso le hizo este comentario a Malraux: “Mire, Apollinaire no sabía nada de pintura y, sin embargo, le gustaba la auténtica. Los poetas, a menudo, adivinan. En la época del Bateau Lavoir, los poetas adivinaban...” En: MALRAUX, ANDRÉ *La tête*

d'obsidienne. Gallimard. Paris, 1974. P. 113.

31. PALAU I FABRE, JOSEP *Estimat Picasso*. Barcelona. Edicions Destino. 1997

32. PALAU I FABRE *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona. Ed. Galàxia Gutenberg. 2006 -1ª Ed. 1971-

33. PALAU I FABRE, JOSEP *Picasso vivant 1881-1907*. Albin Michel. Paris, 1981. P. 452.

sustentar sus opiniones. Éstas no dejan de ser libres apreciaciones subjetivas acerca de detalles azarosos con los que el autor estructura una versión superficial y subjetiva de la composición.

Nos enfrentamos, otra vez, con la opinión de una autoridad sobre Picasso que no menciona en ningún momento la influencia pompeyana en la obra del artista entre 1905 y 1907. Mantenemos, de nuevo, la esperanza de que esta laguna sea debida a que la curiosidad científica del autor no parece manifestarse más allá del ámbito de la apreciación subjetiva que le permite los límites de su amistad con el pintor.

1-2-2-3 Textos de catálogos.

En estudios particulares sobre obras concretas publicados en catálogos de exposiciones sobre Picasso, hemos encontrado, en general, una dinámica investigadora y un análisis profundo de las obras muy superior al de los mencionados Daix, Palau y Phoebe Pool. Entre los muchos artículos que se han publicado sobre *Las señoritas*, destacan algunos de los contenidos en el catálogo de la exposición sobre *Les demoiselles* de 1988.³⁴ Uno de estos, el de Leo Steinberg, se distingue por encima de todos los demás. Es un texto que nos anima y nos confirma en nuestra línea de investigación. No da nada por supuesto, cuestiona todo lo que le interesa y extrae conclusiones originales, al margen de aquello que se hubiera escrito hasta el momento.

El estado de la cuestión que presenta en el encabezamiento reúne un conjunto de textos que implican un sistema muy distinto al escogido por nosotros para enfrentarnos a la pintura. Si algo echamos de menos en todos ellos, incluido el escrito de Steinberg, es la falta de un análisis compositivo y de un enfoque metódico y ordenado en el estudio del cuadro.³⁵ Steinberg comienza su cuestionario replanteando algo que nadie se cuestionaba y que probablemente, hoy, pocos siguen planteándose, ¿se trata, forzosamente, de cinco putas?

(...) después de sesenta y cinco años, merecía nuevas preguntas. Las cinco figuras femeninas, ¿debían ser forzosamente

putas?, Si la idea provenía de Cézanne y sus bañistas, ¿por qué se abandona el aire libre por una *maison close*? ¿Por qué el espacio pictórico envuelto entre cortinas, escenificación barroca? Máscaras africanas ¿están ahí porque las vio por primera vez cuando trabajaba en este cuadro, sin preocuparse de su incongruencia en un burdel de Barcelona? ¿A qué se debe el cambio de las curvas anatómicas por la expresividad abstracta de los ángulos agudos? ¿Es exacto decir que en este primer cuadro cubista, el artista “abandonó la expresión subjetiva” (Sabartés) indiferente a todo contenido, a cualquier tema?³⁶

Posiblemente, durante muchos años, se haya visto el cuadro como un experimento meramente formal con un tema anecdótico, cinco prostitutas en un burdel barcelonés, muy apropiado para “alguien como Picasso”. Incomprensiblemente, no se había considerado que la fuerza de *Las señoritas* no sea la característica de aquello que carece de fondo o que este sea un simple retrato de cinco mujeres de mala vida.

Steinberg se rebeló contra esta idea aceptada y recurrió a los bocetos preparatorios para, entre los unos y los otros, comenzar a ver algo más que una búsqueda compositiva o lingüística:

Pienso que los dibujos tienen mucho que declarar y, estoy convencido de que el cuadro contiene mucho más, incluso en



Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

34. AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988

35. Hélène Seckel si sigue un orden y aporta ideas interesantes, aunque no hay una

búsqueda y, en general, se mantiene a nivel totalmente superficial.

36. AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. P. 322.

el aspecto formal, de lo que la fórmula “la primera pintura cubista” nos autoriza a ver en él...³⁷

Entre las preguntas que se realiza Steinberg, destaca la que atañe a los especiales atributos del estudiante de medicina, el cráneo y el libro, en vez del caduceo:

¿Por qué un estudiante de medicina en vez de uno de filosofía o de Bellas Artes, ingeniería...? ¿Por qué simbolizarlo con un cráneo? No es siquiera una marca específica de la profesión de su portador... Y, al revés, ¿un médico no se define mejor con insignias tales como el caduceo de Esculapio, un frasco de orina...?³⁸

Unas cuestiones que, inquietando a todos, sin embargo nadie afrontaba.

Steinberg se separa de quienes ven *Las señoritas* como una alegoría al precio del pecado, una condena muy poco propia de Picasso, y entiende el conjunto como una alegoría que defiende la opción contraria, la pagana y báquica:

Puesto que necesitamos un punto de partida alegórico, sugiero que el proyecto de *Les demoiselles* fue concebido, al principio, no como un enigma sobre el precio del pecado, sino como una alegoría. (...) de lo que se trata en este cuadro es de la defensa de la opción contraria, de la competencia pagana y báquica.³⁹

El autor, finalmente, se pregunta qué ocurrió con el drama inicial, que él considera que es la posición entre los dos polos del conocimiento cerebral y de la iniciación. Dice que el cuadro deja de ser una aventura consumada por uno o dos hombres para convertirse en nuestra propia experiencia, o sea una experiencia del propio cuadro. El cambio operado parece drástico; de una alegoría que habla del encuentro del hombre con la mujer se pasa a la aventura del choque con el arte. Como si el tema, en su integridad hubiera derivado desde un tema relativo al sexo al de la propia pintura lo que en cierto sentido siempre se ha dicho:

A saber, que el cuadro se ha vuelto “significativo” solamente como pintura.⁴⁰

A pesar de la afinidad e inmenso respeto que sentimos por la postura de Steinberg, esperamos poder demostrar, apoyándonos en un análisis compositivo e iconográfico, que la alegoría sigue allí, que quizás no es exactamente la intuida por Steinberg y que la obra no es solamente significativa como pintura. El intenso trabajo de Picasso le condujo a una fórmula tan depurada, conceptual y plásticamente, que creemos imposible acercarnos a la misma sin sumergirnos en el proceso con mucho rigor metodológico.

El catálogo coordinado por Jean Clair *Picasso: The Italian Journey 1917-1924*, será, tanto por el tema como por la categoría de sus textos, otro de los libros de constante consulta en esta tesis. De hecho encontramos el trabajo y los planteamientos de Jean Clair más afines a la dinámica de Steinberg que a la de Daix. El catálogo de la exposición presentada en el *Palazzo Grassi* de Venecia (1998) trata del viaje a Italia de Picasso en 1917 y sus consecuencias hasta 1924. Al margen de que la situación analizada en el presente estudio corresponda a un período anterior, nos interesa el contenido del catálogo puesto que a partir de ese viaje, Picasso retoma la temática interrumpida tras *Las señoritas*, *Nu à la drapérie* y *La ofrenda*⁴¹. Además, hemos detectado que el telón de *Parade* (1917) está, ya, íntimamente relacionado con *Las señoritas*, así como con *Familia de saltimbanquis* y otras obras de la época objeto de nuestro estudio. Así que cualquier información, fotografía, dibujo, etc. que se nos facilite sobre las reacciones de Picasso y el comportamiento de su entorno cuando el artista toma contacto directo con las obras y escenarios que sirvieron de modelo para la mayoría de las composiciones que realizó entre 1905 y 1907, puede desvelarnos detalles que reviertan en la comprensión del primer período pompeyano del artista.

Prácticamente cada uno de los artículos que componen el catálogo contiene alguna referencia o detalle con el que trabajaremos en su momento. Nos interesa particularmente la genealogía de Arlequín descrita por Or-

37. AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. P. 322.

38. AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. P. 338.

39. AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. P. 339-340.

40. AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. P. 342.

41. Consideramos que el modelo iconográfico de la pareja protagonista de *Nu à la drapérie* es la misma pareja pompeyana, Mercurio y Fortuna, de la que parte Picasso para componer las dos señoritas de la izquierda en *Las señoritas* y que, más adelante retomará en *La ofrenda*.



Picasso, Carlo Socrate y dos asistentes sobre el telón de Parade. París 1917. De Gretrude Stein, Picasso (París, 1938). Obsérvese cómo Picasso se sitúa estratégicamente sobre la cabeza del Arlequín. Achille Vianelli. *Taverna*. Témpera sobre tela. Nápoles. Museo Nacional de San Martino.

nella Volta. La autora nos presenta la evolución del personaje como una demonización cristiana del dios galo Hanno, asociado a Mercurio tras la romanización y, por lo tanto a Hermes. No creemos que Apollinaire andara muy alejado de esta genealogía cuando nombró a Picasso *Arlequín Trismegistus*.⁴² El esquema de Volta, con todas sus connotaciones, símbolos y atributos, lo tendremos muy presente cada vez que veamos la figura del Arlequín con la que Picasso se identifica. El esquema básico de esta genealogía es descrito por la autora en los siguientes términos:

Arlequín (...) su naturaleza demoníaca -todavía representada hoy en día en el teatro por una impúdica máscara negra- fue, desde un punto de vista histórico, consecuencia de la demonización por parte de los cristianos del dios galo Hanno. Éste era el dios que, tras la conquista de la Galia, Julio César romanizó con el nombre de Mercurio y fue, posteriormente identificado con Hermes. Así pues, las remarcables acrobacias características de Arlequín deben ser interpretadas como la herencia de las sandalias aladas de Mercurio.⁴³

En el mismo catálogo descubrimos, de la mano de Werner Spies, el interés de Picas-

so por los grabados de Achille Vianelli, así como la influencia de su *Taverna* en la composición de *Parade*:

Pero las escenas napolitanas que Picasso incluyó en su libreta de notas no son originales sino fotografías de las aguatinas de Vianelli... las tres escenas fueron tomadas de un trabajo titulado, *Scene popolari di Napoli*, publicado en 1831, en Nápoles por Theodore Witting. Dos de las fotografías llevan los títulos de los grabados, *Capella con voti* y *Taverna*. La tercera (...) titulada *Zampognari*. Otros dos documentos del Carnet 103 están relacionados con la estancia del artista en Nápoles: Se encuentra un *Pulcinella* firmado por Teodoro Duclère (...) y una postal del escenario del teatro de San Carlo en Nápoles. (...) Picasso tomó de *Taverna* el grupo sentado en la mesa.⁴⁴

No podemos dejar de relacionar el interés de Picasso por *Taverna*, con el Vesubio humenante al fondo, sus personajes populares y su utilización para la composición de *Parade*, con la descripción que hace Monnier, o Gusman, de *las atellanas*. Estas antiguas farsas oscas, según Monnier, siguen vigentes en Nápoles con protagonistas como *Pulcinella* y descienden directamente de las que

Picasso. Los comediantes.

París, 1905. Lápis y acuarela sobre papel. 20'2x23 cm. Galería Jan Krugier, Ginebra. Colección Marina Picasso

Picasso. Proyecto para el telón de "Parade".

1917. Acuarela y carboncillo. 27'3x39'5 cm. Musée Picasso. París."

Picasso. Los comediantes.

París, 1905. Carboncillo sobre papel. 25x33'5 cm. Galería Jan Krugier, Ginebra. Colección Marina Picasso



42. Véase el poema de Guillaume Apollinaire, *Les saltimbanques*, de noviembre de 1905.

43. VOLTA, ORNELLA. "Picasso and Italy: the Last Memories of His Journey". En: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames

and Hudson. 1998. P. 89.

44. SPIES, WERNER *Parade: an Antinomial Demonstration*. Picasso Grapples with Achille Vianelli's *Scene popolari di Napoli*. En: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 62-63.



Achille Vianelli.

Zampognari. Aguafuerte y aguatinata. 12'5x10'2 cm. Museo Nacional de San Martino. Nápoles.

(Foto conservada entre los cuadernos de notas del viaje a Italia de Picasso en 1917).

Picasso. Parodia de ex voto. Barcelona, 1899-1900. Óleo sobre tela. 56'6x40'8 cm.

Museo Picasso Barcelona.

Picasso. Naturaleza muerta con cuadro. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular.

Achille Vianelli. Capella con voti. Aguafuerte y aguatinata. 10'3x12'5 cm. Museo Nacional de San Martino. Nápoles. (Foto conservada entre los cuadernos de notas del viaje a Italia de Picasso en 1917).

se escenificaban en el Odeon pompeyano.⁴⁵ Tenemos en cuenta que Picasso recoge en *Parade* las figuras de *Pulcinella* y *Colombina* y que entre sus notas conservó una imagen del escenario del teatro de *San Carlo*. Estas farsas atellanas, groseras y populares, que entroncan directamente las representaciones del San Carlo con las del Odeon pompeyano, de un modo u otro, están vinculadas a las *Scene popolari* de Vianelli y al conjunto de composiciones picassianas de 1905 en las que el pintor mezcla a protagonistas de las farsas indígenas con otros propios de Molière. Monnier, en la misma publicación, comenta, precisamente, lo que queda todavía de las atellanas en Molière.

Las cuestiones que nos desvelan las *Scene popolari* de Vianelli, no están todas vinculadas a *Parade* y a las escenas de comediantes dibujadas por Picasso en 1905. Nos ha llamado fuertemente la atención el nombre de los otros dos grabados, *Capella con voti* y *Zampognari*,⁴⁶ de los cuales el catálogo no ofrece ninguna reproducción. A través del Museo de San Martino hemos conseguido sus imágenes. Percibimos un curioso aire de familia entre estas escenas napolitanas, ambas altares callejeros adornados con ex votos y objetos sobre las repisas. En el primer término de *Capella con voti* distinguimos un campesino con barretina catalana, como las que llevaban los payeses en Gósol. El camarero de *Taverna* se cubre también con la misma barretina. Es evidente que durante el dominio catalán del Reino de Nápoles se fomentó el desarrollo de hábitos y costumbres paralelas.

No nos sorprende que Picasso, que en 1905 había erigido una capilla dedicada a Fernand en el *Bâteau Lavoir* y que en 1906,

en Gósol, pintó una serie de bodegones de aspecto similar a los ex votos, quedara fascinado por estas escenas de altares populares. Altares que se inscriben en la tradición de los antiguos altares paganos.

Ha sido, sin embargo, el artículo titulado *Picasso and Canudo, a couple of "Transplantés"*,⁴⁷ el que nos ha abierto más los ojos hacia una amistad que había empezado en 1905 y de la que creemos que podremos derivar bastantes de los conocimientos que demuestra Picasso en los cuadros del período comprendido entre 1905 y 1907. Picasso y Canudo se conocieron siendo éste director de *La plume*, cuando Apollinaire publicó en esta revista su artículo sobre las obras recientes del artista.⁴⁸ Los tres amigos siguieron frecuentándose intensamente y, en 1917, Picasso y Canudo volvieron a coincidir en Roma. De estos días romanos, el catálogo publica fotos muy interesantes de ambos artistas. No deja de ser curioso que Canudo estuviera muy presente en la vida de Picasso cuando éste retomó la temática que había interrumpido, aproximadamente, al finalizar *Las señoritas*.

Canudo y Apollinaire eran seguidores del gran maestro Rosa Cruz Sar Péladan. Concre-

Canudo y Picasso sentados sobre uno de los leones egipcios de la plaza del Popolo, Roma 1917. La dedicatoria de Canudo reza: "A Picasso, a caballo sobre el futuro que escupe agua. Su amigo, Canudo Roma, 1917".

Picasso. Retrato de Canudo. 1918. En *Zervos VII*, 1351. The Museum of Modern Art. New York.



45. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. Paris. L. Hachette, 1864. P. 164-165.

46. *Capilla con ex votos y Zambombistas*.

47. (Picasso y Canudo, una pareja de "Transplantés") DI MILLIA, GABRIELLA "Picasso and Canudo, a couple of *Transplantés*". En: AAVV *Picasso: the italian*

journey 1917-1924. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 75-78.

48. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". Paris. *La plume*. 15 mayo 1905.

tamente, Gabriella de Millia trata familiar y metafóricamente a Canudo como iniciado.⁴⁹

El *Transplanté* Canudo era un iniciado con una extraña habilidad para abrirse a sí mismo a una nueva vida y para aceptar una relación en la que la mujer que amaba se encontraba en igualdad de condiciones respecto a él mismo. A través de su unión, vivieron la sexualidad como una forma de espiritualidad. (...) Apollinaire y Canudo eran miembros de la hermandad de artistas y escritores del grupo de la *Abbaye de Crèteil*, fundado en 1906 y del que Marinetti era simpatizante. Bajo la influencia de las enseñanzas teosóficas de Sar Péladan, gran maestro de la orden Rosa Cruz, el grupo concedió gran importancia a la visión del poeta como un alquimista, un mago o un médium actuando como receptor y transmisor (...).

Pocos años más tarde, Apollinaire loaba a Picasso como “un recién nacido que pone orden en el universo” (...).⁵⁰

Esta información destaca la pertenencia de Canudo y de Apollinaire, dos íntimos de Picasso, a un grupo de seguidores de Sar Péladan y de sus enseñanzas, entre las que destaca la noción del poeta y del pintor como mago, como intercesor. Esta filiación potencia el componente mágico que flotaba entre los amigos del Bateau Lavoir.⁵¹ Además, la calificación de Picasso como “recién nacido”, nos traslada a otra esfera, a la de la iniciación. Un “recién nacido” es un iniciado en el ámbito de las antiguas religiones místicas.⁵² Dado que el director de *Montjoie!* La revista donde se publicó el mencionado artículo de Apollinaire, volvía a ser Canudo, otro seguidor de Péladan, pensamos que el término ha sido correctamente usado. Por otra parte, en el artículo sobre Picasso publicado por Apollinaire en *La plume* (1905) podían apreciarse, ya, alusiones al mundo pagano y a los antiguos misterios religiosos, así como a los frescos.⁵³ Se trata de un tipo de información vaga, pero muy parti-

cular, que apunta en una línea que, llegado el momento, deberá ser investigada.

1-2-2-4 Fuentes muy próximas al artista. Los recuerdos de dos mujeres de Picasso, Fernande Olivier y Françoise Gilot.

La etapa del Bateau-Lavoir, las relaciones de Picasso con Apollinaire, con Max, las reuniones, sus cuitas y en general su vida, queda extraordinariamente reflejada en los dos libros de Fernande Olivier.

Estas dos obras de Fernande Olivier, *Picasso y sus amigos* y *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*,⁵⁴ nos proporcionan incontables pistas para nuestra futura investigación. Fernande, desinteresada, negligente y encantadoramente perezosa, es, en su ingenuidad y en su proximidad al artista, una fuente inagotable de información. La vida casi comunal que llevaba la *bande à Picasso* durante los años del Bateau Lavoir, permite a Fernande hablarnos de cualquier detalle sobre unos amigos y unos encuentros que estaban detrás, y alimentaban, la producción picassiana. Las reuniones en las que los amigos se partían de risa con las gracias de Max Jacob, sus bailes, la fina inteligencia del poeta, el altar que Picasso había erigido para Fernande en su minúsculo estudio, sacrificando para ello la única habitación, nos da la talla de la importancia que esta “obra devocional” tenía para el artista:

(...) la pequeña habitación, oratorio, cuarto trastero, capilla ardiente o, a veces, reclamada para otros menesteres más galantes. Esta capilla, erigida en recuerdo de una mujer amada ¿qué verdaderos sentimientos la habían inspirado? ¿Un misticismo que se debería entonces a los orígenes italianos que posee su madre? ¿Recuerdo? Acaso, pero sobretodo, humor, ironía, burla de sí mismo. El retrato a pluma tan bonito que se encontraba allí ha desaparecido, desgraciadamente, después, robado en una exposición. Una bata de lencería blanca se mezclaba con dos jarrones Luís-Felipe, de un arrogante azul cerúleo que contenían flores artificiales, idénticas a las que poseía Cézanne, sin duda.⁵⁵

49. DI MILLIA, GABRIELLA “Picasso and Canudo, a couple of *Transplantés*”. En: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 75.

50. DI MILLIA, GABRIELLA “Picasso and Canudo, a couple of *Transplantés*”. En: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP.75- 76 -77.

51. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I. (1891-1907). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P.207.

52. En este sentido véanse. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P.72. y FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los*

misterios de Pompeya. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.180.

53. APOLLINAIRE, GUILLAUME “*Les peintres nouveaux*”. París. *La plume*. 15 mayo 1905.

54. OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- y OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988-

55. OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P. 43



Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular.

Picasso. *Parodia de ex voto*. Barcelona, 1899-1900. Óleo sobre tela. 56'6x40'8 cm.

Museo Picasso Barcelona.

Achille Vianelli. *Capella con voti*.

Aguafuerte y aguafuente. 10'3x12'5 cm.

Museo Nacional de San Martino. Nápoles.

(Foto conservada entre los cuadernos de notas del viaje a Italia de Picasso en 1917).



Picasso que no parecía especialmente vinculado a la Iglesia católica da muestras de una ironía religiosa, en la que se aprecian rasgos de fetichismo o de superstición. Los bodegones gosolanos conservan el espíritu de este altar y, en uno de ellos encontramos un bonito retrato que, aunque con color, podría corresponderse con el que describe Fernande. El tema de los ex votos, o sus parodias, ya interesaba a Picasso en 1900 y seguía atrayéndole enormemente en 1917, tal como evidencian su *Parodia de ex voto*, conservada en el Museu Picasso de Barcelona o la foto de *Capella con voti* de Vianelli (con el Vesubio humeando al fondo) guardada en su carnet italiano de 1917. Hay algo que une estas composiciones con el altar descrito por Fernande y que intentaremos averiguar en el estudio de las naturalezas muertas gosolanas.

Prácticamente todas las frases de Fernande resultan documentos extremadamente valiosos para nuestro trabajo. Como en el caso de Richardson, aunque de manera más directa, los datos que nos proporciona Fernande, tejen una inestimable red alrededor de Picasso a la que acudiremos incesantemente en busca de información, enlaces, expresiones, sensaciones...

Uno de los puntos realmente reveladores lo constituye el detallado relato de Fernande sobre cómo Picasso la inició en el opio, las sensaciones que experimentaba (extrapolables a los demás) y la comprensión profunda e inteligente del amor que obtuvo fumando opio:

Esta noche tengo que ver a Picasso. Me ha dicho que fuma opio en casa de unos amigos, pero que compraría una pipa y me haría fumar. Le he escuchado asombrada. En fin, es algo nuevo y, en consecuencia, me interesa. Picasso ha compra-

do todo el material necesario, es decir, la misteriosa y minúscula lámpara de aceite, el largo bambú con una extremidad de marfil y su octogonal cazoleta de tierra de pérvido, marcado ácido y marcado tufo a opio, las agujas embadurnadas de *dross* y, sobre todo, la caja de pasta untuosa, con reflejos de un bonito marrón dorado, de ámbar viejo. Instalados como en un lecho de plumas sobre la delgada estera que cubre la madera del suelo, con el material al alcance de la mano, no hay más que hacer un leve gesto, justo lo necesario para alcanzar el bambú. Preparar la pipa amasando la lágrima de pasta sujeta en el extremo de la aguja, aplicarla a la cazoleta sostenida sobre la insulsa llama de la lámpara, tomar la pipa entre los labios por el extremo de marfil y aspirar lentamente, a pleno pulmón, el perfumado humo que desprende el opio que arde sobre la llama, teniendo siempre cuidado, a medida que se aspira, de que la aguja mantenga despejada la chimenea reservada para ese uso en el centro de la cazoleta.

A pesar de las molestias estomacales y del pesado dolor de cabeza consecuentes a aquellos retozos que me obligaban a permanecer en cama al día siguiente, sólo pensaba en volver a fumar para experimentar esa vacuidad de espíritu, esa comprensión inteligente y aguda, esa sutileza de sensaciones cerebrales que se vive bajo los efectos de la droga.

En esos momentos todo parece bonito, claro, bueno. Probablemente debo al opio el haber podido entender el auténtico sentido de la palabra *amor*, amor en general. Descubrí que, por fin, entendía mejor a Pablo, que lo *sentía* mejor. Me parecía que era a él a quien había estado esperando desde siempre.

El amor se había apoderado de mí como un sentimiento que repentinamente se desarrolla en toda su plenitud.

He pasado tres días en casa de Pablo. Me gusta fumar opio, me gusta Pablo, es tierno, amable y enamorado, me encanta. ¿Cómo he podido estar ciega tanto tiempo?... Quiere que vaya a vivir con él. ¿Qué hacer? Voy a intentar ganar ocho días haciendo ver que dudo, pero estoy decidida.⁵⁶

La vacuidad de espíritu, la comprensión inteligente de las sensaciones cerebrales que se viven bajo los efectos de la droga, no afecta sólo a Fernande. Picasso confesará muchos años más tarde, que el aroma del opio es el más inteligente de los olores.⁵⁷

Intuimos que habrá que otorgar al opio, a la dimensión en la que esta droga sumerge a su consumidor, un papel importante en el desarrollo de la trayectoria picassiana entre 1905 y 1907. Los dos libros de Fernande serán manuales insustituibles en la presente investigación.

Los recuerdos de las mujeres de Picasso, aunque sean tan distantes al período estudiado, como los de la época de Françoise Gilot, nos acercan en múltiples detalles a la personalidad del autor. *Life with Picasso* derrocha información. Una cosa es leer, de manera genérica, acerca de la comentada superstición de Picasso y otra es leer las afirmaciones de la madre de dos de sus hijos:

El día que comencé a vivir con Picasso empecé mi enseñanza sobre cómo vivir con la superstición.⁵⁸

O la recuperación de la función mágica del arte por parte de Picasso. En este sentido, Françoise describe la relación existente entre la escultura *La mujer embarazada* y el deseo de Picasso de tener un tercer hijo con ella:

Una de las primeras esculturas que realizó Pablo en la antigua fábrica de perfumes fue *La mujer embarazada*. Quería que yo tuviera un tercer hijo. Yo no quería porque me sentía, todavía, muy débil, aunque hubiera pasado un año desde el nacimiento

de Paloma. Creo que esta escultura fue una forma para conseguir que se cumpliera un deseo por su parte. Trabajó en ella mucho tiempo, supongo que a partir de la imagen mental que tenía de mí aspecto cuando estaba embarazada de Claude y de Paloma.⁵⁹

Esta dinámica de Picasso a principios de los años cincuenta no dista mucho de la que implica la capilla dedicada a Fernande en 1905. Ello nos induce a contemplar la posibilidad de que el trabajo picassiano del período comprendido entre 1905 y 1907 contenga ya algo de un sentimiento mágico que se encuentra profundamente arraigado en el artista. ¿Cómo podemos llamar, sino, a su *Parodia de ex voto*, a la capilla de Fernande con un dibujo a pluma desaparecido, o a su interés por la *Capella con voti* de Vianelli, entre otras muchas muestras de su atracción por fuerzas sobrenaturales susceptibles de ser dirigidas?

Pablo revela, precisamente a Françoise, su necesidad de conectar con su interior más íntimo en el momento de la creación:

Tiene que permanecer todo a oscuras excepto el lienzo, así el pintor queda hipnotizado por su propio trabajo y pinta casi como si estuviera en trance. Debe estar lo más cerca posible de su propio mundo interior si quiere trascender las limitaciones que está intentando imponerle siempre su razón.⁶⁰

Picasso, en estas manifestaciones, muestra su interés en transmitir a su trabajo aquella sabiduría inconsciente que guardamos en nuestro interior. Sin la ayuda del opio, el artista busca otros medios para acceder a una información atávica del ser humano que es siempre sofocada por la razón.

Los testimonios de Fernande y de Françoise resultan absolutamente indispensables para comprender la existencia de una dimensión profunda de la obra picassiana. Una dimensión que Picasso esconde, a menudo, bajo el velo de la banalidad.

En aquella época (cuando pintaba *La femme-fleur*) me di cuenta de que sus decisio-

56. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- PP. 149-150.

57. RICHARDSON, JOHN *El aprendiz de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. -1ª Edición *The sorcerer's Apprentice*, 1991- PP. 313-314

58. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera

edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P.217.

59. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P.296.

60. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.-P. 111.

Picasso. *El harén. Gósol*, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.

Poussin. *El baile de la música del tiempo*. 1640. 84'8x107'6 cm. Óleo sobre tela. Wallace Collection. Londres.



nes pictóricas obedecían, mitad a motivos plásticos y mitad a motivos simbólicos. O, a veces, a motivos plásticos que procedían de motivos simbólicos, bastante ocultos, pero comprensibles una vez entendías su humor.⁶¹

Françoise explica clarísimamente la dinámica picassiana consistente en esconder irónicamente en sus telas, motivos simbólicos, a veces realmente ocultos. Picasso plasma la trascendentalidad de sus reflexiones interiores mediante un lenguaje más complejo que el de Poussin. Cuando nos enfrentamos a Poussin sabemos que debemos descifrar el aspecto oculto del mito que encierra e interpretarlo en función del contexto. Debemos leerlo y modificarlo en base a coordenadas que él presenta de modo casi hermético o fruto del momento histórico en que se desarrolla la acción o en el que ésta es pintada por el artista. Con Poussin somos conscientes desde el principio de que la belleza exterior de la obra es sólo uno de los aspectos de otra belleza más profunda, la que encierra su contenido. Sin embargo, con Picasso, para darnos cuenta de que el trabajo intelectual que nos aguarda es del mismo calibre, o más complejo que con Poussin, hay que superar una apariencia superficial absolutamente banal. La campechanería picassiana y su sentido del humor, imponen a la temática más densa el velo de la banalidad. Tanto los dos volúmenes de Fernande como el de Françoise, nos introducen en los parámetros de esta peculiar dinámica del artista.

1-2-2-5 Dos artículos.

Citando, a menudo, a Françoise y a pesar de no contar con el privilegio de la proximidad con el pintor del que gozaron sus mujeres, Timothy Anglin Burgard presenta un estudio que resultará particularmente interesante para nuestra investigación. Centrado en la dinámica que conducía a Picasso a apropiarse de las obras de otros artistas. *Picasso and Appropriation*⁶² no hace referencia al período objeto de nuestro trabajo, sin embargo, los procesos que estudia el autor son extrapolables a la relación que sostuvo Picasso con la pintura pompeyana entre 1905 y 1907.

Burgard contempla tres aspectos del fenómeno de apropiación picassiano:

- 1) La creencia fundamental de que arte es, en sus palabras, una forma de magia. 2) Una fuerte identificación personal tanto con el artista primordial como con el Dios Creador. 3) La convicción de que la apropiación de trabajos de otros artistas produce, como resultado, una transferencia mágica de los poderes de aquellos.⁶³

Los tres puntos alrededor de los cuales gira la apropiación hacen referencia a la magia. Picasso considera el arte una forma de magia. Se toma a sí mismo como un demiurgo y, al mismo tiempo, como el pintor primordial que sufre constantes reencarnaciones con el devenir de los siglos. Finalmente, apropiándose de los trabajos de otros, Picasso consigue hacerse mágicamente con los poderes de aquellos.

61. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.-P. 113.

62. ANGLIN BURGARD, TIMOTHY "Picasso and appropriation"

The Art Bulletin, Vol. 73, Nº 3 (Sept., 1991), PP.479-494.

63. ANGLIN BURGARD, TIMOTHY "Picasso and appropriation" *The Art Bulletin*, Vol. 73, Nº 3 (Sept., 1991), PP.479-494.

La racionalización, por parte de Burgard, del pensamiento mágico picassiano en esta triple fórmula nos simplifica el trabajo. Si tenemos presente el esquema de Burgard en el análisis de aquellas obras en las que Picasso toma en préstamo modelos pompeyanos, podremos efectuarnos algunas preguntas e ir más allá.

En base a Burgard podremos considerar que las obras objeto de nuestro estudio, aunque sean anteriores a *Las señoritas de la calle Avinyó*, son consideradas por el artista, objetos mágicos. A partir de ahí, podremos preguntarnos qué objetivos perseguía el artista con estos objetos dotados de poderes especiales. Tomaremos, también, conciencia de que Picasso se consideraba, ya entonces, un demiurgo, una idea que queda muy explícita en *El origen de la tragedia* de Nietzsche.⁶⁴ Finalmente, valoraremos qué obtenía Picasso con la transferencia mágica de los poderes de anónimos, o no tan anónimos, artistas pompeyanos.

Esta dinámica y la observación de las composiciones picassianas de la época en la que centramos nuestro estudio, nos sugiere una reflexión. Del mismo modo que la apropiación transfiere a Picasso los poderes del artista al que está parafraseando ¿qué ocurre cuando Picasso retrata a Fernande como Venus? ¿Qué ocurre cuando se retrata a sí mismo como Apolo, Dionisio o Mercurio? Pensamos que Picasso, en esta lógica dinámica de transferencias, transmite la esencia de Venus a Fernande o a sí mismo la de Dionisio. Esta reflexión, pensamos que nos será de gran ayuda en el momento de interpretar los préstamos iconográficos para llegar a una lectura iconológica de los conjuntos.

Si tenemos en cuenta el contenido, la historia o el mito del personaje que está usando como modelo el artista y lo relacionamos con los contenidos, historias y mitos de sus compañeros de reparto, así como con algunos de los objetos que reproduce el artista (objetos, animales, árboles, circos... pompeyanos) estaremos en condiciones de aproximarnos a una comprensión de las composiciones picassianas de este período y, quizás, de revelar lo que se oculta bajo su aparente banalidad.

La lectura del artículo de Victoria Beck Newman, *"The Triumph of Pan": Picasso*

and the Liberation, nos reconfirma no sólo el proceso descrito por Burgard, sino, también el conocimiento profundo de la mitología dionisiaca por parte de Picasso. La total asunción de la misma, permite al artista jugar con ella, alterarla, desplazarla de su contexto y, en definitiva, expresar con sus símbolos una idea, una filosofía y una visión muy particular de la Francia liberada.

De entrada, Beck Newman, nos hace constatar que algunos cambios introducidos por Poussin en los motivos artísticos, convierten el culto a Pan en un escenario presidido por Dionisio. Se trata, pues, de una ceremonia que no sólo asegura el renacimiento del mundo físico, como dominio de Pan, sino también el renacimiento de todo el cosmos, controlado por Dionisio.

Dionisio es un dios cosmogónico, que crea y destruye el orden universal a través de su propia muerte sacrificial y resurrección. El acto del sacrificio es una parte crucial del ritual dionisiaco. De manera cíclica, el dios, representado en la pintura por la cabra sagrada, es sacrificado y sólo de esa manera puede volver de nuevo y, con su retorno, renovar el mundo.⁶⁵

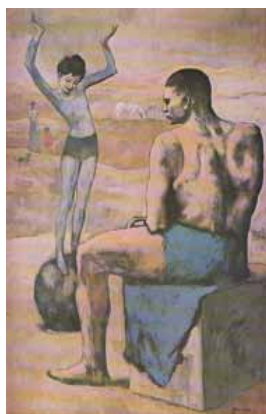
La autora entiende que en el contexto en el que fue pintado *El triunfo de Pan*, Picasso hizo coincidir la iconografía de la reaparición de Dionisio tras su sacrificio, con la liberación de París después del periodo de guerra y dominio alemán. En este sentido Beck Newman, nos hace notar pequeñas alteraciones entre la iconografía utilizada por Poussin y la picassiana que se ajustan a las características específicas de la Liberación.

Picasso, valiéndose de Poussin y de la iconografía dionisiaca, encontró los medios para explicar el proceso que experimentaba Francia en aquellos momentos: "una radical transformación social y política de la existencia". Beck Newman concluye su artículo interpretando *El triunfo de Pan según Poussin* como una promesa de salvación humana basada en los ideales republicanos y en el éxtasis dionisiaco:

En *El triunfo de Pan*, Picasso, no sólo disfruta de la fiesta popular de la Liberación,

64. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871

65. BECK NEWMAN, VICTORIA "The triumph of Pan": Picasso and the liberation" Munchen Berlín. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 Bd., H.1. 1999. PP. 106-122.



Picasso. *Acrobata con bola*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú. Museo Pouchkin

Poussin. *El triunfo de Pan*.

1635-1636. Óleo sobre lienzo. 134x145 cm. National Gallery. Londres.

Picasso. *El triunfo de Pan según Poussin*.

24-25 de agosto 1945. Gouache y acuarela sobre papel. 30'5x40'5 cm. Localización desconocida.

sino que también habla largo y tendido de la promesa de la salvación humana y proporciona un destello de un futuro en el que los ideales republicanos y el éxtasis dionisiaco se convierten en las bases para la vida.⁶⁶

Pensamos que Picasso encontró en Poussin a un maestro, o a un par, en la utilización de los símbolos más ocultos de las historias mitológicas, una dinámica en la que el pintor español se desenvolvía muy bien desde principios del 1900. Creemos, además, que el sistema interpretativo de Beck Newman es absolutamente aplicable a las obras pintadas por Picasso entre 1905 y 1907. Finalmente, esperamos poder demostrar que en *Las señoritas de la calle Avinyó* Picasso nos facilitaba ya algo muy semejante a una fórmula, en clave dionisiaca, para la salvación. Los razonamientos de Beck Newman acerca de *El triunfo de Pan según Poussin*, reafirman nuestra actual visión general sobre el conjunto de obras objeto de nuestro estudio. El hecho de que la lectura de Beck Newman haga referencia a un período muy posterior a aquel en el que centramos nuestro estudio nos indica hasta qué punto Picasso tenía arraigada la iconografía dionisiaca, así como la libertad con la que el artista la manipulaba a su antojo. Es muy sorprendente que la autora, conocedora de la utilización picassiana de esta mencionada mitología dionisiaca y de su adaptación al mundo contemporáneo, no haya investigado en la etapa comprendida entre 1905 y 1907.

Resulta reveladora la nota 29 de este artículo. En la misma Beck Newman informa sobre

la presencia de dos volúmenes de reproducciones de Pompeya y Herculano en la lista de libros que poseía Picasso, según consta en los Archivos de la Familia Picasso.

1-2-2-6 El costumbrismo.

La particular manipulación del mito o del símbolo por parte de Picasso, descrito por Victoria Beck Newman, podrá aplicarse, a partir de la estancia del pintor en Gósol, a las tradiciones gosolanas. El acceso a las mismas no es tan universal como el de los mitos clásicos, sin embargo contamos con la extensa recopilación de tradiciones y costumbres catalanas llevada a cabo por Amades.

El *Costumari català* de Amades constituye un documento imprescindible para el desarrollo de esta tesis.⁶⁷ Aunque algunos estudiosos hayan recurrido al mismo, pensamos que, hasta el momento, no se ha extraído de estos volúmenes toda la información que proporcionan.⁶⁸ O quizás, la ausencia de un estudio compositivo e iconográfico profundo y sistemático de las obras, no haya permitido encajar las costumbres y conocimientos divulgados por Amades en la producción picassiana de esta etapa, concretamente en algunas de las piezas gosolanas, así como las realizadas a finales de verano y principios de otoño de 1906, habiendo vuelto ya el artista a París.

Composición: Los campesinos, es una obra de difícil comprensión. Si se olvida lo que se ha escrito sobre la misma y se contempla detenidamente, apreciamos en la misma una actitud procesional, con símbolos y atributos que nos remontan a antiguas tradiciones. No pensamos que la presencia del trigo sea anecdótica. En este caso, por ejemplo, recu-

66. BECK NEWMAN, VICTORIA "The triumph of Pan": Picasso and the liberation" Munchen Berlín. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 Bd., H.1. 1999. PP. 106-122.

67. AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952

68. Mercé Vidal es una de las personas que más atención ha prestado al *Costumari*

català de Amades. VIDAL, MERCÈ "Picasso i l'arcaisme mediterrà: el substrat de Gósol el 1906". En: *Materia. Revista d'Art*. Departament d'història de l'art. Universitat de Barcelona. PP.105-128. Barcelona, 2005.



Picasso. Dos parejas bailando. Gósol, verano 1906. Tinta china sobre papel. 7'5x12 cm. (Picasso. *Carnet catalán* Douglas Cooper. P. 67). Herencia del artista.

Picasso. La mujer de los panes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia

rrir a Amades puede resultar sumamente interesante.

El autor nos ofrece una visión genérica sobre la importancia de la vida agrícola en los meses de mayo, junio, julio y agosto. Amades habla de los ritos y ceremonias que todavía practican los pueblos de civilización ancestral de la vieja Europa. Entre los mismos otorga un lugar especial a la danza, cuyo origen era sagrado. La danza, como se sabe, es un tema al que Picasso dedicó especial atención en Gósol. Amades entiende el *Ballet de muntanyeta* y otros juegos como restos de ceremonias de iniciación.⁶⁹

Del fondo de las costumbre mayales, Amades subraya dos denominadores comunes: el culto a las divinidades de las fuerzas naturales, de tipo agrario, y el culto a la reproducción del hombre.

Amades considera el mes de junio uno de los más importantes en los pueblos agrícolas de la zona del Mediterráneo, en los que el trigo y los cereales juegan un papel importantísimo para la supervivencia. Es el tiempo de las mieses, aunque este puede retrasarse considerablemente en las zonas montañosas. El autor es muy claro respecto al valor sagrado que estos pueblos confieren al trigo:

Los pueblos más antiguos consideraban el trigo como sagrado y rodeaban de sentido religioso los trabajos más importantes que se movían a su alrededor, sentido del cual estaban hasta ahora más o menos investidos los que se dedicaban a la tarea de su siega y elaboración y, unos meses antes, de su siembra. (...) Entre los mediterráneos, la cosecha de cereales constituye la más importante de la vida agrícola, puesto que re-

presenta la obtención del pan, tenido como la principal base alimenticia. (...) Todavía hoy, entre los pueblos de culturas jóvenes todo lo que se relaciona con los trabajos de las mieses está impregnado de mitismo y rodeado de una larga hilera de ritos y de ceremonias mágico-religiosas que también habían practicado las civilizaciones antiguas de los pueblos mediterráneos.⁷⁰

Amades atribuye el origen de la mayoría de estos comportamientos de los pueblos neolatinos, vivos en bailes, canciones y juegos, a costumbres mágico-religiosas propias de estadios primitivos de nuestra civilización. Estas tradiciones, fueron, posteriormente, absorbidas y divulgadas por los helénicos y los romanos. La conexión que realiza Amades, entre las costumbres gosolanas y una primitiva civilización indígena así como con el mundo helénico y romano, resulta de sumo interés para nosotros que vemos en las obras de este período gosolano (anterior y posterior) la influencia de la pintura pompeyana. Sabiendo que en Picasso el fondo y la forma de sus composiciones, así como la vida del artista, se hallan estrechamente relacionados, la vinculación entre las tradiciones gosolanas y el mundo pagano es de suma importancia.

El autor aporta un ejemplo, interesantísimo para nuestra tesis, relativo al espíritu del último trigo de Gósol, el *boc*:

Es muy interesante el calificativo de “*boc*” -macho cabrío- que se da al último trigo en Gósol. (...) Son de un valor extraordinario todos estos dichos que parecen personificar en el “*boc*” el espíritu del trigo. Se con-

69. AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Vol. III. P. 341.

70. AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Vol. III. P. 697.

Picasso. *Démon y doncella*.

Gósol o París, verano 1906. Dibuja a pluma. Colección Curt Valentin. Z. Vol. VI. Nº 804.

Pintura rupestre de la Cueva de los Letreros que probablemente representa un genio o divinidad del grano. Amades

Picasso. *Démon, Cupido y doncella*.

París, verano 1906. Colores al aguarrás. 21'2x13'5 cm. Z. Vol. VI. Nº 805. Herederos del artista.



sidera al “*boc*” como uno de los animales de mayor fuerza genésica. Es posible que sea por esta razón que se relaciona a este “*boc*” con el espíritu del trigo, al que todo el mundo imagina gran vigor generador, para asegurar plenamente la reproducción y con ella su perpetuidad. De no ser así no se comprendería la confusión del genio del trigo con el “*boc*” que, en la cultura popular de todos los pueblos mediterráneos se considera como el símbolo del demonio al que todo el mundo intenta alejar del campo para que no estropee las mieses. Podría ser que el apareamiento del concepto del genio del trigo y del “*boc*” forma parte de la mitología indígena anterior a las influencias forasteras que hermanan el “*boc*” con el espíritu del mal y que el “*bocarrot*” de los segadores, sea, así, autóctono.

Todas estas costumbres conservan el recuerdo de cuando el último trigo era considerado como el receptáculo de un genio o espíritu que lo hacía fructificar y que merecía un culto especial, precursor de los tributos que más adelante fueron dedicados a la “*Mestressa dels Blats*”, Señora de los Trigos, conocida por los pueblos antiguos con los nombres de Deméter o Ceres.⁷¹

La recopilación, e interpretación, de viejas costumbres catalanas, realizada por Amades es imprescindible para descifrar obras como la mencionada *Composición: campesinos*, pero también para el conjunto de dibujos de demonios y doncellas cuya evolución dará lugar a *Dos mujeres desnudas*.⁷² La inapreciable colaboración de Amades se extiende, sin embargo, mucho más allá de los conceptos y ejemplos descritos. El testimonio del autor,

relacionando estrechamente las tradiciones agrarias catalanas con el mundo romano y helénico, constituirá para nosotros prueba documental de esta identificación que creemos que hizo Picasso entre el mundo gosolano y el pompeyano.

1-2-2-7 Ideología subyacente en la obra picassiana en relación a Pompeya.

La lectura de Nietzsche y de Péladan nos ha llevado a comprender el origen de la especial sensibilidad e interés de Picasso por antiguas tradiciones gosolanas que enlazan un estado de civilización primigenio, con la romanización y el cristianismo. Los idearios de estos autores nos han acercado a los valores del mundo pompeyano y al enfoque del mismo por parte de Picasso en las obras del período comprendido entre 1905 y 1907. Los textos de Nietzsche y de Péladan son una muestra significativa de la ideología, del motor que impulsó el desarrollo de una determinada temática y posicionamiento del artista.

En el ámbito de las filosofías y de las religiones del mundo antiguo concedemos especial importancia a *El origen de la tragedia*, de Nietzsche,⁷³ pues creemos que los contenidos de la misma condicionaron la obra de este período picassiano. Nietzsche estaba tan presente en el círculo barcelonés de *Els Quatre gats* como entre los poetas parisinos amigos de Picasso o entre los catalanes de París. De todos modos, Richardson es de la opinión que fue gracias a Casagemas que Picasso asimiló las ideas de Nietzsche, especialmente su visión del artista como “superhombre”, como genio.⁷⁴ Pensamos que no debe excluirse la posibilidad de que, al margen, de las conversaciones nietzscheanas que Picasso pudiera sostener con los amigos, el artista le-

71. Mercè Vidal es la única que se ha referido al Boc. “*Picasso i l'arcaisme mediterrà: el substrat de Gósol 1906*”. En *materia*. Dept. Hia. de l'Art. U.B. 2005. P.125

72. AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Vol. III. P.335-775.

73. NIETZSCHE, FRIEDRICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe.

Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871-

74. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I. (1891-1907). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P.171.

yera directamente a Nietzsche, sin necesidad de intercesores.

La opinión generalizada sobre la poca afinidad de Picasso con los libros se contradice con testimonios como los de Carles Junyer Vidal⁷⁴ y el propio Sabartés:

Al volver a casa, este hombre nocturno no se acostaba enseguida, sino que se relajaba llenando montones de páginas con sus ideas, hasta que se metía en la cama y se quedaba leyendo durante horas.⁷⁶

Las ideas de *El origen de la tragedia*, se encuentran desparramadas por toda la obra picassiana de este periodo y, básicamente, impregnan la filosofía de su concepción. La lectura de esta obra de Nietzsche es absolutamente imprescindible para comprender la actitud y la obra de Picasso en el período comprendido entre 1905 y 1907. La idea del arte como fruto de la conjunción de dos principios opuestos, de lo apolíneo y de lo dionisiaco, de lo formal y de lo salvaje, se manifiesta en los procesos de búsqueda de la unidad que Picasso representa en estos años.

Este libro no reconoce, en el fondo de todo lo que existe, más que la idea (y la intención) de un artista; de un Dios, si se quiere, pero seguramente de un Dios puramente artista, absolutamente desprovisto de escrúpulos morales, para quien la creación o la destrucción, el bien o el mal, no son más que manifestaciones de su arbitrio in-

diferente y de su poder omnímodo; que se desembaraza, al crear los mundos, del tormento de su plenitud y de su plétora; que se emancipa del tormento de las contradicciones acumuladas en sí mismo.

El mito trágico no debe ser entendido sino como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca con ayuda de medios artísticos apolíneos (...) Nos representamos al artista trágico mismo creando sus figuras como un exuberante demiurgo.⁷⁷

Picasso es este Dios artista, es tanto el demiurgo nietzscheano como el mago y el médium de Sar Péladan, idea que este último, quizás, toma del propio Nietzsche:

En cuanto artista, el sujeto está emancipado, ya, de su voluntad individual y transformado, por así decirlo, en un médium, por el cual, y a través del cual, el verdadero sujeto, el único ente real existente, triunfa y celebra su liberación, en la apariencia (...). Solo el genio, en el acto de la producción artística y en cuanto se identifica con este artista primordial del mundo, sabe algo de la eterna esencia del arte, pues entonces, como por milagro, se ha hecho semejante a la turbadora figura de la leyenda que tenía la facultad de volver sus ojos hacia sí misma para contemplarse; ahora es a su vez sujeto y objeto, poeta, actor y espectador.⁷⁸

El dios con el que Picasso se identifica más a menudo es Dionisio, el dios del vino, de las máscaras, del teatro, del instinto natural y

Picasso. Autorretrato con paleta. París, 1906. Óleo sobre tela. 92x73 cm. Museum of Art. Filadelfia.

Picasso. Autorretrato en la playa. Barcelona, 1902. Tinta y lápices de colores al dorso de una tarjeta comercial Junyer. 9x14 cm. Antigua colección Junyer Vidal.

Picasso. Baco. París, 1906. Tinta sobre papel. 19x15'5 cm. Antigua colección Douglas Cooper (robado).



75. Véase el artículo de Carlos Junyer-Vidal. "Picasso y su obra", *El liberal*, Barcelona 24 marzo 1904. Recopilado en: McCULLY, MARILYN A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences. New Jersey. Princeton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- PP. 42 y ss.

76. SABARTÉS 1946, 87-88. Recopilado en: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I. (1891-1907). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House

1991- P.245.

77. NIETZSCHE, FRIEDRICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- PP. 42, 188y189.

78. NIETZSCHE, FRIEDRICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P. 79 y 80.

salvaje, del éxtasis... En más de una ocasión a lo largo de esta tesis deberemos evocarle y sentirlo detrás de las máscaras, de los cortinajes... alimentando, con su tragedia, la imaginación picassiana:

Es una indiscutible tradición que la tragedia griega, en su forma más antigua, tenía por único objeto, los sufrimientos de Dionisio. Pero podemos asegurar que antes de Eurípides y hasta Eurípides, Dionisio no dejó nunca de ser el héroe clásico y que todos los personajes célebres del teatro griego, Prometeo, Edipo etc., no son más que disfraces del héroe original: Dionisio. La causa esencial de la idealidad típica, tan admirada por estas figuras es que, detrás de estas máscaras, se oculta un dios.⁷⁹

Picasso-Dionisio, siguiendo a Nietzsche, y también a Péladan, imprimirá a la producción de este período el sello de la eternidad, su convicción profunda de la relatividad del tiempo y del sentido verdadero, es decir metafísico, de la vida:

Y el valor de un pueblo -y, también, por cierto, el de un hombre- se mide precisamente por esta facultad de poder imprimir en todos los hechos de su vida el sello de la eternidad; pues de este modo se deseculariza, en cierto modo, y se manifiesta su convicción profunda e inconsciente de la relatividad del tiempo y del sentido verdadero, es decir metafísico, de la vida.⁸⁰

Picasso. *Les bâteleurs*.
Paris, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm
Washington (DC) National Gallery of Art.



El interés por los ritos órficos, por los antiguos misterios y la exaltación del artista como mago, como sacerdote, así como una particular visión del cometido de la pintura lo hemos encontrado en la obra y las manifestaciones públicas del que fue *leader* del grupo Rosacruz, Sar Péladan. Un autor magníficamente representado en la biblioteca de Apollinaire, estrechamente ligado a Erik Satie (era el compositor de su orden) e inspirador de los idearios de los amigos más íntimos de Picasso. Los textos de Péladan nos situarán en el núcleo de los intereses que motivaron, también, al propio Picasso.

El extraordinario éxito de las actividades promovidas por la orden que fundó Péladan, *Orden de la Rosa Cruz*, tuvo repercusión más allá de París. Artículos de opinión sobre sus actividades, o su necrológica, fueron publicados en *La Vanguardia*, o en el *New York Times*.⁸¹ Péladan pretendió integrar el catolicismo en su *Orden de la Rosa Cruz*. Su movimiento fue literario, estético, organizó exposiciones de arte místico y representaciones teatrales de los Misterios Antiguos. El círculo íntimo de Picasso (Apollinaire, Max Jacob, Canudo, Jarry, etc.) se encuentra entre el inmenso grupo de literatos que, entonces, siguieron a Péladan.

Uno de los objetivos de Péladan puede estar muy vinculado a Picasso. El Gran Maestre Rosacruz quería devolver al teatro su antigua función de drama iniciático del cual, el ejemplo más remarcable era, para él, los Misterios de Eleusis.⁸² Creemos que ésta será una importante fuente de inspiración para las composiciones picassianas. Especialmente si se tiene en cuenta el título de una de las representaciones escénicas escritas por Péladan: *Orfeo*. Como se sabe, los misterios órficos, que tomaron como modelo los isíacos, fueron la base de los eleusinos y de los dionisiacos, a los cuales parece aludir Picasso.

La primera de las exitosas exposiciones organizadas por Péladan tuvo lugar en la galería Durand-Ruel, en 1893 (23.000 visitantes). Al cabo de diez años, en 1903, la misma galería expondría y subastaría los frescos de Boscoreale. Como se ha visto, la galería Durand-Ruel era visitada frecuentemente por Picasso. Creemos que dos de los acon-

79. NIETZSCHE, FRIEDRICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871-PP. 107 y 108.

80. NIETZSCHE, FRIEDRICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871-P. 192.

81. RUSIÑOL, SANTIAGO "Desde el Molino" (artículo sobre Sar Péladan). En: *La Vanguardia*. Barcelona. 10 de marzo de 1892.

82. www.rose-croix.org/histoire/salon_rose-croix_1.html - 24k -

tecimientos que acogió esta galería podrán facilitarnos las claves del trabajo picassiano del período objeto de nuestro estudio.

Péladan pretendió universalizar el pensamiento rosacruciano y hacerlo público. Posteriormente se percató del error que suponía facilitar abiertamente las claves rosacruces al público en general. En 1897 rectificó su dinámica aperturista tendente a acercar el mundo invisible al visible. Los intereses de Péladan los vemos reflejados no sólo en la obra de Picasso sino, también en las aficiones literarias del propio artista y de sus amigos (Rabelais, Pascal, Fabre d'Olivet...).

Otro factor de unión entre Picasso y el ideario de Péladan fue Erik Satie, el compositor de la música de *Parade*, de *Mercurio* y de otras piezas que versan sobre los Misterios Antiguos de los cuales Picasso fue el escenógrafo. En el período objeto de nuestro estudio, Satie era considerado por Manolo Hugué (íntimo amigo de Picasso) el director de la *Orden Rosa Cruz*, un movimiento del que, en palabras de Manolo, se hablaba mucho por aquel entonces.⁸³

Entre la extensa bibliografía de Péladan *L'Art Idéaliste et Mystique*⁸⁴ puede constituir una fuente valiosísima de información acerca del origen de algunos de los conceptos visibles en la obra de Picasso. También encontramos en esta publicación explicaciones al constante deseo de Picasso por ofrecer versiones personales de obras de artistas del pasado. Leyendo a Péladan comprendemos que los préstamos estilísticos a los que recurrió Picasso a lo largo de su trayectoria, empezando por los pompeyanos que ahora nos ocupan y siguiendo por los de los grandes maestros del pasado que parafraseó a lo largo de su trayectoria, tienen un objetivo:

El artista (...) debe persuadirse de que continuar la versión de belleza de un maestro es conquistar algo de su inmortalidad.⁸⁵

La persecución de la inmortalidad preocupa a Picasso y creemos que en el contexto de *L'Art Idéaliste et Mystique*, encontraremos la respuesta a muchas de sus actitudes, búsquedas y también una magnífica razón

para integrar los modelos pompeyanos en su pintura:

Lo que nos queda (del gran arte) es el arte doméstico. Herculano y Pompeya están ahí para proporcionarnos el punto más alto de la perfección.⁸⁶

Citaremos a continuación una difícil selección de frases de Péladan aplicables al trabajo de Picasso:

La esencia de la obra de arte reside en el sentimiento de voluptuosidad espiritual que ella provoca. Enlazo la estética al amor que desciende de lo divino hasta lo sexual. (P. 57)

El arte vive de espiritualidad y las aspiraciones de eternidad serán sus únicas musas. (P.98).

Secreto realmente impenetrable, secreto casi divino, el de la transformación de la forma actual en forma inmortal. (P. 100).

El misterio no tiene otro nombre más que la unidad y el hombre no tiene otro objetivo en su triple fuerza que no sea la búsqueda del misterio, es decir, del Uno. (P. 235).

“Debemos sentir a Dios” decimos. La obra de arte que no suscita pensamientos relacionados con el más allá, no ha alcanzado su objetivo, el de toda cosa creada, rendir homenaje a la luz. (P.245)

Fidias o Leonardo no se rebajaron en la reproducción de rostros griegos y modas florentinas; ellos crearon según la eterna belleza de las formas que expresan lo divino. (P. 247).

Se da un aire de familia entre las obras maestras, ya que todas han sido concebidas en un momento en el que sus autores se encontraban, a pesar de la diferencia de tiempo y de lugar, en estados de sobrenaturalidad análoga. (P. 272).

Los *bodegones*, o cuadros para comedores, llenan distintas salas del Museo de Nápoles. (P. 303).

¿Quiere conocerse la base sólida para una fama eterna? (...) la religión; y, en la religión, esta parte semejante en todos los tiempos, en todos los lugares, el esoteris-

83. PLÀ, JOSEP... *Vida de Manolo*. Barcelona. Libros del Asteroide. 2008. P. 71

84. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 (1ª Ed. 1894).

85. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine").

París. Ed. Sansot. 1909 (1ª Ed. 1894). P. 309.

86. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 (1ª Ed. 1894). P. 301.

mo, patrimonio común, diversificado por símbolos, pero permanente a través de las variaciones formales. (P. 308).

Insuflad en el arte contemporáneo, y sobretodo en la cultura, la esencia teocrática (...) El arte es el espejo de lo divino en el mundo formal. (P.324).

Artista, tú eres sacerdote: el arte es el gran misterio y, cuando tu esfuerzo concluye en la obra maestra, un rayo de divinidad desciende como sobre un altar. (...) Artista, tú eres mago: el arte es el gran milagro, sólo él prueba nuestra inmortalidad. (P. 327).⁸⁷

Encontramos en Péladan la cristalización de los intereses místicos y filosóficos que transmiten las composiciones de Picasso de la etapa objeto de nuestro estudio. Los vínculos entre arte, sexo y religión, la visión del artista como demiurgo, su función, su objetivo (plasmar la luz) la necesaria superación del modelo físico y, también, el modelo artístico a seguir, lo que queda del gran arte, el arte doméstico de Pompeya y Herculano.

1-2-2-8 Bibliografía sobre Pompeya.

Para nosotros el modelo pompeyano de *La toilette* gosolana se encontraba, como se ha dicho, en los frescos de la villa de los Misterios. Unos frescos que describen, una ceremonia de iniciación al culto dionisiaco. Constatar que éstos frescos no vieron la luz, oficialmente, hasta 1909⁸⁸ nos pareció imposible. Sin embargo, la coincidencia era tal, el espíritu de ambas obras estaba tan próximo y los colores, básicamente, el espectacular rojo cinabrio pompeyano, era empleado con tal fascinación por un Picasso subyugado a su poder en varias de las obras de la época, que no dudamos nunca del origen pompeyano de los modelos.

Si debíamos aceptar la versión oficial del descubrimiento de los frescos de la Villa de los Misterios, contábamos, al menos con la certeza de que el pintor campano disponía de un abanico de imágenes que copiaba y adaptaba a las circunstancias, de modo que estas figuras de la Villa de los Misterios, con las que sabíamos que estaba relacionada *La toilette* picassiana, tenían que tener una fuente o una réplica en la propia Pompeya. Además, habíamos visto, también, que el ar-

tista había compuesto su *Pastor con cesto* a partir del Teseo pompeyano. Así pues, hemos encaminado nuestra búsqueda bibliográfica hacia todas aquellas publicaciones, anteriores a 1905 o 1906 en las que pudieran verse reflejados modelos pompeyanos semejantes al de la *Ménade danzante* y la *Toilette* de la Villa de los Misterios. Nos hemos centrado, básicamente, en publicaciones que Picasso pudiera haber contemplado en París. Pronto, una obra nos ha conducido a otra, un texto a otro, y la bibliografía pompeyana ha resultado tener en esta tesis más, importancia para comprender la obra picassiana de la época objeto de nuestro estudio, que la propia bibliografía sobre Picasso.

Cotejando las obras de Picasso con las imágenes pompeyanas, acompañados de bibliografía acerca de esta ciudad, así como de información sobre religiones antiguas, podríamos llegar a comprender un porcentaje importante del contenido de las obras objeto de estudio. No sería posible, sin embargo, interpretarlas a partir de la bibliografía picassiana.

Entre los tomos que encontramos en diferentes bibliotecas, queremos destacar un conjunto de publicaciones decimonónicas, más o menos eruditas, que tienen el común denominador de presentarnos un estado de la cuestión de la situación pompeyana a lo largo del siglo XIX. Todas ellas denotan la fascinación por Pompeya, la voluntad de aproximación a un mundo misterioso, la voluntariosa explicación de ruinas, frescos, costumbres (como la de la *toilette* entre las damas pompeyanas) ligadas con las pinturas murales, la situación de las excavaciones, etc. Su lectura transmite la ola de expectación que provocaron los hallazgos pompeyanos a lo largo del siglo XIX en los distintos sectores de la población. En todos estos libros encontramos comentarios susceptibles de ser relacionados a conceptos o a composiciones concretas de nuestra tesis.

Entre estas publicaciones, conservadas en las bibliotecas parisinas y también en la Biblioteca de Catalunya, tuvimos la inmensa suerte de poder leer el libro sobre Pompeya que el pintor Pierre Gusman escribió e ilustró en 1899. Esta publicación merece un comen-

87. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 (1ª Ed. 1894). PP. 57-327

88. Véase en el anexo, la cronología de un descubrimiento que se fecha oficialmente

en 1909 pero cuya licencia data de 1902 y, al menos una de las fotografías publicadas, es, según consta en el archivo fotográfico de la Soprintendenza de Beni Culturali, de 1907.

tario detallado por sus especiales características y por que pensamos que el libro pudo estar constantemente detrás del trabajo de Picasso durante el período objeto de nuestro estudio. Realizaremos una breve mención de algunas de estas publicaciones decimonónicas pompeyanas que constituyen, así mismo, un documento acerca de las inquietudes que despertaron las excavaciones entre la población instruida de Europa en el siglo XIX.

Sir William Gell, miembro de una de las más antiguas familias de Inglaterra, es un magnífico exponente del conjunto de cultivados diletantes enamorados del mundo clásico que surgieron entre los integrantes de la alta sociedad inglesa. Una parte considerable de la vida de Gell transcurrió a orillas del Mediterráneo. Fallecido en Nápoles, su cuerpo descansa en el país al que dedicó el libro que le dio un mayor renombre: *Vues des ruines de Pompéi*.⁸⁹ Entre las imágenes y los detalles del mismo que podremos tener en cuenta en nuestra tesis, quisiéramos destacar un comentario de Gell por encima de los demás. En la sección que el autor reserva a los teatros dedicados a Baco y a Venus, divinidades tutelares de los juegos y de los placeres, el autor nos ofrece una interesante visión del teatro ligada a las mencionadas divinidades y a la religión:

Los teatros fueron considerados como lugares sagrados y las representaciones teatrales se ligaban a las ceremonias religiosas. Los espectáculos, que en principio no tenían otro objetivo que honrar a los dioses e instruir al pueblo...⁹⁰

La información de Gell nos reafirma en nuestra sensación acerca de la mezcla de contenidos, entre ellos los religiosos, que desprenden muchas de las composiciones picassianas del período objeto de nuestro estudio. Se trata de cuadros en los que los cortinajes sugieren la idea de teatro. En los estudios de *La muchacha de la cabra*, *Dos mujeres desnudas* o *Las señoritas*, todos ellos con modelos pompeyanos, tendremos presente la información que nos facilita este autor.

Pompéi et les pompéiens, de Marc Monnier, nos introduce en una pluralidad de ámbitos

del mundo pompeyano.⁹¹ Monnier, nacido en Florencia y profesor de literatura comparada en la Universidad de Ginebra, pasó sus años de formación en Nápoles. Buen conocedor de la historia y costumbres italianas, escribió numerosos libros sobre la historia de este país. *Pompéi et les pompéiens* se enmarca en el conjunto de la producción italiana del escritor. Una de las características de su estudio es su, a menudo incisiva, visión cristiana y moralista de las costumbres sociales y religiosas de Pompeya. En este sentido, Marc Monnier parece totalmente avergonzado al hablarnos de los lupanares pompeyanos. Este apartado, así como las palabras que a los mismos dedican Gusman y Pi i Molist, lo tendremos en cuenta en el estudio de *El harén*. Lo escandalizado que se muestra Monnier ante el descubrimiento de los prostíbulos pompeyanos, resulta sorprendente:

(...) la casualidad hizo que se descubriera en presencia de gente grave y docta, una de esas casas abominables consagradas a los amores venales. Los graffitis que cubren los muros lo proclaman abiertamente. A menudo se ha citado la única de estas inscripciones que puede ser repetida.... El conjunto llevaba la firma de la patrona de Pompeya: *Venus physica pompeiana*.

En fin, hace dos años, otro antro, más humilde pero más completo y mucho mejor conservado, fue descubierto por M. Fiorelli. Desde luego que no voy a describir las pinturas. Horribles graffitis, fácilmente legibles todavía, denuncian todas las variedades de desmanes a los que se abandonaban en ese lugar, frecuentado probablemente por gladiadores (...) en fin, el plato de judías que se ha encontrado en estas ruinas (ésta era la escasa cena que para la noche de la erupción, se habían preparado las pobres chicas: no se lo comieron) todo ello os repele de entrada, pero pasado el primer asco, os deja en el corazón un profundo sentimiento de tristeza. Pompeya fue una pequeña Sodoma, como la otra castigada, por el fuego del cielo.⁹²

Monnier, que como hemos dicho, abasta una gran diversidad de aspectos de la vida

89. *Pompeiana; the Topography, Edifices and, Ornaments of Pompeii*, publicado en inglés entre 1817 y 1832. El éxito de esta publicación motivó su traducción al francés. GELL, Sir WILLIAM y GANDY J.P. *Vues des ruines de Pompéi*. Firmin Didot. París 1827.

90. GELL, Sir WILLIAM y GANDY J.P. *Vues des ruines de Pompéi*. Firmin Didot. París 1827. P.110.

91. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864

92. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. P. 55 y ss.

y costumbres de la ciudad campana, queda fascinado por la fuerte presencia de gráciles, hermosas y sugerentes bailarinas en los frescos de Pompeya. El autor destaca, también, la importancia de la *toilette* en la vida de las pompeyanas, así como los numerosísimos altares domésticos. Ideas todas ellas relacionables con distintas composiciones picassianas: *Salomé*, *La danza*, *La toilette* y las naturalezas muertas.

Para nosotros, la aportación más interesante de Monnier es la relativa a la representación de las farsas atellanas. Farsas oscas, características de la vecina ciudad de Atella, inspiradas en los mimos griegos, gozaban de gran aceptación tanto en Pompeya como en Roma. La descripción que realiza Monnier de estas farsas, de sus personajes, entre los que encontramos a Pulcinella que Picasso representará en el telón de *Parade*, el ambiente grosero y divertido, el paralelismo que establece entre estos personajes pompeyanos y los actores actuales, así como su vinculación con Molière, nos hacen reflexionar profundamente sobre las extrañas composiciones y mezcla de personajes que Picasso dedicó a temas supuestamente teatrales entre 1904 y 1905. El actor es, curiosamente, una de las primeras obras de Picasso donde el rojo pompeyano cobra especial vigor. Además, el gesto y la expresión de su protagonista se acercan tanto a la de los mimos griegos en los que se inspiraban las atellanas que nos hacen creer en una posible conexión entre unos y otros. Pensamos que estas composiciones, así como el telón de *Parade* pueden estar vinculadas con las atellanas que se representaban en

Pompeya. Veamos el entusiasmo con el que Monnier presenta estas farsas oscas:

Conocemos algunos de los títulos de las farsas atellanas: *El médico Pappus rechazado*, *Maccus casado*, *Maccus depositario*, etc. Son, más o menos, los mismos temas tratados actualmente en Nápoles: los mismos pastiches medio improvisados, la misma alegría francamente indecente y grosera: el Odeón, donde nos encontramos, era el San Carlino pompeyano. Bucco, el viejo Pappus, Manduccus, el *Guappo* napolitano, Casnar, Maccus, el rey de la banda, el Pulcinella que todavía vive: tales eran las máscaras de los antiguos y tales son las modernas. Ellos debieron pasar todos por el pequeño escenario del Odeón.

También se representaba alguna comedia de Plauto... Pueden también llenar la escena de mimos y de pantomimas, ya que se conoce el favor obtenido por éste tipo de histriones bajo los emperadores...

Si los mimos no les resultan suficientes, lleven al Odeon a los funambulistas, a los acróbatas, a los juglares, a los ventrílocos (todos estos histriones ínfimos existían antiguamente y pululaban en las pinturas de Pompeya donde todavía los flautistas, alegraban los entreactos y acompañaban la voz de los actores en los momentos dramáticos (...)) Está, pues, permitido imaginar el espectáculo que se desee sobre el pequeño teatro pompeyano. Yo me inclino por las atellanas. Eran las farsas indígenas, la grosera alegría del crudo, la hilaridad de viticultores y campesinos, la fantasía exu-

Picasso. Los comediantes. París, 1905. Lápiz y acuarela sobre papel. 20'2x23 cm. Galería Jan Krugier, Ginebra. Colección Marina Picasso

Picasso. El actor. 1904. óleo sobre tela. 194x112 cm. The metropolitan Museum of Art. New York.



berante francamente grotesca, la risa ideal, en una palabra, sin la mínima preocupación por la realidad: la comedia de Polichinela. Nosotros preferimos a Molière, pero ¡cuántas cosas de Molière nos llegan directamente del campano Maccus!⁹³

El paralelismo entre la actual Nápoles y la antigua Pompeya, así como entre sus teatros, el San Carlino y el Odeón, los mimos en el escenario, en fin, todo ello podría estar siendo perfectamente evocado en las mencionadas composiciones picassianas de 1904 y 1905.

Hay una frase de Monnier que precisa especial atención puesto que debe ser cotejada con la descripción que realiza Apollinaire de los arlequines y saltimbanquis picassianos, en *La plume*, en 1905:

...todos estos histriones ínfimos existían antiguamente y pululaban en las pinturas de Pompeya.⁹⁴

El color tiene los matices de los frescos, las líneas son firmes. Pero colocados al límite de la vida, los animales son humanos y los sexos indecisos. Las bestias híbridas tienen la conciencia de los semi dioses de Egipto. Arlequines taciturnos tienen las mejillas y la frente cavadas por sensibilidades mórbidas. No pueden confundirse a estos saltimbanquis con unos histriones.⁹⁵

No sólo el texto de Monnier nos remite a los actores, arlequines y saltimbanquis picassianos sino que su prosa, sus conceptos, así como la calificación de “histriones” reaparecen, también, en el escrito de Apollinaire que describe estas pinturas. El poeta niega que los protagonistas de los nuevos frescos picassianos sean “histriones”. Sólo Monnier había dicho que lo fueran. Parece existir, pues, una estrecha relación entre las mencionadas pinturas picassianas, el artículo que sobre las mismas publica Apollinaire y el texto de Monnier.

Bascle de Lagréze, Consejero de la Corte Imperial de Pau y miembro de las más distinguidas instituciones culturales bordelesas y bearnesas, publicó numerosos libros acerca de la historia de estos lugares, de los Pirineos en general, de Roma y de Pompeya. En *Une*

*visite à Pompéi*⁹⁶ Bascle insiste en temas ya tratados por los anteriores, como la hermosura y la gracilidad de las bailarinas pompeyanas, el complejo desarrollo de la *toilette* de una dama pompeyana, el retrato de una sociedad de costumbres generosamente libertinas, etc. Hay, sin embargo, dos puntos que Bascle desarrolla de manera más compleja que los autores mencionados anteriormente: el carácter orgiástico del culto a Isis, la asociación de Isis y Osiris a Venus y Baco, así como la fuerte presencia en Pompeya del culto báquico:

Encontramos en el templo de Isis, sistro en mano, a Anubis con la cabeza de perro, ibis y el lotus, Venus en mármol, Baco, Príapo y amores jugando con ninfas. Isis no tenía buena reputación moral: se la llamaba “la corruptora”. El culto a Isis que desagradaba a los antiguos romanos, era muy querido entre los pompeyanos. Corramos un tupido velo sobre las tristes orgías de estas fiestas (fiestas en honor a Isis), en las que Baco y Venus se asociaban a la divinidad egipcia. La palabra *orgía*, que significaba primitivamente los sacrificios ofrecidos a los dioses, terminó por tomar otro sentido. Las fiestas de Baco, las bacanales, dieron lugar a tantos desordenes que ya los romanos para expresar una vida absolutamente inmoral decían: *bacchanalia vivere*, llevar una vida de bacanales.

Por todas partes en Pompeya encontramos el culto a Baco, honrado de manera particular (...) ¡Cuántos cuadros graciosos ha inspirado Baco! Baco encontrando a Ariadna abandonada; un fauno sorprendiendo a una bacante dormida; bacantes adornadas con símbolos curiosos: vean estas hermosas cabezas de mujeres con el cabello coquetamente peinados con hojas de vid y uvas.

La lista de imágenes pompeyanas que nos facilita Bascle podría confundirse con títulos de obras de Picasso: *Fauno desvelando a una mujer desnuda*; *Mujer desnuda coronada con flores*; *Escultor y su modelo con un grupo esculpido representando unos atletas*... En general, tenemos la impresión de que Isis, su

93. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. PP. 164-165 y 166..

94. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. PP. 165 y 166..

95. APOLLINAIRE, GUILLAUME “*Les peintres nouveaux*”. París. *La plume*. 15 mayo 1905.

96. BASCLE de LAGRÈZE, GUSTAVE *Une visite à Pompéi*. Firmin Didot. París 1887.

Picasso. Fauno desvelando a una mujer desnuda (Suite Vollard). París, junio 1936. Aguafuerte y aguatinta sobre papel Montval. Graphikmuseum Pablo Picasso. Münster.

Picasso. Escultor y su modelo con un grupo esculpido representando unos atletas. París, marzo 1933. Aguafuerte. 19'4x26'7 cm.



asociación a Venus, la degeneración orgiástica del culto a Isis y Osiris, asociado al de Venus y Baco, la fuerte presencia de Baco... son ideas que se reflejan en la producción picassiana realizada entre 1905 y 1907. Una temática que no se agota en este período sino que Picasso repetirá cíclicamente, a lo largo de su trayectoria.

Las numerosas *Cartas sobre Pompeya* de Emili Pi i Molist, nos ofrecen la muy completa visión de un ilustrado médico catalán, sobre Pompeya a finales del siglo XIX.⁹⁷ Pi i Molist, hijo del historiador Andreu Avelí Pi i Arimon, se licenció en medicina en 1846. Especializado en psiquiatría, se considera uno de los reformadores de la psiquiatría barcelonesa. Ocupó cargos en distintas instituciones médicas españolas, fue presidente de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona y miembro de sociedades médicas europeas. Paralelamente, desarrolló una intensa actividad en el ámbito literario y publicó múltiples estudios. Nos llamó poderosamente la atención la visión que podía ofrecernos este cultivado catalán, contemporáneo de Picasso, sobre Pompeya.

Hay tres puntos que merece la pena destacar entre la muy valiosa información que Pi i Molist nos proporciona sobre la situación de la ciudad, dinámica de las excavaciones, características y ventas de los guías, etc. en el momento de su visita a Pompeya. Se trata de la impresión que recibió el ilustrado médico catalán ante la presencia de butifarras, exactas que las catalanas, pintadas en los muros de una *Popina* (hostería); el inmenso placer con el que describe el porrón catalán como único superviviente del *rhyton* y la relación que establece entre la superstición en la que vivía sumergido el ciudadano pompeyano y la herencia española de esta superstición

romana que llenó Pompeya de *phallus* protectores.

Pensamos que estos tres aspectos de Pompeya que tanto impresionaron al ilustre psiquiatra, también conmovieron a Picasso. Al menos así lo demuestran sus cuadros. Transcribimos, a continuación, el fuerte impacto que provocó en Pi i Molist la visión de las butifarras catalanas pintadas en un fresco pompeyano, un alimento que hacía las delicias de Juvenal:

Lo interior de esta casa (Popina, hostería) de *Pompei* no es más suntuoso ni bello que su pobre fachada, ni tiene cosa alguna que, a mi humilde entender, la caracterice, sino unas pinturas en las paredes, de aún no mediano mérito artístico, que representan concurrentes que están comiendo y bebiendo y, encima, un *carnarium* o *crates*, bastidor a modo de vasar, con aves, pescados, chorizos, incisa, salchichones y sin duda los, como dice un poeta, *candiduli divina tomacula porci* (Juvenal, sátira 339: X) las divinas salchichas de lechoncillo blanco, que es por demás encanecerlas asegurando que hacían chuparse los dedos a toda persona de buen paladar, si tan sublime calificación alcanzaron. ¡Oj y ¡Cómo nos alegramos y se nos abrió la boca al ver, entre aquellos embuchados, butifarras! No reciba usted con mala cara este vocablo, que está ya avecindado legalmente en los dominios de Castilla. Sí, señor: butifarras idénticas a las catalanas; idénticas hasta en el modo accidental de colgar de un clavo por un hilo o bramante atado a sus dos cabos.⁹⁸

La vulgaridad que achaca Daix (y otros) a la butifarra, al pan y al porrón de *El harén*

97. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895

98. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895. PP. 338 y 339.



podría haber recibido otro tratamiento por parte de estos estudiosos⁹⁹ de haber reconocido en los mencionados objetos la ironía picassiana. El artista establece un paralelismo entre los productos de uso corriente en la mesa catalana y los habituales en la gastronomía pompeyana. De haber sabido ver estas “vulgaridades españolas” como herederas directas de los apreciados frescos pompeyanos y dignas de las alabanzas gastronómicas de Juvenal, quizás las mismas habrían recibido otro calificativo e, incluso, habrían podido provocar un más profundo nivel de reflexión en el estudio de *El harén* por parte de la historiografía.

Veamos ahora lo que nos dice Pi i Molist del porrón. Su genealogía nos remonta a Baco y, en general a los dioses olímpicos:

Un ejemplo curioso y muy al caso ahora, ofrece la costumbre, tan generalizada en Pompei y otros lugares del imperio romano, de beber en *rhyton* según lo atestiguan algunas pinturas y entre ellas la procedente de dicha ciudad que se guarda en el real museo de Nápoles y representa una comida en familia.

Era el *rhyton* un cuerno de buey, pero más comúnmente una vasija cónica y encorvada, de la hechura de aquél, ya de barro, ya de metal u otra materia (...) tenía dos aberturas: una ancha como su base, por donde se echaba el vino, y otra muy diminuta, un agujerito en su vértice, por el que se bebía, aunque no poniéndolo el bebedor en los labios para chupar el líquido, sino alzando el utensilio con una mano casi cuanto podía extender el brazo, para que fuese cayéndole el chorrito o hilo en la boca, y él lo tragase sin cerrarla: *per cornu etiam fluentia in fauces hominum vina decurrunt*. Éste

es, ni más ni menos, el modo de beber que no hay frase castellana para expresarlo en sentido recto, o yo la ignoro, que nosotros decimos, *beure a galet*, con porrón, bota, calabaza, cantarillo, en particular el primero y que ahora exclusivamente los campesinos y los menestrales de Cataluña, y yo con indecible delicia en verano para el agua (...) que en realidad es una costumbre característica y casi privativa del antiguo principado. Costumbre quizás importada acá, aunque no es fácil calcular por quién ni cuándo; costumbre empero, que, en medio de la vulgaridad, en que ha caído, y de ser acaso hoy mirada con malos ojos, en especial fuera de Cataluña, tiene el realce de la respetabilísima antigüedad, y casi el esplendor de los tiempos heroicos

(...) ¿Aquí hay un porrón? Luego aquí beben *a galet*: éste entimema vale por un axioma. Ahora bien: el porrón es el *rhyton* modernizado, si puede decirse así, y perfeccionado, de forma que lo que ha perdido en artístico o bello, lo ha ganado en manejable y cómodo.

Egipto parece ser la patria de este precioso utensilio (*rhyton*): a lo menos de allá lo trajeron con tantas cosas buenas, los romanos, porque tal vez los egipcios lo tomaron de los caldeos, de los persas o de algún otro pueblo.

(...) tiene un primoroso camafeo, en cuya representación alegórica se ve a Baco y a una bacante, ambos con un *rhyton* en la mano (...)

(...) nadie disputará su antiquísima antigüedad al *rhyton*, ni, por lo tanto, a la costumbre de beber *a galet*; no circunscrita al estado llano, sino dilatada hasta la primera jerarquía social y más arriba de donde alcanzan los mortales; no vergonzosamente escondido en los tugurios de la pobreza,

Gusman. *Pinturas de la termopolis de la calle de Mercurio*. P. 241.

Gusman. *Panes*. Museo de Nápoles. P.262.

99. “...un cliente macho delante de un vulgar bocadillo a la española (pan, chorizo y un porrón de vino), esto es *El harén*, pintado, también, en Gósol” En: BONET

CORREA, ANTONIO; DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981.P. 28.



Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Picasso. *Baco bebiendo en porrón*. 1957. Aguatinta y gouache. 66x50 cm.

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland



sino desplegada con la ostentación, fausto y pompa de la majestad en los palacios de los reyes, en las solemnidades de los emperadores y en las aventuras y gesta de las grandezas del Olimpo.¹⁰⁰

Un grabado de Picasso de 1957 en el que vemos a Baco bebiendo “*a gale*” con un porrón (en vez del característico *rhyton*) junto a una muchacha de similares características a las que acompañan al “cliente macho” de Daix en *El harén*, deja muy clara la filiación entre el aristocrático *rhyton* y el porrón. Probablemente entre *Baco bebiendo en porrón* y *El harén*, encontremos otras coincidencias que puedan ayudarnos a documentar no sólo el origen pompeyano de los modelos picassianos sino también el significado de esta composición.

Finalmente, dado el carácter sumamente supersticioso de Picasso, sus manifestaciones acerca del arte como instrumento de lucha contra las fuerzas del mal, la abundante presencia de “*phallus*” en su obra (especialmente en su viaje a Pompeya en 1917) y, paralelamente, la superstición reinante en el mundo pompeyano, visible tanto en los frescos como en las esculturas, merece la pena reproducir la impresión de Pi i Molist al respecto. Se trata, de la visión de un cultivado psiquiatra y vincula la superstición romana a la española:

(...) pero ciertísimo que en el terreno donde mejor medra y da sus venenosos frutos la inmoralidad fecundada por el descreimiento, suele también crecer con más lozanía y fructificar más abundantemente la cizaña de la superstición...Para decirlo en términos vulgares, el que no cree en

Dios cree en brujas; el que no tiene temor de Dios (...) tiene miedo a la combinación fortuita de sucesos disímiles, indiferentes o extravagantes, al azar de un número, a la influencia adversa de ciertos días de la semana, a la misteriosa malicia de una persona determinada o al fatídico agüero del cantar de la lechuza y, aún tal vez del aullido del perro, el más leal y constante, amigo y defensor del hombre (...)

Este flaco, hartó común a los antiguos pueblos, tenía, también, el romano. ¿Quién ignora que para un viajero, el salirle al encuentro un hombre cojo del derecho, una loba de pelo bermejo, una zorra preñada, una perra parida; el graznar un búho, el atravesar el camino una culebra, el tropezar con una puerta, el estornudar a la izquierda un transeúnte y otras coincidencias igualmente peregrinas, eran presagios, *dirae signa dira*, reputados por infalibles, de dificultades, percances y desgracias de que sería víctima en su peregrinación? Potestad de obrar maleficios y encantamientos atribuíase a ciertas personas y por nadie era puesta en duda.

(...) entre todos los hechizos, ninguno más frecuente ni temible que el *fascinum*, el ajojo (mal de ojo), pues fascinar, según su etimología griega, equivale nada menos que a *oculis occidere*; por cuanto; por donde fascinador o ajojador significaba persona de *urentes oculi*, hechicero de la más malvada ralea. Y, el mal de ojo no afligía sólo a la especie humana, sino que se cebaba también en los irracionales (...).

Para contrarrestar el ominoso influjo de la aojadura usábanse talismanes, que eran, por lo común (pues no quiero hablar del hocico de lobo, muy acreditado contra

100. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895. PP. 339-345.

todo género de hechizos) piedras más o menos preciosas pero, con preferencia a ellas las higas, o séanse manos en la especial actitud despreciativa o infamante que con aquel nombre se designa, de las cuales se encontraron unas de vidrio y de marfil en la Curia Isíaca de Pompei.

Sin embargo, a piedras y a higas dejaba muy atrás en potencia y eficacia, según voz pública y opinión unánime, otro talismán cuya virtud no nacía de su materia, sino de su figura. Era el *phallus* así dicho como por eufemismo. Su crédito estaba tan extendido que no había casa que no tuviese más de uno y apenas hombre ni mujer (¡ni mujer!) que no lo llevase encima como a salvador amuleto. Con éste y otros ridículos objetos inventados por la superstición más ruda y ciega, imaginábanse preservarse de todo maleficio y neutralizar toda ponzoña de ojo maligno.

A muchos utensilios se daba forma de *phallus*, incluso los vasos para beber (véase: porrón); y sino, cincelábase en ellos la quisicosa (...).

Sin duda empezó el *phallus* por ser un símbolo religioso; pero pronto la superstición tomándolo del templo, le instaló en el recinto doméstico, desde los aposentos principales hasta los más apartados escondrijos. Los egipcios que honraban con él la memoria de Isis, transmitieronlo a los griegos y éstos, o aquellos, a los romanos (...). Créese que la idea fundamental del culto del *phallus* era la reverencia que a los antiguos inspiraba la contemplación de las fuerzas reproductrices de la naturaleza.

(...) saco la consecuencia, con recto criterio, a mi juicio, que el panadero pompeyano puso el símbolo o talismán contra el ajo (el *phallus*) para preservar el trigo que en su casa tenía almacenado, es decir, a la felicidad o gracia de Dios, según de-

cimos los cristianos, que en ella residía o habitaba

Algo resabiada quedó nuestra España de tal superstición de la antigüedad. Cuando V. guste le mandaré el libro de *Ocultas filosofía de la simpatía y antipatía de las cosas, arteificio de la naturaleza y noticia natural del mundo y segunda parte de la Curiosa Filosofía* por el P. Juan Eusebio de Nieremberg, de la Compañía de Jesús (...) impreso en Barcelona en 1645. En el veré V. que el autor asienta con buena copia de erudición que hay ojo natural y discurre sobre su causa y efecto (...).

Más de dos centurias y un tercio de otra han transcurrido desde que se dio a la estampa este libro, del cual se hallarán quizás pocos ejemplares ahora; pero todavía, como mala hierba, medra lozana y fecunda la superstición que en él se proclama por verdad científica, manteniéndola y comentándola.

Picasso, con sus dibujos, o con sus fotografías pompeyanas, parece confirmarnos las constataciones de Pi i Molist. En 1917, el pintor fotografía a sus amigos junto a la rueda de molino y el falo del patio del panadero descrito por el psiquiatra y dibujado por Gusman. Un panadero cuyos panes enlazan, de nuevo, el mundo pompeyano y el gosolano (*La mujer de los panes*) y cuya escultura fálica protegerá también a los compañeros del artista.

Las *Cartas sobre Pompeya* de Pi i Molist, corroborarán algunas de nuestras ideas acerca de objetos y conceptos presentes en las composiciones picassianas en las que centramos nuestro estudio.

El ámbito de lo que Pi i Molist denomina superstición es para otros filosofía antigua. Así lo constatamos en la lectura de Jámbligo *Sobre los misterios egipcios*. Uno de los múltiples manuales de temática mágico-filo-

Gusman. Panadería. P. 260.

Léonide Massine, Jean Cocteau y Sergei Diaghilev en Pompeya. Marzo, 1917. Foto realizada por Picasso. Fondos Cocteau.

Gusman. Horno y molino de una panadería. P. 261.



sófico-religiosa que integraban la biblioteca de Apollinaire.¹⁰¹

La propuesta cósmica de Jámblico parece dar unidad a la diversidad de disciplinas esotéricas que reúne la biblioteca del poeta: adivinación, sueños, misterios, magia... Unos intereses que Apollinaire compartía con Max Jacob y que vemos reflejados en las composiciones de Picasso comprendidas entre 1905 y 1907. Apollinaire, en su artículo de *La plume* de 1905,¹⁰² nos introduce en un mundo que debe ser revisado seriamente si pretendemos entender la producción picassiana de este periodo.

Jámblico de Calcis fue rescatado del olvido y traducido por Marsilio Ficino. El filósofo renacentista, fundador de la *Academia Neoplatónica* florentina, como se sabe, pretendía aunar cristianismo y filosofías paganas. Unos ideales que repite Sar Péladan, el maestro rosa cruz del que Apollinaire y Canudo son fieles seguidores.¹⁰³ Pensamos que el ideario de Jámblico se encuentra detrás de las ideas de Péladan y, consecuentemente, de Apollinaire, de Canudo y de Picasso.

Jámblico vivió a caballo entre los siglos III y IV. Fundador de la escuela neoplatónica siríaca nació en un mundo que mantenía el *kosmos* heredado y falleció bajo el ascenso imparable de un nuevo orden ideológico que pretendía extirpar el antiguo. Jámblico tomó partido en el conflicto. Para unos, Jámblico, es un verdadero filósofo y para otros es un teúrgo fanático. Como se destaca en

la introducción de la edición consultada de Jámblico:

Se le ha visto tradicionalmente como el modelo de las creencias religiosas que invaden y corrompen la filosofía griega pagana y responsable, por tanto, de la incidencia de elementos irracionales en la filosofía neoplatónica de la antigüedad tardía y, aquí, entraría el conocido *Sobre los misterios egipcios*.¹⁰⁴

Un planteamiento para el que Peter Kingsley, tanto en *Los oscuros lugares del saber* como en *Filosofía antigua, misterios y magia*, tiene una explicación algo diferente.¹⁰⁵

Jámblico inicia su texto con un reconocimiento expreso a Hermes como dios de la sabiduría. La alabanza de Jámblico a Hermes nos conduce instantáneamente a la que brindó Apollinaire a Picasso cuando en su poema *Saltimbanquis*, de 1905, calificó al pintor como *Arlequín trismegisto*, es decir, Hermes.¹⁰⁶

Jámblico expone el conocimiento innato que tiene el alma humana de la divinidad y condena su cuestionamiento, puesto que no es atribución nuestra aceptarlo o rechazarlo. Para Jámblico, la divinidad coexiste en el alma humana:

(...) pues estamos nosotros inmersos en la presencia divina y alcanzamos nuestra plenitud por ella y tenemos conocimiento

Picasso. *La mujer de los panes*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia

Picasso. *Desnudo acostado (Fernande)*. Gósol, 1906. Gouache sobre papel. 47'3x61'3 cm. The Cleveland Museum Art. Cleveland.



101. JÁMBLICO *Sobre los misterios egipcios*. Madrid. Ed Gredos, 1997. El catálogo de la biblioteca de Apollinaire se encuentra reproducido en: BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL *La bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983

102. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. *La plume*. 15 mayo 1905

103. Péladan menciona a Ficino y su voluntad de unificación religiosa en: PÉLADAN,

SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 (1ª Ed. 1894). PP. 79-80

104. JÁMBLICO *Sobre los misterios egipcios*. Madrid. Ed Gredos, 1997. PP.20-21.

105. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. y KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008.

106. APOLLINAIRE, *Les saltimbanques*, 1 noviembre 1905.

de lo que somos en el conocimiento de los dioses.¹⁰⁷

Siguiendo a Jámblico, en algunos de los retratos que Picasso realizó de Fernande, el pintor parece reflejar la divinidad anímica de su novia a través de las diosas que ésta encarna. El filósofo, concede al alma una dimensión sobrenatural y, en la escala de las divinidades, el alma, ocupa el más bajo escalafón, ya que es el último de los seres divinos.¹⁰⁸

Puesto que Pi i Molist hablaba de la importante presencia de las imágenes fálicas en Pompeya y Picasso fotografió a sus amigos junto al *phallus* que protege al panadero pompeyano y llenó de numerosos dibujos fálicos sus notas napolitanas, merece la pena reproducir el significado que para Jámblico tiene la erección de esculturas fálicas:

Entrando en detalles, afirmamos que la erección de imágenes fálicas es un símbolo de la potencia generadora y consideramos que ella está llamada a fecundar el mundo, razón por la que la mayoría son consagradas en primavera, cuando precisamente, también, todo el mundo recibe de los dioses la generación de la creación entera.¹⁰⁹

No creemos que Picasso olvidara nunca el símbolo de la capacidad creadora, el *phallus*, protector y fortalecedor de la teurgia, así como responsable de su elevación a los seres superiores.¹¹⁰

Reproduciremos, a continuación, uno de los aspectos que señala Jámblico de los ritos sagrados, ritos que podrían haber sido representados plásticamente por Picasso en el periodo al que ceñimos nuestra tesis:



Las fuerzas de las pasiones humanas que hay en nosotros, si son aprisionadas por completo, se hacen más violentas; por el contrario si se ejercitan breve y adecuadamente, tienen un gozo mesurado y quedan satisfechas y, a partir de ese momento, purificadas, resultan calmadas por persuasión y sin violencia...

En los ritos sagrados, por la contemplación y audición de obscenidades, nos liberamos del daño que podría sobrevenirnos si las pusiéramos en práctica.

Así pues, para curar nuestra alma, para moderar los males que le son connaturales por el hecho de la generación, para liberarla y librarla de las ataduras, por estas razones se llevan a cabo tales ritos. También por esta razón, justamente, Heráclito los llamó remedios.

La escenificación de los misterios de las religiones antiguas eran habituales en las reuniones de los seguidores de Sar Péladan, entre los que se encontraban, como se ha dicho, dos íntimos amigos de Picasso, Apollinaire y Canudo. Sar Péladan, además escribió numerosas obras de teatro en este sentido entre las cuales cabe destacar *Orfeo*, cuyo viaje iniciático al Hades devino el esquema prototípico para los que llegaron posteriormente.¹¹¹

El interés por la mántica, la reencarnación del alma o la divinidad encerrada en algunos animales, son otras muchas de las ideas que desarrolla Jámblico y que parece haber asumido Picasso

Sea, pues, que ciertos animales o plantas u otros productos de la tierra estén gobernados por los seres superiores, igualmente participan de su autoridad y nos procuran la comunión indisoluble con ellos. Algunos de éstos, salvados y custodiados por ellos, acrecientan la familiaridad de quienes los guardan con los dioses, y, en tanto permanecen intactos, conservan la fuerza de la comunión entre dioses y hombres. Tales son algunos animales egipcios y tal en todas partes el hombre sagrado.

La idea aparece recogida por Apollinaire en el mencionado artículo que dedica a la obra de Picasso en *La plume*:

Picasso. Estudio erótico.
1917. Gafito y pincel.
Carnet 19, fol 4r MP 1867.
Jardín de La Californie.
Conjunto escultórico con
cabra Esmeralda. Mujer
vestida de largo, escultura
fálica de M^{re} Thérèse y
cabra. 1957. Foto David
Douglas Duncan.

107. JÁMBLICO *Sobre los misterios egipcios*. Madrid. Ed Gredos, 1997. P.45.

108. JÁMBLICO *Sobre los misterios egipcios*. Madrid. Ed Gredos, 1997. P. 61.

109. JÁMBLICO *Sobre los misterios egipcios*. Madrid. Ed Gredos, 1997. P. 63.

110. JÁMBLICO *Sobre los misterios egipcios*. Madrid. Ed Gredos, 1997. P. 155.

111. fratreslucis.netfirms.com/

Picasso. Familia de acróbatas con mona. París, 1905. Gouache, acuarela, pastel y tinta china sobre cartón. 104x75 cm. Konstmuseum. Goteborg (Suecia).

Picasso. Familia de circo con violinista. París, 1905. Museum of Art. Baltimore.

Picasso. La mona. París, 1905. Pluma, tinta negra y acuarela sobre papel. 50'2x32'5 cm. Museum of Art. Baltimore.



Estas adolescentes tienen, impúberes, las inquietudes de la inocencia, los animales les enseñan el misterio religioso. (...). Las bestias híbridas tienen la consciencia de los semi dioses de Egipto.¹¹²

La mona, símbolo del dios egipcio Thot, el Hermes griego asociado a Picasso por Apollinaire como *Arlequín Trismegisto*, aparece junto a numerosos arlequines y muchachas a los que procura la unión indisoluble con los dioses, acrecentando la familiaridad de estos guardianes terrenales del animal con la divinidad. Tal es el caso del mono egipcio que favorece esta comunión indisoluble entre Arlequín (Picasso) y Hermes. Lo encontramos en 1905 y lo vemos de nuevo en 1917, en *Parade*, compartiendo escenario con Anubis.

La lectura de Jámblico es otro de los textos imprescindibles para introducirse en el pensamiento de la *bande à Picasso* y del propio artista. Imbuirnos de estos conocimientos, asumirlos, nos facilitará la comprensión del conjunto de su obra.

Mencionaremos a continuación algunos de los libros que nos aportan una interesante información sobre el mundo de los ritos iniciáticos a los que se refiere Jámblico y que

sospechamos muy vinculados a las composiciones en las que centramos nuestro trabajo.

La villa de los Misterios de Linda Fierz David tiene un doble valor para nosotros. Por una parte interpreta imágenes que relacionamos con algunas de las pintadas por Picasso. Por otro lado, el paralelismo que establece la autora entre las distintas fases de un rito iniciático representadas en estos frescos y el proceso de individuación seguido por el psicoanálisis junguiano a partir del trabajo con los sueños, nos parece de sumo interés. Linda Fierz David explica el rito de iniciación al culto dionisiaco como un sistema de crecimiento personal del participante que no nos parece alejado de las búsquedas seguidas por Picasso y sus amigos. Además, los ritos descritos requerían la ingestión de psicotrópicos, como el opio, de los que eran consumidores la *bande à Picasso*. Es decir, entre las inquietudes de Picasso y sus allegados, la temática de sus cuadros en esta época y el proceso, así como el objetivo, de un culto misterioso podrían establecerse paralelismos. A pesar de que la fecha del descubrimiento de estos frescos sea posterior a las imágenes pintadas por el artista, éstas aparecen en otros murales pompeyanos y sus contenidos no varían. El ciclo de la villa de los Misterios no sólo nos ofrece la ventaja de explicarnos el rito desde el inicio hasta el fin mediante imágenes, sino que además representa un tesoro por la amplitud y profundidad de ideas religiosas contenidas en el mismo.

Fierz David entiende el conjunto como la representación de la iniciación de una mujer en el culto dionisiaco. La autora sospecha que Dionisio y Ariadna son símbolos de un personaje central que, psicológicamente, es

Picasso. Telón para Parade. Témpera sobre tela. 10'6x17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.



112. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. La plume. 15 mayo 1905

la personificación del sí mismo, de llegar a ser uno mismo.¹¹³ Como sea que para la autora es esencial la comprensión del mito de Dionisio y Ariadna para la interpretación de los frescos, sintetizaremos esta historia que, pensamos que es crucial para acercarnos a las composiciones picassianas objeto de nuestro estudio:

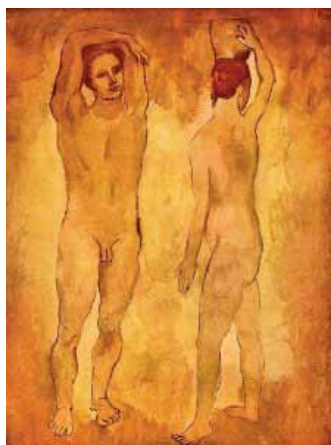
Zeus engendra a Dionisio con Perséfone como símbolo de unión entre los dioses titánicos y los olímpicos, entre inconsciente y consciente. Dionisio sufre la persecución y sacrificio de los titanes en cuyas manos halla la muerte a pesar de las múltiples transformaciones con las que ha cubierto su huída. Dionisio, despedazado, es devorado por los titanes excepto su corazón que Palas Atenea devuelve a Zeus. Éste, indignado, fulmina a los titanes. De sus cenizas nacerá el género humano que heredará la culpa titánica, así como una partícula del dios devorado. Por ello, los humanos viven desgarrados por el conflicto entre su naturaleza titánica y su parte divina que es su alma inmortal. El culto dionisiaco (órfico) busca la expiación de la culpa haciendo revivir al participante el destino del dios. Si el humano muere, como el dios, durante la ceremonia, libera la chispa divina de su interior y se une con el dios. Con el corazón de Dionisio, Zeus prepara un brebaje que da a beber a su amante mortal, Sémele. Ésta engendrará de nuevo a Dionisio sin unión sexual con el dios. Sémele es una figura pura como la madre de Cristo. Dionisio resucita triunfante como símbolo de unificación. Es el niño, el muchacho

apuesto y el hombre maduro con barba. Tras su renacimiento, en la cesta mística aparece como falo, como principio creador. Sin embargo el Dionisio humano no es representado como falo sino mediante un entramado de rasgos femeninos y masculinos que indican su hermafroditismo, que reúne en sí mismo lo masculino y lo femenino, alma e intelecto. Dionisio unifica en él todos los opuestos.

Ariadna, humana y divina, de origen oscuro y ctónico, abandonada en Naxos, anhela morir. El matrimonio sagrado con Dionisio le brinda la transformación y resurrección. Dionisio también se transforma. Todo el sentido del culto místico resulta de la unión entre Dionisio y Ariadna. Únicamente en esta pareja lo masculino y lo femenino se invaden el uno al otro transformándose. Esta unión es el símbolo del sí mismo en el cual la luz y la oscuridad, lo divino lo demoníaco y lo humano se reconcilian.

La boda de Dionisio y Ariadna es un símbolo de la *coniunctio* de extraordinaria fuerza por que encierra el momento de la transformación en el proceso de individuación. En esta imagen la vida se transforma en muerte y la muerte en vida, lo humano se vuelve semejante al dios y lo divino se muestra en forma humana. Para cada participante en el rito Ariadna era el prototipo. Para ellas, la sala de la Villa de los Misterios podía convertirse en Naxos si se encaminaba sin reservas, pasando por el estrecho portal, al vaso de transformación.¹¹⁴

La autora enumera y titula las distintas fases de un rito cuyos símbolos, conceptos y



Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.

Picasso. Sexo y muerte. 1902. Tinta y lápices de colores sobre tarjeta publicitaria. 9x13 cm. Colección particular.

113. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 46.

114. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 47-65.

actitudes vamos identificando con algunos de los representados por Picasso en las obras objeto de nuestro estudio. El convencimiento absoluto que tenemos acerca del empleo de modelos pompeyanos por parte del artista, nos ha zambullido en una búsqueda iconográfica que, sospechamos, puede proporcionarnos no sólo la procedencia exacta de los mencionados modelos sino, también el significado profundo de las composiciones. Imágenes como la representada en *Pareja de adolescentes*, con apariencia de fresco y con modelos pompeyanos, no es un encuentro de amantes desnudos (Picasso y Fernandé) sobre el fondo ocre de los campos gosolanos (que son verdes) cuando la chica se dirige a por agua a la fuente. Los amantes representan otra escena, el ocre es el propio de los frescos pompeyanos de donde Picasso extrae sus modelos, así como su técnica pictórica y el vaso no contendrá agua sino la transformación que el pintor explicaba ya en *Sexo y muerte* en 1902. El vaso (jarra) simboliza la mencionada transformación que implica la *coniunctio* de Dionisio y Ariadna y, así, lo describe Linda Fierz David. La temprana fecha de *Sexo y muerte*, 1902, es una referencia al tiempo que lleva el artista madurando unos conceptos que desarrollará intensivamente mediante los modelos pompeyanos entre 1905 y 1907.

Intuimos lo esencial que puede ser para nosotros asumir plenamente el contenido de *La villa de los Misterios* de Linda Fierz David para la comprensión de la producción picassiana, así como las constantes referencias que deberemos hacer a esta publicación. Destacar uno de sus párrafos por encima de los demás no dependería de su importancia

sino del azar. Variaremos pues el criterio de selección y transcribiremos unas notas en función de su posible aplicabilidad a una de las zonas más oscuras de la producción picassiana de este periodo, el bodegón de *Las señoritas* y la muchacha en cuclillas:

... retorna la iniciada con la cesta dionisiaca, extenuada y con miedo en los ojos. Ha colocado la cesta a sus pies; se incorpora sobre sus rodillas y extiende los brazos con el propósito de levantar el lienzo que cubre el falo divino (...). La psicología filosófica antigua enseñaba que el individuo, además de sus ojos físicos, el ser humano posee un ojo del alma. Así como el ojo físico une a los seres humanos con el sol, el ojo del alma los une con lo divino en la visión. Según este punto de vista la mujer arrodillada sería una visionaria en éxtasis, lo cual nos permitiría afirmar que es totalmente alma.¹¹⁵

Algo más adelante, la autora complementa la anterior información:

En la antigüedad persistía, en todas partes, la vieja creencia de que la unión mística de lo humano con lo divino era también una unión sexual. Esta idea se escenificaba a menudo en las representaciones teatrales de los misterios (...) es un reconocimiento divino de que el sexo también puede ser sagrado. (...) pero, en el nivel superior de iniciación de la persona adulta, la meta es la unión mística del alma humana con el espíritu divino: un matrimonio sagrado en virtud del cual las personas nacerán dos veces y serán inmortales.¹¹⁶

El descubrimiento del falo.
Mosaico romano.

El descubrimiento del falo.
Fresco. Escena VII de los frescos de la Villa de los Misterios. Pompeya.

Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907.
Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.



115. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.154.

116. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP170-174.

Creemos que éste es el sentido en el que debemos orientar nuestra búsqueda: informarnos en el ámbito de las antiguas religiones místicas y filosofía antigua para poder comprender detalles de las composiciones picassianas que pueden tener un valor simbólico en los antiguos cultos religiosos. Quizás, en algún momento, podamos encontrar la procedencia de estos intereses picassianos que estamos palpando de manera tan evidente en sus composiciones.

En la biblioteca de Apollinaire, así pues entre los conocimientos que el poeta pudiera transmitir a Picasso, parece estar la clave. Pero la existencia de dibujos como *Sexo y muerte* (1902) hasta ahora entendidos como *divertimientos* eróticos, nos obliga a ver las relaciones entre poeta y pintor como un intercambio y no sólo como una recepción de información por parte del pintor. De haber sido Picasso un mero receptor no habría sido nombrado por el poeta en 1905 *Arlequín trismegisto*.¹¹⁷ Desde 1901, Max Jacob había abierto, ya, la mente de Picasso a estas dimensiones. Quizás, pues, la confluencia de intereses fuera el detonante de una temática que, prácticamente, monopolizó la atención del artista entre 1905 y 1907.

Recordando el primer título con el que los amigos de Picasso bautizaron a *Las señoritas de la calle Avinyó*, *El burdel filosófico*, pensamos completar nuestra búsqueda en el ámbito pitagórico. Un campo en el que filosofía, magia y religión forman un conjunto indisoluble.

En *los oscuros lugares del saber*, así como también *Filosofía antigua, misterios y magia*

(*Empédocles y la tradición pitagórica*) de Peter Kingsley amplían los conocimientos que hemos extraído de la lectura no sólo de *La villa de los Misterios* de Linda Fierz David, sino también de trabajos específicos, en este sentido, de Seaford y de Kerényi entre otros.¹¹⁸

A partir del poema de Parménides, a menudo citado durante el siglo XIX como ejemplo de poesía chamánica sin que nadie supiera por qué,¹¹⁹ Kingsley sitúa los orígenes de la filosofía griega en un ámbito muy distinto al platónico. El autor establece un punto de inflexión en la evolución de la filosofía a partir de la diferencia entre el “amor a la sabiduría” que distinguía a los pitagóricos y el “hablar del amor a la sabiduría” característica de platónicos y aristotélicos que ha sido común y erróneamente entendida como la auténtica filosofía griega.¹²⁰

El ámbito de actuación de los primeros filósofos abarcaba la sanación, la magia, la religión, la filosofía la política...Sanar, curar era una cuestión filosófica, religiosa, mágica. Apolo, dios de la luz, de los oráculos, de las profecías, dios del sol, era el dios de estos filósofos sanadores. Pitágoras procedía de esta tradición y de hecho al filósofo se le conocía, también, como Apolo.¹²¹ Los sacerdotes de Apolo, llamados “caminantes celestes”,¹²² mediante la incubación de los sueños, conducían a los enfermos a un estado de muerte aparente del que resucitaban como hombres nuevos. Apolo, el sol, era el dios de los iniciados, “dios de dioses”. De hecho, la última etapa del iniciado era su aproximación al sol.¹²³ La ascensión y captura del sol por



117. APOLLINAIRE, GUILLAUME, *Les saltimbanques*, 1 de noviembre de 1905.

118. Véase la bibliografía pompeyana.

119. Esta constante citación del poema de Parménides como ejemplo de poema chamánico, no debió pasárselo por alto a Apollinaire. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P. 109

120. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P. 37.



121. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P. 107 y 146.

122. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P. 107.

123. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P. 123..

Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Picasso. Proyecto para el telón de Parade. 1917. Acuarela y lápiz de grafito. 27'3x39'5 cm. Museo Picasso París.

parte del personaje de azul a la izquierda del proyecto de telón de *Parade*, escenifica esta última fase de la iniciación en la que el participante adquiere la inmortalidad

Pitágoras, como más tarde los foccos, llevaron a Italia estas técnicas de incubación para descender al mundo de los muertos. Unas tradiciones del mundo clásico que han sido, normalmente, olvidadas.¹²⁴ Hoy en día puede calificarse a estos hombres como magos, pero, en aquellos tiempos, no había diferencias entre magia y misticismo. Estos magos, *iatromantes*, eran sanadores y profetas que curaban a través de la profecía, eran expertos en trabajar con los sueños y en curar con ellos.¹²⁵ De nuevo, pues, volvemos a los intereses de Apollinaire, a su biblioteca, al importante número de volúmenes dedicado a esta temática y a las posibles influencias que el poeta hubiera podido ejercer sobre Picasso.¹²⁶

El poema de Parménides, con las repeticiones características del conjuro, provoca el viaje al Hades. Los poemas eran textos mágicos y sus escritores eran magos o brujos. Parménides es definido al principio como “hombre que sabe”, que es lo mismo que decir “iniciado”, alguien capaz de entrar en el otro mundo y morir antes de morir. El conocimiento de cómo hacerlo es el que conduce a Perséfone en un viaje similar al de Orfeo.¹²⁷ Apollinaire, cuyo santo patrón, Apolo, era el dios de poetas y magos como él, podría haber sido representado por Picasso en *Les bâteleurs*, vestido de rojo, y en este viaje.

En el poema de Parménides, las doncellas del sol acompañan al filósofo hasta Persé-

fone en su viaje iniciático. El objetivo del iniciado es:

Averiguar de qué modo uno está relacionado con el mundo de lo divino, de que modo pertenece, de que modo está uno en su terreno tanto aquí como allí. Equivalía a ser adoptado, a convertirse en hijo de los dioses. Para aquellas gentes, lo fundamental era estar preparado antes de morir, establecer la conexión entre este mundo y aquel.¹²⁸

Morir antes de morir, dejar de vivir en la superficie de uno mismo: a eso se refiere Parménides. Exige un valor tremendo. El viaje que describe cambia el cuerpo; altera todas las células. En sentido mitológico es el viaje del héroe.¹²⁹

Y el héroe, según Parménides era el *kouros*, un hombre de cualquier edad que veía la vida como un desafío. La palabra indicaba la cualidad del hombre, no su edad. El *kouros* está estrechamente ligado a la iniciación, pues se encuentra en la frontera entre lo humano y lo divino. Solo como *kouroi* los iniciados pueden superar el viaje al más allá, como Parménides. Al *kouros*, como a los dioses no les altera el paso del tiempo, son atemporales.¹³⁰

Tenemos la sensación de que la lectura de *Los oscuros lugares del saber* nos proporciona importantes claves para descifrar algunas de las composiciones más herméticas del periodo comprendido entre 1905 y 1907. Insistimos en unas citas que pueden dar pie a una larga reflexión:

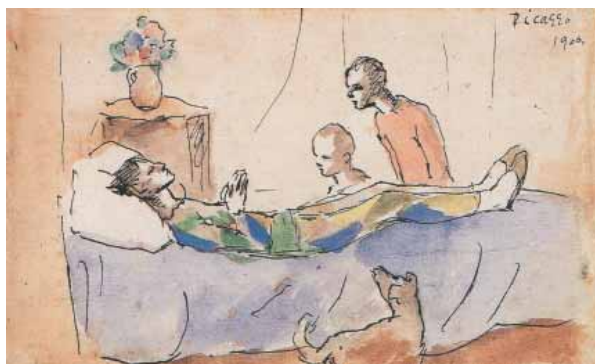
Picasso. *Les bâteleurs*.
París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Estudio para la “Muerte de Arlequín”*.

París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5.

Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia).

Picasso. *Dos hermanos de cara*. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso



124. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.PP. 97-99.

125. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.PP. 98 y 103..

126. En este sentido, consúltese el siguiente catálogo: BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL *La bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983

127. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta.

2006.PP. 113 y 114..

128. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.PP. 63 y 64.

129. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P. 65.

130. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P. 70 y 71.

Muchas veces era esencial contar con un *kouros* para tener acceso al mundo de los dioses, para la profecía, para recibir oráculos, para recibir mensajes de los dioses a través de los sueños. Era necesario por su sensibilidad, su capacidad para distanciarse de los pensamientos humanos habituales.

Una persona mayor podía desempeñar el papel de *kouros*, pero, en este caso tenía que tener la pureza y la inocencia de un niño.

El iniciado pierde su vida anterior y se le da, en su lugar, un “segundo destino”: vuelve a nacer, adoptado por los dioses. Y el bravo héroe se convierte en un niño.

Este retroceso al estado de un niño no tiene nada que ver con la edad física.¹³¹

Apolo era el *kouros* divino y el mundo de los dioses no estaba reservado exclusivamente a los hombres, al contrario. Las doncellas, *kourai*, eran la contrapartida femenina del *kouroi* y:

En su condición de diosas, también tienen función de *kourothros*, el papel de protector y guía del héroe.¹³²

Parménides cuenta que el lazo que le une a las aurigas que le conducen al Hades, las

jóvenes doncellas hijas del Sol es el de la intimidad entre esposo y esposa.

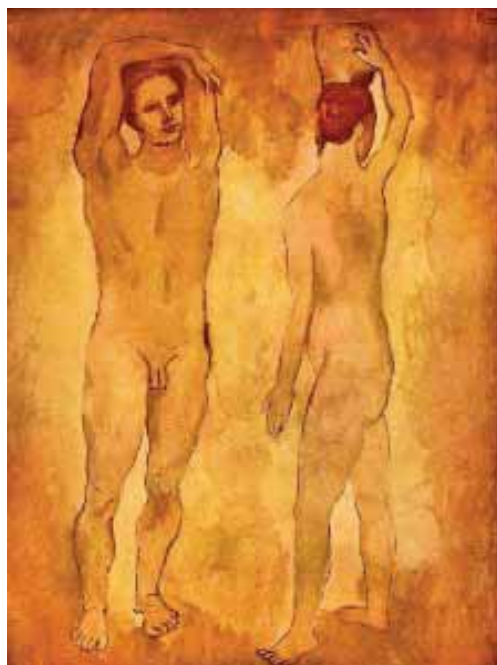
Parménides, llega como *kouros* junto con las *kourai* (...) a un lugar en el que todo se une a su contrario: la tierra y los cielos, la noche y el día, la luz y la oscuridad, pero también el hombre y la mujer, la mortalidad y la inmortalidad, la muerte y la juventud (...) para saber esto, uno debe ser capaz de ser consciente en el mundo de los muertos.¹³³

El viaje al inframundo es el viaje al reino de Perséfone. El culto a Deméter y Perséfone cuajó profundamente en el sur de Italia, procedente de Anatolia. Italia fue una buena tierra para Perséfone:

Siglos más tarde, Perséfone proporcionaría la mayor parte de la imagería y la inspiración para la Virgen María de los católicos.

Descender a los infiernos cuando se está muerto es una cosa. Ir allí mientras se está vivo, preparado y consciente, y aprender de la experiencia, es otra bien distinta.¹³⁴

En *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*, Kingsley, parte de otro poema, el de Empédocles.¹³⁵ La leyenda sobre la muerte de Empédocles transmite un esquema iniciático de muerte ritual, descenso al infierno, regeneración y transformación. Esta leyenda, como la del “muslo de oro” de Pitágoras” demuestran la participación de los pitagóricos en actividades rituales.¹³⁶ Kingsley vincula el pitagorismo al dionisismo a través de la literatura órfica.¹³⁷ El autor entiende la literatura órfica como puente de enlace entre el dionisismo y el pitagorismo, en el marco del cual se inscriben tanto Parménides como Empédocles. Kingsley supera la hipotética incompatibilidad entre Apolo, dios de los pitagóricos y Dionisio entendiéndolo que los elementos apolíneos y los dionisiacos estaban en la vida griega, íntimamente relacionados. Además, alude a



Picasso. *Pareja de adolescentes*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.

131. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71 y 72.

132. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 73.

133. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 74.

134. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta.

2006. PP. 95 y 96.

135. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008

136. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008. PP. 383 y 386.

137. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008. P. 343.

Picasso. *Artista de circo y niño*. París, 1905. Tinta china y acuarela sobre papel. 16'8x10'5 cm. Tate Gallery. Londres.

Picasso, *La muchacha de la cabra*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

Picasso. *Circo ambulante*. 1922, París. Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París.



pruebas concretas que apuntan a un vínculo directo entre pitagóricos y misterios báquicos por medio del elemento órfico.¹³⁸ Entre éstas, Kingsley cita las laminillas de oro encontradas en numerosos enterramientos en las que puede leerse: “soy un chivo que se ha precipitado en la leche”.¹³⁹ Sintetizaremos a continuación algunos conceptos relativos a esta metáfora que parece ser que puede aplicarse tanto a pitagóricos como a seguidores del culto báquico, ya que entendemos que podrán aportar alguna luz a *La muchacha de la cabra* y a una composición posterior, *Circo ambulante* que podría relacionarse con la primera. De modo que la interpretación de la una nos ayudará en la comprensión de la otra.

(...) el chivo que se precipita a la leche debe entenderse en términos de inmortalización (...) en la antigüedad tardía a los iniciados se les daba a beber leche como parte del ritual de renacer y divinización en los misterios de Atis, que en su origen y evolución guardan relación con los misterios de Dionisio (...) en los papiros de magia se alude, también, a la leche en el contexto de un ritual de divinización. (...) El chivo y la leche, como alusiones báquicas (...) a Dionisio, no sólo se lo asocia con chivos, sino más concretamente con el contexto de leche para amamantar. (...) El proverbio acerca de la leche hacia la que se precipita el animal sigue a la descripción inicial del iniciado como persona que “ha nacido” (...) En los misterios de Atis, a los iniciados se les daba leche “como si volvieran a nacer”.¹⁴⁰

Podemos deducir que la imagen de una cabra y un niño con el vaso de la transformación sobre su cabeza, puede estar vinculada tanto al culto dionisiaco como al pitagorismo, y que está estrechamente unida a la iniciación. Kingsley prosigue en una línea que podría permitirnos identificar a la mujer que amamanta en *Circo ambulante*. Prestemos atención al texto que precede al proverbio del “chivo que se precipita en la leche” en las laminillas de Turios:

“He corrido hacia el pecho de mi señora, reina de los infiernos” (...) La persona en cuestión se precipita hacia los pechos de Perséfone, reina de los infiernos, como un niño se precipita hacia el pecho de su nodriza o madre (...) el uso de una imagen consistente, coherente y poderosamente simple: volver a nacer, correr hacia el pecho materno, precipitarse hacia la leche. Lo que añade importancia esta imagen es el hecho no sólo de que al chivo se los asociara e identificara con Dionisio, sino también de que, según la teología órfica, la madre de Dionisio (...) era Perséfone.¹⁴¹

La literatura órfica, así como la tradición pitagórica y dionisiaca, podrán ayudarnos a interpretar unas imágenes que, estamos convencidos, van mucho más allá del mundo del circo y de la ternura maternal.

Queremos destacar la relevancia que innegablemente tendrá para nuestra tesis el libro publicado por el pintor Pierre Gusman sobre Pompeya, *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*, en 1899 y reeditado en 1906, un

138. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008. p. 344 y 345.

139. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008. P. 346. En el mismo sentido, véase: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta.

Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP.104-105.

140. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008. PP. 347 y 348.

141. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008. PP. 348 y 349.



dato que, por sí sólo, nos habla de su aceptación.¹⁴² Hemos tenido ocasión de consultar el volumen en la *Bibliothèque de l'INHA* (*Bibliothèque nationale de France*) así como el conservado en la Biblioteca de Catalunya, lo cual podría significar que Picasso podría haber tenido acceso al mismo no sólo en París, sino, también, en Barcelona. Encontramos el libro de Gusman, como los de Bascle, Gell, Monier... buscando publicaciones que contuvieran imágenes de los frescos pompeyanos que hubieran podido ser consultadas por Picasso. En este caso, creemos que hemos dado con un auténtico tesoro para nuestra investigación. Es obvio que algunas de las imágenes contenidas en Gusman aparecen también en los numerosos tomos de Roux,¹⁴³ así como de otros manuales, pero algo tiene este libro que nos hace sospechar sobre su posesión,¹⁴⁴ o una gran facilidad de acceso al mismo, por parte de Picasso. Creemos firmemente que la gran mayoría de los modelos pompeyanos utilizados por el artista entre 1905 y 1907 procede de este ejemplar. Es más, en uno de los dibujos que incluye Gusman, *Fortuna y Mercurio*, hemos identificado el modelo de dos de las muchachas de *Las señoritas de la calle Avinyó*. Este hallazgo nos ha decidido a cerrar nuestra investigación con esta tela, mítica en muchos aspectos.

Pero no sólo son las imágenes de Gusman lo que pudo atraer la atención de Picasso hacia su libro, sino, también un texto fluido, fácil,

sin pretensiones¹⁴⁵ y con el atractivo de contener, la visión sobre Pompeya de un pintor contemporáneo, de un artista. Pierre Gusman no procedía del ámbito académico, ni formaba parte de una élite ilustrada, sino que era un simple pintor enamorado de Pompeya, como Picasso. Los dibujos que ilustran su libro son todos realizados por él y nos llaman poderosamente la atención unos paisajes pompeyanos, de las afueras de la ciudad o del anfiteatro con el Vesubio al fondo, que resultan absolutamente significativos sobre el interés global de Gusman por el mundo pompeyano y no sólo por la reproducción de datos arqueológicos. Gusman muestra su ingenua atracción por Pompeya en estas notas en las que tanto puede reflejar unas cabras pasciendo como un romántico camino entre pinos, los operarios trabajando en las excavaciones, etc.

Pensamos que el atractivo de este libro no radica en el número de reproducciones (importantísimo) ni en la cantidad de datos y curiosidades que aporta sino en el espíritu de su autor que se refleja en cada detalle de esta deliciosa publicación. Reproduciremos una síntesis personal del capítulo introductorio en el que se nos presenta al autor y las características del libro. A partir de esta nota se comprenderá el atractivo que esta publicación pudo ejercer sobre Picasso.

Pierre Gusman hizo un tour europeo en 1894 con una beca del *Conseil Supérieur*

Gusman. Esbozo mural. (Región VI, Insula XIV). P. 368.

Gusman. Las cabras de Pompeya. P. 28.

Gusman. Operarios en Pompeya. P. 23.

Gusman. El campo en Pompeya. P. 3.

142. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899-

143. Los numerosos tomos de Roux se encuentran, también, en la biblioteca de Catalunya y recurriremos a sus imágenes en más de una ocasión. ROUX, HENRI *Herculaneum et Pompéi: recueil general des peintures, bronzes, mosaïques, etc, découverts jusqu'à ce tour, et reproduits d'après le antichità di Ercolano, el museo Borbonico, et tous les ouvrages analogues; augmenté de sujets inédits, graves au trait sur cuivre par H Roux Aîné; et accompagné d'un texte explicatif par L. Barré*. Ed: Librairie Firmin Didot Frères. Paris 1839-40 (8 tomos)

144. Algo que quizás nunca pueda ser probado más allá de las infinitas coincidencias que se dan entre las imágenes y textos de este libro y los modelos picassianos del periodo estudiado. De todos modos, recuérdese que Victoria Beck Newman, en la nota 29 de su artículo "'The triumph of Pan': Picasso and the liberation" Munchen Berlin. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 Bd., H.1. 1999. PP. 106-122. afirma la posesión por parte del artista de dos volúmenes ilustrados sobre Pompeya, según consta en los *Archives Picasso*.

145. Consultados los manuscritos de Gusman conservados en la *Bibliothèque de l'INHA* (*Bibliothèque nationale de France* MS. 474. Don Gusman Inv. 69.757) hemos podido constatar que numerosos pasajes fueron extraídos de ROMANELLI, DOMENICO *Viaggio a Pompei a Pesto e di ritorno ad Ercolano ed a Pozzuoli*. Nápoles. Tipografia di Angelo Trami. 1817. (2ª Ed. La 1ª es de 1815 y la 3ª de 1830). A juzgar por las notas de Gusman y los planos calcados de la mencionada publicación, con fecha de 1828, la edición que inspiró al autor fue la de 1830. Gusman, en 1935, incluyó notas complementarias al manuscrito. Quizás fue revisado con ocasión de la redacción definitiva de *Elskée. Souvenirs de Pompéi* que Gusman terminó en 1935. En su manuscrito también se remite ocasionalmente a alguna de las publicaciones sobre Pompeya de Fiorelli ("voir Fiorelli P. 431"). Además, en los Archivos Gusman de la mencionada biblioteca, se encuentra un interesantísimo volumen sobre el tesoro de Boscoreale: PERROT, GEORGES Y LASTEYRIE, ROBERT *Monuments et mémoires*. París. Publicados por L'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, tomo V. Ernest Leroux éditeur. 1899 y una fotografía suelta de la mujer y el atleta, sentados, de Boscoreale.

Gusman. *Vista de Pompeya desde el camino de Salerno*. P. 3.

Picasso. *Acróbata con bola*. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú, Museo Pouchkin.



Pompéi. Vue prise de la route de Salerno.



de *Beaux Arts*. Residió cuatro meses en Roma y visitó Pompeya como turista, sin cuestionarse la historia de las excavaciones. “Vivió Pompeya como artista que sabe ver”, se dejó ganar por la ciudad y por la belleza de la Campania. Partió a los dos meses llevándose un importante conjunto de copias de retratos pompeyanos que ha sido adquirido por la *École de Beaux Arts*. Volvió a la ciudad en 1896 e hizo una nueva serie de copias que han sido destinadas a la colección arqueológica de la facultad de letras de la Sorbona. Ambos conjuntos fueron expuestos en la *Ecole de Beaux Arts*. En 1898 retornó a Pompeya para completar la colección con intención, ya de realizar un libro en el que puso toda su pasión por saber, comprender y decir lo que había sentido.

Es pues, un libro de buena fe, nacido espontáneamente de un artista emocionado por el detalle, por el color verdadero que no es un erudito y que tampoco tiene la intención de parecerlo. Se encontrarán en este volumen disertaciones personales, sinceras y francas. El autor no ha querido restaurar Pompeya sino que le ha dejado su encanto de ciudad muerta e invita al lector a su evocación.¹⁴⁶

Los paisajes que acompañan las composiciones picassianas en las que centramos nuestro estudio recogen la desolación, así como las fallas y ondulaciones con las que Gusman representa los yermos campos pompeyanos devastados por el efecto de la lava. Se trata de unas imágenes que Picasso sólo pudo haber extraído de Gusman.

La prosa de Gusman no se ciñe a unos datos informativos sino que estos surgen, nor-

malmente, de una reflexión subjetiva vinculada a su manera de ver como artista:

En un país tan dulce en el que todo invita a la felicidad y encanta los ojos, no sorprende que Venus escogiera como dominio la deliciosa Pompeya. Venus, según parece, era la patrona de Pompeya.¹⁴⁷

Los encantos pompeyanos y los modelos venusinos que llenarán la producción gosolana del artista recogen la misma emoción y el mismo encanto con los que Gusman vivió Pompeya. Las descripciones pompeyanas de Gusman no están muy lejos de la descripción que hace Fernand sobre la belleza del paisaje gosolano y sobre la felicidad en la que vivió allí la pareja.¹⁴⁸

La práctica totalidad del texto de Gusman servirá a nuestros propósitos. Seleccionar unos pasajes en detrimento de otros lo vivimos como un sacrificio inmerecido hacia unas notas que constituyen importantes documentos para corroborar nuestra tesis. Nos referiremos, pues, a alguno de los fragmentos que nuestra memoria ha seleccionado de manera inconsciente para no entrar en un debate irresoluble sobre su jerarquía. El fragmento que sobresale sin el menor esfuerzo es el que quizás nos provocó una mayor emoción pues encaja nuestra sensación, aparentemente peregrina, que equipara los bodegones gosolanos a ex votos:

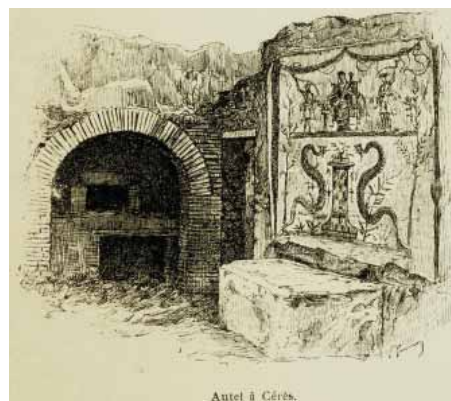
Las cortesanas, deseosas de llevar una vida regular, dedicaban a la diosa los objetos más diversos y cuadros reproduciendo los retratos de los donantes eran colgados en el templo como exvoto. Otra cortesana consagra a Venus su propia imagen.

146. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 10 Prefacio.

147. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París,

1906 -1ª Ed 1899- P. 63.

148. CAZERGUES, P Y SECKEL, H. *Correspondance Picasso-Apollinaire*. París. Gallimard. 1992. PP. 53-52.



Los *lares* domésticos. Junto a todas estas manifestaciones religiosas de distinto orden, en las que los templos fueron los teatros, celebrando misterios e inmолando las víctimas, los dioses fueron también objeto de un culto particular en el que la práctica íntima tenía lugar en el interior de habitaciones... Los antiguos que creían en la inmortalidad del alma, habían admitido la existencia de divinidades secundarias que servían de intermediarias entre el cielo, los infiernos y la tierra (...). En este Olimpo encumbrado, cuando no sabían a qué *santo* dirigirse, con la esperanza de una nueva protección, los antiguos fabricaban para su propio uso divinidades que heredarían los *lares*.. (...). Así, pues, fue concedida la libertad más absoluta a cada uno para escoger sus protectores, lo que dio lugar a una cantidad de pinturas y estatuitas de las cuales examinaremos los especímenes más característicos. El larario propiamente dicho es a veces muy simple y una pintura sólo implicaba la dedicación de un local a alguna divinidad (...).

(...) y las mujeres estériles colocaban cerca de los altares exvotos fálicos.¹⁴⁹

La dinámica descrita por Gusman no sólo apoya nuestra visión de los bodegones golanos como ex votos, sino que además, nos muestra de dónde surgió la idea de dedicar un altar a Fernand en la habitación del Bateau Lavoir.¹⁵⁰ La narración de Gusman vincula estas obras a la persecución de la inmortalidad del alma que detectamos como

una de los objetivos picassianos en algunas de las pinturas de este periodo.

Otro de los primeros textos cuya lectura nos dejó consternados por el paralelismo que implicaba con *El harén* fue un fragmento de la descripción de los lupanares pompeyanos:

Estas habitaciones son muy estrechas y no miden más que dos metros cuadrados, algunas tienen una pequeña obertura sobre la calle, mientras que otras reciben el aire y la luz por una imposta situada sobre la puerta, dando sobre el vestíbulo donde la *lena* (*alcahueta*) presidía, colocada en un pequeño reducto (...)¹⁵¹

Es muy probable que la vieja ubicada en la esquina de *El harén* evoque la alcahueta del lupanar pompeyano. Un espacio que Picasso puede haber tenido, también, en cuenta en la composición de *El harén*.

Tanto la visualización como la lectura del libro de Gusman nos remiten constantemente al trabajo realizado por Picasso entre 1905 y 1907. No sólo las imágenes sino las explicaciones de Gusman sobre la técnica pictórica, el cromatismo, etc. Ocasionalmente encon-



Gusman. Vestíbulo del lupanar. P. 271.

Picasso. El harén. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.

149. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 68, 114 -118 y 125.

150. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 154. y OLIVIER, FERNANDE *Picasso y*

sus amigos. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933- P. 43.

151. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 271.

Picasso. *La mona pintora*.
Marzo, 1959. Lápices de
colores sobre papel impreso.
37x24 cm. Museu Picasso.
Barcelona.

Gusman. *El pintor*. P. 362.
**Picasso. *Hombre en
cuchillas*.** Agosto 1971. Óleo
sobre tela. 146x114 cm.
Colección particular.



tramos curiosidades que, sin ser objeto de nuestro estudio inmediato, merecen la pena ser mencionadas para futuros trabajos. Éste es el caso de la imagen titulada *El pintor*. Los personajes simiescos, el pintor y el modelo, recuerdan algunas de las versiones que Picasso hizo sobre el tema. *El pintor* es una composición que quizás deba ser incluida en futuros estudios de las series picassianas sobre *El pintor y su modelo*. Estamos convencidos de que el autorretrato de Picasso como pintor de 1971 debe mucho al *El pintor* pompeyano de Gusman.

Cerraremos el comentario sobre Gusman con la versión que ofrece el artista sobre el encanto que contienen algunas imperfecciones de los frescos pompeyanos, sobre la modernidad de su factura y sobre el error de muchos que han sentido la necesidad de retocar a los antiguos para hacerlo mejor que ellos consiguiendo obras de absoluta banalidad.

Se siente demasiado esta necesidad de retocar a los antiguos, de hacerlo mejor que ellos; no se llega más que al resultado opuesto, se destruye su brío, su factura, para caer en una convención banal, bien hecha, para olvidar el estudio de las obras de esta época (...). Las cabezas no forman siempre un conjunto, las bocas son poco correctas, los ojos a veces, también, bizquean; pero justamente estos defectos, para nosotros, no son tan grandes y desmontan este error, que afortunadamente comienza a disiparse, tendente a presentar el arte de los antiguos como inspirado por excesivos convencionalismos (...). Los pompeyanos son, a menudo, muy modernos y tienen esa cualidad, que la composición en ellos tiene siempre una gran presencia (...).¹⁵²

A juzgar por las composiciones picassianas, parece que el artista siguió los consejos de Gusman, distanciándose totalmente de intermediarios como Ingres, partidarios de “mejorar a los antiguos”. Con los años (1957) Picasso seguiría valorando las inexactitudes pompeyanas, la ausencia de un elemento esteticista dominante, como ocurre en Grecia:

Picasso, tras una visita al Louvre elogia Roma en detrimento de Grecia: “Con Grecia, hay siempre un elemento estético. Prefiero el realismo viril de Roma que no embellece. La veracidad del arte romano —es como sus edificios, útiles y tanto más bellos en su auténtica simplicidad”.¹⁵³

La última publicación que comentaremos sobre Pompeya será el catálogo de la exposición y venta de los frescos de Boscoreale en la galería Durand-Ruel de París,¹⁵⁴ en 1903. Ha sido nuestra frustración por la imposibilidad de profundizar sobre algunos interrogantes que nos plantea el descubrimiento de los frescos de la Villa de los Misterios, la que nos ha conducido hacia un descubrimiento muy próximo y cuyo escándalo, según parece, condicionó el comportamiento del gobierno italiano en la nueva empresa arqueológica de la mencionada Villa pompe-



*Frescos Villa de los
Misterios Escena I. C-240.*
1907.

*Frescos Villa de los
Misterios. Escena I.*
Fotografía de de Petra.
1910.

152. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 367..

153. BERNADAC, M^a LAURE y MICHAEL, ANDROULA *Picasso. Propos sur l'art*. París. Ed. Gallimard. 1998. P. 83. Recopilado de: Daniel Henry Kahnweiler,

“Picasso: Ours is the only real painting”, in *The Observer*, Londres, 8 diciembre 1957. P. 8-9.

154. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903

yana. La investigación sobre los sucesos derivados del hallazgo de los frescos de la Villa de los Misterios, nos ha enfrentado a distintas explicaciones incoherentes así como a la constatación de algunas discordancias entre la cronología oficial del descubrimiento (1909) y las fechas facilitadas por la *Soprintendenza Archeologica di Pompei* para determinadas fotografías (1907). De Petra, en 1910, hizo la primera presentación oficial de las imágenes de los frescos en la *Real Accademia dei Lincei*.¹⁵⁵ Sin embargo Comparetti publicaba en 1931, además de las fotografías de de Petra, una imagen con lava en la parte inferior. Esta fotografía, la C-240 del *Archivio Fotografico della Soprintendenza* (1907) se encuentra en la segunda página de su libro *Le nozze di Bacco ed Arianna*¹⁵⁶ y también en la página 9 del catálogo *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse* de Gazda.¹⁵⁷ Gazda, al parecer erróneamente, la fecha en 1905. Por su parte, Comparetti, inicia su publicación sobre el ciclo de frescos de la Villa de los Misterios con la siguiente frase:

Es muy importante entre los arqueólogos el descubrimiento que se hizo en 1909 de las singulares y extraordinarias pinturas en una estancia de una villa suburbana de Pompeya que *ya había sido en gran parte excavada por un cierto señor Item*, de donde le viene el nombre de Villa Item.¹⁵⁸

Nuestra incompreensión acerca del desarrollo de esta excavación aumentó al ponernos en contacto con la *Soprintendenza* y ser desviados hacia el Sr. Nico Item, descendiente de Aurelio Item. Aurelio Item, propietario del *Hotel Suisse* de Pompeya, fue el descubridor de la mencionada Villa de los Misterios. El email de la Dra. Grette Stefani, directora del *Archivio Fotografico Della Soprintendenza*, todavía nos confundió más al admitir la fecha de 1907 pero advertirnos

que, luego de su conversación telefónica con el Sr. Item, admitía que quizás pudiera haber errores en la cronología del *Archivio*. La misma opinión fue suscrita por Giovanni Guzzo, el *Soprintendente*. Nuestra extrañeza ante unas excavaciones oficialmente comenzadas el 29 de abril de 1909 con una licencia de 12 de junio de 1902 (siete años antes) y suspendidas por el gobierno a las dos semanas de su inicio por haber, ya, descubierto la totalidad de la sala donde se encuentran los famosos frescos,¹⁵⁹ fue justificada por el Sr. Nico Item, alegando que la licencia de 1902 hacía referencia a otro terreno en el que no se llevó a cabo ninguna intervención. Una versión distinta a la publicada por el profesor de Petra en 1910.¹⁶⁰

El artículo difundido en Internet por el notario Ettore Item, sobre la historia de su familia, abre otras muchas cuestiones.¹⁶¹ Por otra parte, la reciente publicación *Antiquity Recovered. The legacy of Pompeii and Herculaneum*, editada por el Paul Getty Museum, con imágenes del mismo período que la C-240, dedica un artículo, "The Discovery of 1909: Early Responses and Restorations" (de Bettina Bergmann) a las intrigas derivadas de este descubrimiento cuyas excavaciones habían comenzado efectivamente, según afirma Bergmann, en 1902 por parte del hotelero, y arqueólogo aficionado, Sr. Item.¹⁶² Bergmann reseña, además, ventas muebles de la Villa así como alguna denuncia por sustracción de fragmentos de frescos y ventas de objetos, encontrados en el Hotel Suisse, propiedad del Sr. Item.¹⁶³

En este punto decidimos olvidarnos de la pista de la Villa de los Misterios, al no ver-sar nuestra tesis sobre arqueología sino sobre pintura picassiana. Como sea que Nico Item había insistido, telefónicamente, sobre la absoluta legalidad del proceso arqueológico seguido por su antepasado, debido a la susceptibilidad del gobierno por el reciente escándalo de la venta de los frescos de Bos-

155. PETRA de, G. "Notizie degli scavi di anchità" 1910. P.P. 139-145. En: *Atti della Real Accademia dei Lincei*.

156. COMPARETTI, DOMENICO *Le nozze di Bacco ed Arianna: rappresentazione pittorica spettacolosa nel triclino di una villa suburbiana di Pompei*. ED: Felice Le Monnier. Florencia, 1931

157. GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000.

158. COMPARETTI, DOMENICO *Le nozze di Bacco ed Arianna: rappresentazione pittorica spettacolosa nel triclino di una villa suburbiana di Pompei*. ED: Felice Le Monnier. Florencia, 1931. P.3

159. PETRA de, G. "Notizie degli scavi di anchità" 1910. P.P. 139-145. En: *Atti della Real Accademia dei Lincei*.

160. PETRA de, G. *Notizie degli scavi di anchità 1910*. P.P. 139-145. En: "Atti della Real Accademia dei Lincei".

161. ITEM, ETTORE. "Dai campi da battaglia agli scavi archeologici". www.dodis.bar.admin.ch/dodis/dodis.jsessionid=f430e4c429092a613f2e?...

162. BERGMANN, BETTINA "The Discovery of 1909: Early Responses and Restorations". En: AAVV *Antiquity recovered. The legacy of Pompeii and Herculaneum*. A cargo de Victoria C. Gardner y Jon L. Seydl. Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. 2007. PP. 239-244.

163. BERGMANN, BETTINA "The Discovery of 1909: Early Responses and Restorations". En: AAVV *Antiquity recovered. The legacy of Pompeii and Herculaneum*. A cargo de Victoria C. Gardner y Jon L. Seydl. Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. 2007. P. 241.

Picasso. Portada de *El liberal*, procesión de la Mercè. Detalle. 1902

Picasso. Autorretrato en la playa. Barcelona, 1902. Tinta y lápices de colores al dorso de una tarjeta comercial Junyer. 9x14 cm. Antigua colección Junyer Vidal.



coreale, decidimos informarnos en este sentido.

Nuestra búsqueda nos condujo a un artículo aparecido en el *New York Times*, en fecha 28 de septiembre de 1902, sobre el descubrimiento del tesoro de Boscoreale, el cambio legal efectuado por el gobierno italiano para posibilitar la venta de frescos y objetos fuera del país, y el envío de los mismos a París para ser vendidos por los agentes.¹⁶⁴ Precisamente, este otoño, Picasso volvió a París.¹⁶⁵ Forzosamente, el artista tuvo que tener noticia de ello. Además, su interés por el mundo clásico en estos momentos es evidente en la procesión de *La Mercè* que diseñó para la portada de *El Liberal* antes de partir hacia la capital francesa. En la misma podemos ver a Dionisio, así como un circo entre el joven dios y la montaña que evoca el anfiteatro pompeyano con el Vesubio de Gusman.¹⁶⁶ Además, de este mismo año, es su *Autorretrato en la playa*, en el que el artista se dibuja como un pintor greco-romano frente al mar. Dado que el agente para la venta de estos frescos era Durand-Ruel, cuya galería era a menudo visitada por el artista, Picasso tuvo

que estar al corriente de la exposición y venta del conjunto de frescos más importante del mundo clásico en París.

La venta no se llevó a cabo hasta el 8 de junio de 1903 y de la misma nos queda constancia del catálogo, uno de cuyos ejemplares hemos podido consultar en el Museo de Arqueología (Barcelona).

El texto de la publicación contiene imágenes y conceptos que pueden verse reflejados en las pinturas de Picasso a cuyo estudio dedicamos esta tesis. El autor del catálogo, Arthur Sambon, describe los frescos como los retratos vivos más hermosos que nos ha transmitido la antigüedad. Pinturas de gran realismo y al mismo tiempo impregnadas de un sentimiento fino y delicado, de una humanidad, de una espiritualidad y de un sentimentalismo que reflejan su influencia alejandrina.¹⁶⁷

Sambon reproduce impresiones que estas composiciones han sugerido a arqueólogos (de Petra), artistas, etc. Algunas de las poderosas figuras se equiparan a las de Miguel Ángel, su osadía a Carpaccio, su arquitectura a Correggio...

Picasso. *Saltimbanquis*.

París, 1905. Tinta china y acuarela. 9'5x9'7 cm. Von der Heydt Museum. Wuppertal.

Catálogo de la exposición y venta de los frescos de Boscoreale en la galería Durand-Ruel de París, junio 1903.

Picasso. *Volatinero con naturaleza muerta*. París, 1905. Gouache sobre cartón. 100x69'9 cm. Colección Chester Dale. Nueva York.



164. AAVV.. "Big Find of Art Treasures", *New York Times*, 28 de septiembre de 1902.

165. Picasso realizó su tercer viaje a París en otoño de 1902 y permaneció en la ciudad hasta el 15 de enero de 1903. En este sentido, véase: PALAU I FABRE *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona. Ed. Galàxia Gutenberg. 2006 -1ª Ed. 1971- P. 159.

166. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 167 y 170.

167. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903. PP. 3,4 y 25.



Sambon supone que el propietario de la villa debería ser un amante de la música y de la “*palestra*” (gimnasio) a juzgar por la cantidad de músicos y a concursos de atletas que ormanentan los muros. Uno de estos atletas, sentado junto a una figura femenina, es descrito en los siguientes términos:

Dos figuras sentadas. Un hombre desnudo (atleta) con formas hercúleas, está sentado casi de cara (...) y parece orgulloso de su belleza masculina enérgica.¹⁶⁸

Sambon destaca en numerosas ocasiones la gama cromática dominante en estas composiciones que en definitiva se centra, básicamente en: amarillos y rojos con sienas, verdes y blanco. Sambon hace hincapié en la abundancia de fondos rojos o rojo-escarlata, una idea que recoge Picasso a su vuelta a París. La influencia del característico rojo pompeyano y de la espiritualidad alejandrina de los frescos de Boscoreale provocará un cambio en la pintura de Picasso, dando lugar a la que se ha denominado “época rosa”, un rosa que proviene del rojo pompeyano y un sentimentalismo que tiene su origen en los frescos de Boscoreale.

Sambon cita concretamente la fuerte presencia del rojo en estas composiciones:

Los paramentos ornamentados de las placas, mármoles de distintos colores, dominando el rojo.¹⁶⁹

Además de hacer referencia a personajes míticos, u objetos, que hemos podido presentar en el trabajo de Picasso entre 1905 y 1907, como Venus, los amores de Baco y Ariadna, altares con ofrendas de frutas, boles con fru-

tas, etc. el autor menciona, con insistencia las guirnaldas con flores:

(...) sobretudo cerca de las puertas, hay guirnaldas pintadas de flores amarillas muy apretadas. Todavía hoy es costumbre en Boscoreale, entre las jóvenes, adornarse con guirnaldas idénticas para la fiesta en la contrada Giuliana durante los primeros días de la semana de Pascua.¹⁷⁰

El *Joven con pipa* podría haberse hecho eco de este párrafo de Sambon sobre las guirnaldas y la costumbre que pervive entre las jóvenes de Boscoreale, de adornarse, ocasionalmente, con guirnaldas de flores (“idénticas a las amarillas cercanas a las puertas”, como, también las pinta Picasso sobre el muro, detrás del joven coronado).

Finalmente, nos interesa destacar otro comentario de Sambon acerca de la mezcla de realismo y de fantasía con la que los pompeyanos aplicaban la perspectiva:

Las leyes de la perspectiva son una mezcla de realismo y fantasía. Los mayores errores de perspectiva son “queridos”.

Unas libertades compositivas emuladas por Picasso y a menudo comentadas por la



Picasso. *El actor*. París, 1904. Óleo sobre tela. 194x112 cm. The Metropolitan Museum of Art. New York.

El atleta. Boscoreale. (Metropolitan Museum. Nueva York).

Picasso. *El atleta*. París, 1905. Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París.

Picasso. *Arlequín sentado*. París, 1905. Acuarela y tinta china. Medidas desconocidas. Colección particular.

Picasso. *Joven con pipa*. París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's.

Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

168. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon.* París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903. P. 14 (Pint. 20)

169. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon.*

París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903. P. 10.

170. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon.* París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903. P. 4.

historiografía, desconociendo la causa de una opción que, como tantas otras, tiene el sello de Pompeya. La huella de Pompeya se hunde y expande en la pintura picassiana desde que el artista se instala definitivamente en un París que acaba de ser totalmente trastornado por las más hermosas pinturas de la antigüedad. Creemos que merece la pena revisar la

obra que realiza Picasso entre 1905 y 1907 bajo una perspectiva nunca contemplada, la pompeyana, que otorga unidad al período. La exposición y venta de los frescos de Boscoreale en la galería Durand-Ruel, fue el detonante que liberó y encauzó los intereses del artista por el mundo clásico visibles en su obra, al menos, desde 1902.

1-3 ESTRUCTURA DEL TRABAJO

1-3-1 Estructura general del trabajo.

La estructura del trabajo enfatizará el proceso analítico de las composiciones, como paso previo al estudio iconográfico y a la posterior interpretación de las mismas. Esta especial consideración del análisis compositivo pretende aportar al proceso interpretativo los datos más esenciales contenidos en el esqueleto de la obra. Nuestro estudio se centrará en obras realizadas entre 1905 y 1907. El recorrido seguirá un orden cronológico, dentro de lo posible, y se sumergirá, en cada caso, en la búsqueda de los modelos pompeyanos que inspiraron las composiciones de Picasso. Se establecerá un diálogo entre las formas y los contenidos y se tendrá en cuenta el contexto personal del artista para llegar a unas conclusiones.

El esquema en el marco del cual se desarrollará esta estructura comprenderá los siguientes apartados:

1. Un capítulo inicial en el que se ubicará al artista en su contexto inmediato entre 1905 y 1907. Se destacarán, también, algunas características de su entorno familiar o de su formación que creamos que puedan tener una cierta repercusión en las obras en las que centraremos nuestro trabajo.
2. A continuación se procederá al análisis individual de las obras escogidas. Nuestra selección ha recaído sobre aquellas piezas en las que la presencia de la influencia pompeyana es más evidente. Evitaremos el comentario de composiciones cuyo desarrollo podría conducirnos a insistir excesivamente sobre determinados aspectos o modelos. Ello no implica que las obras que dejemos fuera de nuestro trabajo perma-

nezcan al margen de la influencia pompeyana. Por ello hemos incluido algunas de las “no seleccionadas” en los comentarios que se están realizando en esta introducción. Pensamos que estas imágenes no seleccionadas, pero incluidas en la presente introducción, pueden evidenciar que apreciaciones y conclusiones a las que lleguemos serán susceptibles de ser aplicadas, también, a otras muchas composiciones y dibujos de la época.

Cada obra será estudiada en un capítulo independiente. Excepcionalmente, agruparemos en uno de ellos a conjuntos de obras con un denominador común, como por ejemplo las naturalezas muertas de Gósol. En este caso realizaremos un análisis pormenorizado de una o dos de ellas pero también estudiaremos, aunque sea someramente, otras que insisten sobre un mismo tema ya que pensamos que la repetición, en estos casos, no obedece al mero estudio formal, sino que constituye un objetivo concreto del artista.

- 3 Finalmente, a partir de los resultados obtenidos en cada análisis individual, intentaremos llegar a unas interpretaciones que nos conducirán a las conclusiones.

En estas conclusiones valoraremos, definitivamente, la importancia que tuvo la pintura pompeyana sobre la pintura picassiana entre 1905 y 1907. Intentaremos ofrecer una explicación a esta fuerte presencia y recapitularemos sobre los distintos valores que estos modelos pompeyanos confieren a los picassianos a nivel de contenidos. Tanto las estructuras compositivas, como las soluciones técnicas, que Picasso toma prestadas de los frescos pompeyanos tienen una función formal pero, también otra, como los modelos, de contenido. La

utilización de una técnica, de una fórmula compositiva, lleva implícitas unas connotaciones que no escapan a Picasso y que éste traslada, por entero, a sus cuadros.

En función del desarrollo que pauten estos contenidos pompeyanos en el trabajo de Picasso y de cuál sea la razón de su convivencia con modelos que el artista extrae del arte románico catalán, intentaremos averiguar el motivo de la larga e ininterrumpida presencia de los mismos en la obra picassiana de este periodo. Como sea que Picasso es uno de los artistas en los que su trabajo y su vida se encuentran más absolutamente entremezclados, hasta el punto que podría decirse que son aspectos indisolubles de una misma obra, sentimos la responsabilidad de encontrar el nexo que une los modelos pompeyanos, mezclados a menudo con los románicos, y la vida del artista.

Como sea que el peso de la investigación recaerá en la segunda parte de este esquema, en el análisis pormenorizado de cada obra, pasaremos a describir la estructura que daremos a estos capítulos y los principios que la informan.

1-3-2 Estructura de los capítulos dedicados al análisis de las obras.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, desarrollaremos el análisis de las obras apoyándonos en dos disciplinas, el conocimiento artesanal inherente al pintor y la metodología para el análisis de una obra de arte propia del historiador. Valiéndonos de ambas, seguiremos un guión estructurado por etapas. Ocasionalmente realizaremos una breve introducción en la que se recogerán algunas características generales o referencias contextuales. Se aportará, a continuación una síntesis del estado de la cuestión bibliográfica sobre la obra. Seguidamente, comenzaremos nuestra investigación mediante el análisis de la estructura interna de la composición, de su cromatismo y de la técnica pictórica. Posteriormente efectuaremos el análisis iconográfico y, basándonos en la información obtenida, realizaremos nuestra interpretación. Desarrollamos, a continuación, el método que seguiremos en el análisis compositivo y en el iconográfico e interpretativo.

1-3-2-1 Análisis compositivo y cromático.

Los datos ocultos de la estructura interior de un cuadro son la base de su desarrollo y su interacción con la superficie, desde su nivel invisible, puede encaminarnos hacia la comprensión de motivos externos aparentemente inconexos.

Empezaremos buscando los principales ejes compositivos, veremos cómo se ubican las imágenes en estos ejes o bloques y reflexionaremos sobre el motivo por el cual el artista les ha otorgado aquella situación. En el caso de que el estudio de los ejes compositivos conformara una estructura determinada buscaremos su simbolismo. Tendremos en cuenta la direccionalidad de las miradas y los gestos.

Prestaremos atención al uso que hace el artista de los medios, óleo, *gouache*, acuarela, grabado, dibujo... así como al sistema de aplicación de los mismos, la pincelada, el trazo, luces y sombras u otros detalles, a veces incoherencias, que puedan tener algún significado. Estudiaremos el cromatismo y estableceremos paralelismos con los de los frescos pompeyanos.

Los ensayos consultados sobre este periodo picassiano nos han puesto de relieve la ausencia, generalizada, de un análisis compositivo y cromático sistemático. En ellos se suele otorgar a la cuestión bibliográfica el lugar prioritario que debería ocupar el mencionado análisis y, a partir de ahí, el discurso enlaza una amalgama de datos sueltos y mezclados sin excesivo orden. La ausencia de análisis compositivo perjudica el aprovechamiento sistemático de la información que nos proporciona el propio artista para comprender su pintura.

Despreciar esta fuente de conocimiento que nos facilita el marco y el esqueleto a los cuales debe ceñirse nuestro estudio implica, además, iniciar la investigación a nivel epidérmico. Ello conlleva la posibilidad de prestar excesiva atención a motivos superficiales y extraer conclusiones ligeras. Éstas, en el caso de ser frívolamente consensuadas, pueden alejar al espectador, poco habituado a leer por sí mismo, del sentido profundo de la composición particular y del periodo en general. Comenzaremos, pues, el estudio de cada obra con la búsqueda de sus ejes ocultos, de su análisis compositivo y cromático. Concederemos un valor fundamental al des-

cubrimiento del proceso artesanal que estructura el esqueleto y el aparato circulatorio de una composición.

Las áreas de investigación que esquemáticamente se encuentran bien diferenciadas, en la realidad pueden interaccionarse puesto que todas ellas forman parte de una unidad que es la obra de arte.¹⁷¹ Así pues, es posible que en el primer estadio, en el análisis compositivo recurramos, puntualmente, a comparaciones o ejemplos que en teoría se circunscriben al análisis iconográfico.

1-3-2-2 Análisis iconográfico e interpretación.

Identificaremos las características de los personajes que integran la composición siguiendo, en principio, el orden que nos sugiere el análisis de los ejes compositivos. Buscaremos los modelos pompeyanos de estos personajes y prestaremos especial atención al contexto del cual surgen. Si forman parte de un relato mítico nos remitiremos a la estructura del mismo. Y, en su caso, buscaremos los atributos con los que tradicionalmente se identifica a estos personajes. De encontrar escenas o individuos que podamos asociar a textos clásicos, nos remitiremos a estas fuentes literarias en búsqueda de datos.

En la identificación de los atributos, prestaremos especial atención no sólo al objeto en sí, sino también al concepto que encierra. Creemos que Picasso utiliza la simbología, atributos y emblemas de un modo muy libre, pero siempre de acuerdo a su esencia. De modo que, si en vez de retener sólo la forma de un objeto simbólico comprendemos, también, su naturaleza tendremos más posibilidades de encontrar la réplica picassiana del mismo en el detalle más inverosímil y aparentemente anodino de la composición. Habrá que tener también en cuenta la posibilidad de que Picasso confiera a un personaje bien definido un atributo que no se corresponda con los tradicionales de esta figura mítica. En estos casos habrá que analizar el sentido de este atributo, relacionarlo con la historia del personaje al que se le confiere y comprender si el atributo en cuestión podría entrar dentro de la esfera de sus competencias y por qué motivo se le está incorporando.

En función de lo explicado, es obvio que ni marginaremos los pequeños detalles ni el simbolismo de los animales cuya presencia, hasta el momento, ha sido entendida, casi, a modo de decoración paisajística. Creemos que hay un motivo para cada elemento del mismo modo que lo hay para el vacío.

El paisaje, o el fondo, sobre el que se inscribe la composición podrán, también, aportarnos datos sobre la misma. Se buscarán, sus modelos pompeyanos y se intentará comprender lo que los mismos evocan.

Hasta el momento habremos identificado los protagonistas con sus modelos pompeyanos y los contenidos de los mismos. Creemos, sin embargo, que el paso siguiente no es la interpretación de la obra sino empezar una segunda identificación de los personajes, esta vez con el entorno picassiano y con el propio artista. En el caso de hallarnos ante actores anónimos, reflexionaremos sobre la naturaleza de sus actividades porque las mismas podrían ser más importantes para la interpretación de la obra que el personaje que las ejecuta.

Para una mejor aprehensión de los iconos picassianos buscaremos representaciones de los mismos en otras composiciones del artista. De modo que su hipotética comprensión en estas últimas pueda revertir en el esclarecimiento de las que son objeto de nuestro estudio.

A partir de Gósol, donde Picasso, introduce modelos románicos en sus composiciones, reflexionaremos, también, sobre los valores que éstos aportan a la obra. Deberemos añadir a nuestro estudio, pues, la simbología cristiana, sus tradiciones y el particular folclore gosolano.

Es probable que en este proceso de identificación una sola imagen se corresponda con distintos personajes. No creemos que tengamos que seleccionar uno exclusivamente sino que todos juntos forman parte de un ente superior, de una noción que adquiere sus matices en la suma del conjunto. Creemos que ésta es una característica de la particular manera de ver de Picasso¹⁷² que, en este período, es exagerada por el efecto del opio.

Así pues, las obras de la etapa en la que nosotros centramos nuestro estudio presentan

171. PANOFKY, ERWIN .. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York. Icon Editions. Harër & Row Publishers. 1972. PP. 16-17.

172. "La realidad es algo más que la cosa en sí misma. Busco siempre la surrealidad.

Un loro verde es también una ensalada y un loro verde. El que no ve más que un loro disminuye su realidad". DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996-. P. 82.

una complejidad añadida, el opio. La actitud mental en la que se sume el consumidor de opio que fue el artista en esta época, la vacuidad, la intemporalidad y la posibilidad que el opio ofrece de poderse metamorfosear en lo que uno quiera, condicionan los intereses de Picasso y complica la interpretación de obras que pueden haber sido concebidas y resueltas en otra dimensión.¹⁷³

Con estos datos y con la mirada fija en la obra, nos adentraremos en su interpretación. La multiplicidad de valores que aporta cada personaje se reducirá notablemente en función de los del entorno, tanto de las figuras como de los objetos. Así, en función de la capacidad de cada personaje para relacionarse mítica y contemporáneamente con los demás protagonistas de la composición, descartaremos progresivamente parte de su historia para centrarnos en aquel fragmento al cual nos dirige el contexto. Creemos que este método nos permitirá acceder a una interpretación que puede vincular al propio artista y a su entorno con el mundo pompeyano, con arquetipos míticos y remitirnos, así, a conceptos vinculados con el más allá, con el mundo sobrenatural. En definitiva transmitirnos la noción de divinidad que para Péladan era el objetivo de la obra de arte.

Intentaremos interpretar estas composiciones conociendo, de antemano, la imposibilidad de ser aprehendidas en su totalidad. Puesto que, como manifiesta su autor:

¿Cómo quiere que un espectador viva mi cuadro como yo lo he vivido? Un cuadro me viene de lejos; quién sabe de cuán lejos.

Lo he adivinado, lo he visto, lo he hecho y, sin embargo, al día siguiente ni yo mismo veo lo que he hecho. ¿Cómo se puede penetrar en mis sueños, en mis instintos, en mis deseos, en mis pensamientos, que han tardado mucho tiempo en elaborarse y en producirse ahora, sobre todo para encontrar en ellos lo que he puesto, quizá, a pesar de mi voluntad?¹⁷⁴

Admitiendo esta realidad, consideramos, sin embargo que la reflexión sobre el trabajo realizado, si no es a corto plazo, a largo término nos aporta, siempre, información sobre nosotros mismos. Una información que nuestro inconsciente vuelca sobre la tela, en el desarrollo de la faceta más ctónica y dionisiaca que tiene el acto de pintar. Nuestra parte racional no siempre está al corriente del conocimiento que emana de los oscuros abismos del inconsciente, sin embargo, la presencia de determinados arquetipos, símbolos, construcciones e, incluso, la supervivencia consentida de gestos, objetos, colores... azarosos nos abren siempre el camino hacia la interpretación. Una interpretación que comenzaremos a partir de la contemplación de cada obra y de la lectura directa de la propia pintura, como hicimos con *La toilette* y *Campesino con cesto*.

Afortunadamente, nunca conseguiremos su absoluta comprensión. Puesto que un cuadro, como un ser humano, es insondable y éste es el atractivo del historiador del arte, intentar acercarse a algo que nunca será totalmente aprehendido. Algo que, incansablemente, desprende señuelos equívocos que mantienen viva nuestra pasión.

173. COCTEAU, JEAN *Opio*. Buenos Aires. Editorial sudamericana. 2002. Como decía Péladan: "en estado de sobrenaturalidad". PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 (1ª Ed. 1894). P. 272..

174. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996- P. 142. Recopilado de: Zervos, Christian. "Conversation avec Picasso". *Cahiers d'Art*. Número especial, *Picasso*, 1935 P.42

2

Contexto: aspectos biográficos y referencias Pompeyanas.

2-1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS.

2-1-1 Familia, religión y toros.

Picasso nació en 1881 en Málaga. Su padre, Don José, fue un pintor mediocre que tuvo el acierto de comprender las capacidades artísticas de su hijo y estimularlas desde su más tierna infancia. Una actitud determinante para el joven Pablo y difícilmente deslindable de su futura seguridad, autoestima y precoces éxitos. La familia contaba, además, con otros pintores y aficionados, de modo que Pablo, desde pequeño, vivió inmerso en un ambiente totalmente favorable al desarrollo de sus cualidades innatas.

Otra de las características de esta familia era la presencia, en el seno de la misma, de destacados miembros del clero. Uno de los tíos, Pablo, era canónigo de la catedral de Málaga. El tío abuelo, fray Pedro de Cristo (Perico) renunció a su carrera sacerdotal para vivir como un ermitaño en las montañas de Córdoba, donde falleció venerado como santo varón. En el siglo XVII, un antepasado, Juan de Almoguera Ramírez fue nombrado arzobispo de Lima, así como Virrey y Capitán General del Perú. Como señala Richardson, estos piadosos antepasados eran motivo de sarcástica burla, al mismo tiempo que de sarcástico orgullo.¹ A este *background* religioso,

hay que añadir la perspicacia comercial de Don José quien vio en la Iglesia un cliente potencial para su hijo. Así pues, Pablo se familiarizó desde muy joven con la imagerie y la iconografía cristiana con las que forzosamente tuvo que reflexionar al realizar sus encargos religiosos.

En 1895, para representar la huída a Egipto, Pablo optó por una de las dos soluciones iconográficas más frecuentes, la de la Sagrada Familia sentada (*Descanso durante la huída a Egipto*). En Gósol, veremos como tiene en cuenta la segunda opción. En *Mujer sobre un asno*, el artista sintetiza las imágenes de Epona, la patrona pagana de los muleros, y la de la Virgen montada sobre un asno en su huída a Egipto. Divinidades, ambas, manifestadas en la propia Fernandina sentada sobre el burro. Por otra parte, el *Boceto para un cuadro de altar*, de 1895, pone de relieve el precoz conocimiento de Pablo de la organización y estructura de la imagerie religiosa en un retablo. La presentación jerárquica de los personajes, el enmarcamiento mediante cortinajes de las escenas religiosas: la utilización de los símbolos; la disposición de los mismos en las distintas zonas que genera la estructura del retablo; el hueco para el sagrario donde se guarda el cuerpo y la sangre de Cristo, son algunos de los conocimientos y

1. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.75.

Picasso. Descanso durante la huida a Egipto.

Barcelona, 1895. Óleo sobre tela. 50x36 cm. Herederos del artista.

Picasso. Mujer sobre un asno. Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso

Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.



detalles que afloran en la composición de *Las señoritas de la calle Avinyó*.

Merece la pena destacar este conocimiento y trabajo temprano de Picasso con la imaginaria cristiana y los valores religiosos ya que se trata de un sustrato adherido a sí mismo que se le manifestará en posteriores composiciones. Se trata de una familiaridad con la divinidad, con el misticismo, así como con una base estructural e iconográfica que el artista manejará con total libertad, evocándola, invirtiéndola e incluso asimilándola a la de las religiones paganas.

Entre los miembros de su familia, Picasso estuvo especialmente unido a su madre, doña María. Ésta, sin contar con antepasados de la raigambre de un arzobispo de Lima, llevaba en sus venas algo que gustaba a su hijo, su sangre italiana.² Curiosamente, Fernande Olivier, cuando explica en sus memorias el altar que le había dedicado Picasso en el minúsculo estudio del Bateau Lavoir, busca la explicación de semejante idea devocional en los remotos orígenes italianos de Doña María.³ En París, dos de los amigos más influyentes de Picasso ten-

drán, también vínculos italianos, Guillaume Apollinaire, nacido en Roma y Ricciotto Canudo, procedente de La Puglia, del sur. Ambos serán seguidores de las enseñanzas teosóficas del Gran Maestre Rosacruz, Sar Péladan. Son personas interesadas en una comprensión metafísica de la existencia. Canudo vivió la sexualidad como una forma de espiritualidad y defendió el ideal místico del andrógino,⁴ ideas que, como veremos, recoge Picasso en *Las señoritas*.

Estos amigos de común trasfondo italiano se reunían en París en *Le napolitain*⁵ con otro íntimo de Picasso, Manolo Hugué. También de ámbito napolitano fueron los modelos, así como las religiones y filosofías tenidas en cuenta por Picasso en las obras objeto de estudio en esta tesis.

De Málaga y de su padre, conservó Picasso su afición por los toros, así como su interés por este ritual arcaico mediterráneo. Las primeras manifestaciones artísticas de estas ceremonias las encontramos en Creta y, es, así mismo, en Creta donde adquieren un importante desarrollo las figuras religiosas de Perséfone y de su hijo Dionisio.⁶ Picasso

Picasso. Boceto para un cuadro de altar. Barcelona, c.1906. Pluma sobre papel. 10'8x11'9 cm. Museu Picasso. Barcelona.

Picasso. Apollinaire como Papa. París, 1905. Pluma sobre papel. Colección privada.

Picasso. Retrato de Canudo. 1918. En Zervos VII, 1351. The Museum of Modern Art. New York.



2. Los orígenes italianos de la madre de Picasso están muy bien descritos en: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.22.

3. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 154. y OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933- P.43

4. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 75-76.

5. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933- P.93.

6. KERÉNYI, KARL *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998 -1ª Ed. Klett-Cotta Stuttgart, 1994-.

se identificará tanto con el dios como con su manifestación animal en forma de toro. Perséfone y Dionisio aparecen ya en la obra picassiana del período comprendido entre 1905 y 1907.

2-1-2 Barcelona, primera aparición de Dionisio en la obra de Picasso. El románico y el gótico. Modernidad y libertad. Amigos.

Por distintas circunstancias profesionales de Don José, la familia se trasladó a Barcelona en 1895. El contacto con una ciudad en total efervescencia industrial, económica y cultural, con una dinámica completamente distinta a la de las demás ciudades españolas, sorprendió agradablemente al joven artista. La mayor libertad de pensamiento, el anarquismo, el vaivén de sus artistas entre Barcelona y París, las constantes novedades aportadas por los mismos en estos desplazamientos, sus posicionamientos sociales, independientes y provocadores, la agitación intelectual de los círculos artísticos y la atractiva fiesta sexual trasladaron a Picasso de la infancia a una adolescencia precoz. Barcelona, como bien se encargó el artista de demostrar a lo largo de su vida, fue el torbellino que le agitó y lanzó a la inquietante búsqueda de su propio camino.

Els Quatre gats, la cervecería modernista regentada por Pere Romeu, era el centro de reunión de artistas e intelectuales en la que Picasso se hizo un lugar desde 1899, a su vuelta de Horta d'Ebre. Los pintores Casas, Rusiñol, Utrillo, Mir o Nonell eran sus asiduos. De todos recibió, Picasso, su apoyo y consideración. *Pél i ploma*, la revista que editaban algunos de ellos, reproducía interesantes y novedosos artículos publicados

en semanarios extranjeros, manteniendo a pintores e intelectuales barceloneses al día de los movimientos europeos. En las tertulias de *Els Quatre gats* sonaba con especial énfasis el nombre de Nietzsche. Si bien parece ser que fue Casagemas el responsable de la asimilación de Nietzsche por parte de Picasso,⁷ el artista ya había tenido ocasión de familiarizarse con él en el caldo de cultivo que fue para él la estimulante atmósfera de la especial taberna barcelonesa. El papel que jugará *El origen de la tragedia* de Nietzsche en el desarrollo del artista y en su trabajo en el período objeto de estudio, confiere a este autor un lugar especial en la trayectoria de Picasso.

Un óleo de Picasso fechado en 1896, da pie a pensar que asimiló a Nietzsche mucho antes de lo comúnmente aceptado. En el mismo, sustituyendo la cabeza de Cristo por la de un toro, Picasso presenta la figura del hijo de Dios como sucesor de Dionisio. Ello implica también una familiaridad con la voluntad maragalliana de conciliar a ambos salvadores. Esta imagen prefigura la temática y la figura central de *Las señoritas*.

Aunque, de todos modos, la historia y el personaje de Dionisio podemos encontrarlo ya en Picasso desde 1895. En un estudio académico Picasso recoge la infancia de Dionisio. En el mismo, el pequeño dios abraza a una niña sobre una estructura a base de hojas de parra sostenida y tirada por un conjunto de amercillos bajo la mirada vigilante de Hermes. El espíritu de este pequeño cortejo báquico, con pandereta incluida, acompañaría al artista durante toda su vida pero, especialmente, entre 1905 y 1907.

Entre los amigos catalanes, Picasso frecuentó pintores, escritores, críticos, poetas, médicos, etc. Algunos de ellos, así como sus



Picasso. Crucifixión.

Barcelona, 1896. Óleo sobre cartulina. 74x55 cm. Museu Picasso. Barcelona.

Picasso. Grupo de niños

(Estudio). Barcelona o La Coruña, 1895. carboncillo y lápiz sobre papel. 44'2x63'5 cm. Museu Picasso. Barcelona

Picasso. Hombre apoyado contra una puerta gótica.

Barcelona, 1896. Óleo sobre madera. 20'2x12'8 cm. Museu Picasso. Barcelona.

7. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.171.

respectivas familias, contribuyeron, de un modo u otro, en el proyecto parisino del artista. Éste no olvidó nunca el gesto y mostró claramente el agradecimiento para con sus conciudadanos con la libre donación de su obra para la creación del museo barcelonés. Los Junyer Vidal, los Reventós, los Pichot, los Junyent, entre otros, acogieron a Picasso con verdadero entusiasmo y fe en su trabajo. Compartió estudio y juergas con Pallarés, con los del Soto con Casagemas... Nonell les prestó, a Picasso y a Casagemas, su primer estudio parisino. Los catalanes fueron el primer apoyo de Picasso en París y serían, siempre, queridos y bienvenidos por el artista.⁸

El interés de Picasso por el románico y el gótico es inherente a esta primera época barcelonesa. Para el movimiento modernista estas formas artísticas evocaban el periodo de mayor gloria de la nación catalana. La reivindicación de estos estilos se plasmó en las nuevas formas arquitectónicas y en la recuperación de pinturas, tallas y esculturas de estas épocas.

Las muestras de pintura, escultura y tallas que pudo contemplar el artista en la exposición de arte antiguo que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona, en 1902, parece ser que acabaron de consolidar la pasión de Picasso por los primitivos catalanes. Un gusto que había sido, también, cultivado en su amistad con Vidal Ventosa, entusiasta restaurador y conservador de estas piezas y con el que Picasso pudo haber realizado alguna excursión de trabajo por el Pirineo catalán (Valle de Bohí).⁹

2-1-3 Idas y venidas entre París y Barcelona (1900-1903). Nietzsche. La *bande catalane*. Visitas a Durand-Ruel. Max Jacob: misticismo y ocultismo.

Estos amigos entusiastas del románico eran, también, firmes defensores de la necesaria estancia y trabajo de los pintores en la ciudad del Sena. La constante relación de los

artistas catalanes con París, despertó en Picasso el deseo de desplazarse a la capital del arte. En su primer viaje a la ciudad, el artista estuvo rodeado y apoyado tanto por la *bande catalane* y como otros catalanes (Pompeu Gener y Jaume Brossa)¹⁰ intelectuales anarquistas y fanáticos de Nietzsche. De las peripecias y aventuras de este viaje entusiasta interesa destacar un primer contacto del artista con la Galería Durand-Ruel¹¹ en la que en 1903 tendría lugar la exposición y subasta de los frescos de Boscoreale. El artista hizo entonces sus primeras visitas a las galerías comerciales más modernas de la ciudad.

Pere Mañac, el *marchand* catalán con quien Picasso mantuvo una primera relación mercantil en París, le organizó una exitosa exposición en la Galería Vollard en 1902. Con este objetivo Picasso viajó de nuevo a París. La muestra impactó a Max Jacob y se puso en contacto con el artista. Poeta y pintor entablaron una íntima y profunda amistad. Además de poeta Max, era crítico de arte, erudito, mago... Este personaje extraordinario tuvo un rol importantísimo en la orientación de Picasso. Fue su mentor, su cicerone parisino, su introductor en la lengua y en la literatura francesa, así como en las diferentes disciplinas ocultistas. El carácter supersticioso de Pablo se encontró agradablemente envuelto en la atmósfera misteriosa que rodeaba a Max. Ambos creían en la dimensión mágica del arte. Este Jacob polifacético, consumidor compulsivo de drogas,¹² chistosísimo, ameno, dotado de una inusitada facilidad para extenuar de risa a los amigos, como explicaría cariñosamente Fernande en sus memorias,¹³ transmitió a Picasso sus conocimientos astrológicos cabalísticos, místicos, quirománticos, etc. El Tarot, la videncia, la adivinación... Éstos eran los ámbitos, los intereses, en los que Max vivía intensamente sumergido. El poeta abrió a Picasso un mundo para el cual el pintor se hallaba, ya, totalmente predispuesto. El testimonio directo de estas enseñanzas son los dos profusos estudios quirománticos que Max realizó a Picasso. El indirecto, el misticismo que em-

8. Palau i Fabre publicó un libro sobre los amigos catalanes de Picasso: PALAU I FABRE *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona. Ed. Galàxia Gutenberg. 2006 -1ª Ed. 1971-

9. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.245.

10. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.171.

11. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.172.

12. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988-. PP. 192-196.

13. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P.52.



Max Jacob. *Estudio de quiromancia de la mano izquierda de Picasso.*

1902. Gafito y tinta sobre papel. Sin medidas. Museu Picasso. Barcelona.

Max Jacob en su estudio.

Fortuna. Del Tarot Delarue. C. 1895. Collection Playing Cards. Yale University Library. New Haven.

pezó a inundar la obra picassiana. Este fue el primer paso para que, en 1905, un segundo poeta mago, Apollinaire, provocará la inmersión del pintor en una temática plástica en la que al anterior misticismo se le sumaría un determinado concepto del cosmos y de las religiones paganas.

Impregnado de misticismo y de vuelta a Barcelona, Picasso, desarrolla sus pinturas azules. Entre los muy estudiados detalles de la biografía picassiana interesa destacar, en este periodo, un comentario de Sabartés, recogido también por Richardson. Se trata del hecho, aparentemente intrascendente, de que Picasso, al llegar a su casa por la noche se quedaba leyendo durante horas.¹⁴ Una actitud que encaja con la presentación que hace de Picasso su amigo Carlos Junyer-Vidal en *El liberal*, en 1904.

La profunda y refinada percepción que uno encuentra en su trabajo, le conduce, en su insaciable deseo de investigación, de escrutinio, de descubrimiento, a probar mucho más allá de lo visible (...) Su trabajo es a la vez pictórico y, en mucho mayor grado, artístico e intensivamente filosófico. Combina el arte supremo -filosofía trascendental- de vivir, sentir, expresar...¹⁵

Merece la pena subrayar este comportamiento del artista puesto que su singular capacidad para absorber los conocimientos de sus amigos, a menudo, ha sido entendida como única fuente de información del pintor. Sin embargo, la personal elaboración de

múltiples conceptos que traducen los cuadros de este periodo, así como la posterior incomprensión por parte de sus amigos de *Las señoritas de la calle Avinyó*, implican una autonomía lectora de Picasso que es la que corroboran tanto Sabartés como Carlos Junyer-Vidal.

2-1-4 Tercer viaje a París. Convivencia con Max Jacob. *Noa-Noa* de Gauguin y entrevista con Durand-Ruel.

De su decepcionante tercer viaje a París (llegó el 29 de octubre de 1902) interesa poner de relieve aquí tres puntos: su convivencia con Max Jacob, el obsequio del *Noa-Noa* de Gauguin y la apresurada entrevista con Durand-Ruel.

La exposición de Picasso en la galería de Berthe Weill fue un fracaso estrepitoso. No se vendió nada. Con sus finanzas totalmente deshechas, el artista se trasladó a vivir a la habitación que tenía Max Jacob en el Boulevard Voltaire¹⁶. Allí, Max se volcaba sobre cualquier disciplina y sustancia con capacidad para trascender. La intensa convivencia entre poeta y pintor aumentó considerablemente la recepción picassiana del mundo de Max. Todo ello se ve reflejado en la temática misteriosa de sus cuadros.

A pesar del fracaso comercial, el crítico Charles Morice había escrito, un interesante artículo de la exposición de Picasso en *Mercur de France* (diciembre de 1902). En ella, además de ensalzar la obra del artista, el poeta describe al pintor como a un dios:

14. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.245. Recogido de Sabartés 1946, 90.

15. McCULLY, MARILYN A *Picasso Anthology. Documents, Criticism,*

Reminiscences. New Jersey. Princenton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- P.43.

16. Los datos proceden de: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.263



Gusman. Esbozo mural.
(Región VI, Insula XIV). P. 368.

Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York

Gusman. Baco hermafrodita. Casa del Centenario. P. 386.

Gusman. Hermafrodita. (Pintura del Museo de Nápoles). P. 387.

Gauguin. Brujo de Hiva-Oa. Las Marquesas, 1902.. Óleo sobre tela. 92x73 cm. Musée d'Art Moderne. Lieja.

Se podría decir de él que es un dios nacido para retocar el mundo. Pero es un dios oscuro, severo.¹⁷

Un perfil de Picasso muy próximo al que difundiría Apollinaire en *Montjoie!*

Picasso es un recién nacido que pone orden en el universo...¹⁸

Dada la relación del poeta y de Canudo, director de la citada revista, con Sar Péladan, gran maestro rosacruz,¹⁹ hemos interpretado esta frase en un contexto iniciático²⁰ y hemos entendido que Apollinaire se refería a Picasso como a un iniciado.

En este ambiente, parece muy apropiado que Morice regalara a Picasso una copia de *Noa Noa*, un conjunto de fábulas, folclore y recuerdos con el que Gauguin pretendía facilitar las claves para la comprensión de su obra simbolista. Picasso lo conservó hasta su fallecimiento. Richardson es del parecer de que

Picasso extrajo un gran provecho de las ideas que Gauguin condensó en su texto.²¹ Es probable que la dinámica que mantiene Gauguin con folclore y fábulas oceánicas, fuera uno de los estímulos recibidos por Picasso para plasmar su personal visión del mundo pagano y facilitara su recepción del folclore, leyendas y ceremonias gosolanas. En *Las señoritas*, al presentar el Mercurio (y Baco) pompeyano en su aspecto hermafrodita, Picasso pudo haber tenido en cuenta las facultades mágicas que otras civilizaciones vinculaban, también, a figuras masculinas afeminadas como la del *Brujo de Hiva-Oa* de Gauguin. La capa es uno de los elementos que une a estos personajes, pompeyanos, picassianos y gauguinescos, con los que, como veremos en el estudio de *Las señoritas*, se identifica el artista

El tercer aspecto de este viaje que interesa destacar en esta tesis es la entrevista que sostuvo Picasso con Durand- Ruel (la segunda documentada desde su primer viaje a París)²² el 29 de octubre de 1902, es decir, el mismo

Picasso. El atleta. París, 1905. Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París.

El atleta. Boscotale. (Metropolitan Museum. Nueva York).



17. En: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.263

18. Publicado el 14 de marzo de 1913. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 76.

19. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 75-76.

20. Para el concepto de recién nacido en el contexto iniciático (iniciado), véanse:

FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 180. y KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P.72.

21. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.263 y 264.

22. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.172.

día de su llegada. El galerista no supo apreciar el valor de los trabajos picassianos.²³ Durand-Ruel y Picasso se conocían, ya, y para el artista Durand-Ruel era una figura mítica que en 1904 caricaturizaría junto a Junyer-Vidal en una imagen que simboliza el máximo éxito al que podía aspirar su amigo: que Durand-Ruel le comprara uno de sus cuadros. Picasso estaba familiarizado con el establecimiento y con el dueño, así que en la entrevista que sostuvieron el 29 de octubre de 1902, no sería sorprendente que comentaran la noticia aparecida en la prensa internacional acerca de la venta de los frescos de la Villa de Boscureale (Pompeya).²⁴ Especialmente cuando la exposición y subasta tenía que tener lugar en París, en 1903, en la propia Galería Durand-Ruel.

Picasso, desde la portada de *El Liberal* (5 de octubre de 1902) muestra una cierta sensibilidad hacia temáticas propias de la pintura pompeyana. Por otra parte, Dionisio aparece en sus trabajos desde 1895 y, en 1896, el artista lo identifica con Cristo en *Crucifixión*. Esta exposición, venta y catálogo de los frescos de Boscureale por Durand-Ruel debió ser el empujón que necesitaba Picasso para empezar a encontrar su personal modo de expresarse en términos pompeyanos. Entre su retorno a París, a mediados de abril de 1904 y la ejecución de *El atleta*, inspirado en los mencionados frescos, no pasaron muchos meses. Antes, como veremos en el presente estudio, hubo otras tentativas de acercamiento al mundo pompeyano. Por otra parte, las dimensiones de la compañera del atleta campano, así como el gesto de su brazo derecho,

las encontraremos reflejadas en numerosos estudios de mujeres realizados por Picasso en el otoño-invierno de 1906.

2-1-5 Cuarto viaje a París. Instalación definitiva. Paulatina introducción del rojo pompeyano en la paleta picassiana y abandono del azul. Amistad con Apollinaire y Salmon. Relación con Fernande Olivier.

El cuarto viaje de Picasso a París tuvo carácter de traslado definitivo. A su llegada, a mediados de abril de 1904, el artista se sumergió ya en un contexto clasicizante, pompeyano, que empezó a hacerse notar en el cambio de su paleta, de los azules a los rojos, rosas y ocres, así como en los modelos y los temas. El detonante final de este impulso que ya rondaba a Picasso desde, al menos 1902, fue, como se ha avanzado, la exposición y venta de los frescos de Boscureale en la Galería Durand-Ruel de París.

La mencionada transición cromática la experimentó Picasso sobre su pareja de entonces, Madelaine (*Desnudo sentado*) y no sobre Fernande que, a pesar de haberla conocido en 1904, no aparece de una manera insistente en su obra hasta 1906.

En otoño de 1904, el escultor catalán Manolo, un habitual de las veladas de *Vers et Prose*, presentó Picasso a Apollinaire y a Salmon. Estos poetas, pronto conocieron, también, a Max Jacob y los tres devinieron el núcleo de la *bande à Picasso*. La estrecha relación que mantuvieron los artistas hasta el fallecimiento de Apollinaire fue una fuente



Picasso. *Hombre desnudo sentado y mujer desnuda de pie*. París, otoño 1904. Lápices y acuarela sobre papel. 35'5x26 cm. Colección privada.

Picasso. *El actor*. París, finales de 1904. Óleo sobre tela. 195x112 cm. The Metropolitan Museum of Art. New York.

Picasso. *Desnudo sentado*. París, 1905. Óleo sobre cartón. 106x76 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París

23. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.251.

24. Escasamente un mes antes, el 28 de septiembre de 1902 el *New York Times*

anunciaba a bombo y platillo el cambio legal introducido por el gobierno italiano que permitiría a los museos y millonarios de todo el mundo adquirir los tesoros de la Villa de Boscureale.

inagotable de intercambio de ideas, de camaradería y de enriquecimiento mutuo que Picasso añoraría con el paso de los años.²⁵

El misterioso pasado de Apollinaire atrajo siempre a Picasso. El poeta nació en Roma hijo de una dama de la baja nobleza polaca y su padre pudo haber sido el aristócrata Francesco Fugli d'Aspermont.²⁶ Apollinaire, desde joven dirigió y escribió para publicaciones propias y ajenas. Habiendo vivido en distintas ciudades europeas terminó fijando su residencia en París. En *les soirées de "La plume"* conoció a Salmon y a Jarry. Cuando entró en contacto con Picasso acababa de fundar otra revista, "*Le festin d'Esopo*". Pintor y poeta devinieron inseparables y este último se trasladó a la rue Henner, junto al Bateau Lavoir. Según Richardson, Apollinaire abrió la imaginación de Picasso a múltiples estímulos intelectuales, a la tradición pagana, a Verlaine, y a experiencias sexuales salvajes.²⁷

En el poema *Saltimbanquis* (1905) Apollinaire nombró a Picasso *Arlequín Trismegisto*.²⁸ El poeta había relacionado ya, en un artículo aparecido en *La plume* unos meses antes, la pintura picassiana con los antiguos misterios religiosos, con los panteísmos helénicos, así como con la androginia. Apollinaire, sugería la posibilidad de una existencia trascendental de los personajes picassianos, más allá de su función circense. En este sentido, el propio Picasso comentó muchos años más tarde a Brassai que a Apollinaire, quien no sabía nada de pintura, le gustaba la verdadera y que los poetas a menudo "adivinaban", concretamente en aquella época del Bateau Lavoir.²⁹ Apollinaire y, a juzgar por las palabras de Picasso, también Max Jacob y Salmon, supieron que aquellos arlequines y saltimbanquis tenían una dimensión trascendente más allá del ámbito circense.

En el nombramiento de Picasso como *Arlequín Trismegisto*, Apollinaire daba

por sobreentendida la vinculación entre Arlequín y Hermes.³⁰ Hermes Trismegisto, como se sabe, es fruto del sincretismo entre el dios egipcio Thot y el dios griego Hermes. Thot, Hermes Trismegisto, era el dios de la sabiduría y patrón de los magos. A partir de ahora los poderes y símbolos de Hermes Trismegisto, o el romano *Mercurio ter maximus*, pueden ser identificados, con Picasso. El mono, símbolo de Thot y por lo tanto de Hermes Trismegisto, ya es aludido por Apollinaire en el mencionado artículo de *La plume* y lo veremos, a menudo, en las composiciones de este período, así como en el telón de *Parade* (1917) una composición muy vinculada a las obras que pintó Picasso entre 1905 y 1907.³¹ Por su parte, Apollinaire había aprendido la magia en Renania de la tradición oculta de hadas, magos y bohemios que conservan extraños conocimientos ancestrales de sensibilidad mágica en el corazón de los fenómenos naturales.³² No sorprende que con los años, el poeta reclamara su responsabilidad en la fascinación ejercida por los saltimbanquis en Picasso. Por lo que hace a las posibles conexiones entre Pompeya y Apollinaire, merece la pena destacar que entre los amigos del poeta se encontraba Rémy de Gourmont. Gourmont escribió, entre otras, tres obras dedicadas a Pompeya: *Un volcán en eruption*, 1882; *Une ville ressuscitée*, 1882; *Les derniers jours de Pompéi*, 1884.

Si Apollinaire en su poema *Los saltimbanquis* había nombrado a Picasso Arlequín Trismegisto, dios de la sabiduría y patrón de los magos, situándolo entre mágicos saltimbanquis, Picasso, meses más tarde, devolvería el cumplido al poeta. En 1906, el pintor representó a Apollinaire como Ulises en su viaje al Hades. En *Les bateleurs*, Apollinaire es el hombre de rojo.³³ En este viaje del poeta a la búsqueda del conocimiento, Picasso se representa a sí mismo como Arlequín Trismegisto, Hermes y Mercurio. Du-

25. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.-

26. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.329..

27. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. PP. 318-333.

28. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P. 44.

29. BRASSAI *Conversations avec Picasso*. Gallimard. París, 1964. P. 113.

30. Arlequín es la demonización cristiana del dios galo Hanno, integrado por los romanos a Mercurio, identificado, a su vez con el griego Hermes. En este sentido, véase: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 89.

31. Respecto *Familia de acróbatas con mona*, Picasso confirmó que el mono no formaba parte de ninguna escena que él hubiera visto sino que era invención suya. Véase: AAVV *Picasso 1905-1906*. Barcelona. Electa. 1992. P.163. Texto citado en: STEIN, 1947. P. 169. La obra es susceptible de una nueva lectura de acuerdo con los parámetros con los que se interpretan, en esta tesis, las composiciones picassianas de este período. En este mismo sentido, no debe olvidarse que en el boceto previo, Picasso había introducido, también, el tambor, que es guía a las almas en su "viaje". El mismo tambor de *Parade* o de *Dos adolescentes de cara*.

32. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P. 44.

33. No solo Peter Read, sino que ya Salmon identificó a este hombre con Apollinaire RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.346.



Picasso. Familia de acróbatas con mona. París, 1905. Gouache, acuarela, pastel y tinta china sobre cartón. 104x75 cm. Konstmuseum, Goteborg. Suecia.

Picasso. Les bâteleurs. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

rante los nueve meses que duró la gestación de este cuadro, Apollinaire visitó casi a diario el estudio de su amigo.

El tercer poeta del grupo, André Salmon, también trasladó su domicilio al Bateau Lavoir. Trabajaba entonces en *Le festin d'Esope*, de Apollinaire y escribía para *L'assiette au beurre*, periódico humorista. En 1906 publicó 32 poemas simbolistas ilustrados con *Dos saltimbanquis* de Picasso. Estos poemas se difundieron a través de *Vers et Prose*, la nueva revista de Paul Fort de la que Salmon era secretario de redacción. Algunas de las poesías estaban dedicadas a Moreas, Mallarmé, a Jacob y a Picasso. Desde la misma publicación, *Vers et Prose*, se dieron a conocer, también, poemas de Apollinaire y de Jarry.³⁴

Este grupo convirtió el estudio de Picasso en el *Rendez vous des poètes*.³⁵ En sus espontáneas reuniones se conjugaba la hilaridad, el humor inteligente y divertido, las risas, las ocurrencias más estrafalarias y las actuaciones más curiosas con las conversaciones más profundas y trascendentes. Destacando, en estas veladas, la personalidad polifacética de Max Jacob.³⁶

Fernande Olivier, la que fue novia de Picasso, era una modelo que vivía con otro de los pintores del Bateau Lavoir. Se conocieron con Picasso en agosto de 1904 pero no formaron pareja estable hasta el año siguiente cuando, según cuenta Fernande, Picasso la introdujo en el opio y éste le ayudó a sentir el amor.³⁷

2-1-6 El opio.

En este contexto las drogas tuvieron un papel importante. Eran un modo de estar, de sentir, de vivir y, por encima de todo, eran el vehículo de acceso al conocimiento y al desarrollo espiritual. Éste era el máximo atractivo que tuvo el opio para Picasso y para los poetas e intelectuales que le rodearon. Los amigos fumaban opio en el Bateau Lavoir tres veces por semana. En estas veladas, los artistas “caían en el admirable olvido del tiempo y de sí mismos (...) horas llenas de encantadora sutilidad e ingenio (...) todo cobraba hermosura, nobleza, bondad. Las noches se deslizaban íntimamente, sin deseos sospechosos. Se hablaba de literatura y pintura con perfecta lucidez”.³⁸ En *Recuerdos íntimos*, Fernande describe con profusión de detalles cómo Picasso la enseñó a fumar opio. Recuerda tanto los aspectos técnicos de estas sesiones como unas consecuencias espirituales que ayudan a comprender el proceso y el sentido de la obra del pintor de este periodo. Fernande, concretamente, se sumía en la vacuidad y alcanzaba una comprensión inteligente y profunda del cosmos y del amor. Son sensaciones que veremos reflejadas en algunas de las composiciones de Picasso de esta época.

Sabemos, por Richardson, que el opio no sólo se consumía en el Bateau Lavoir. En Montmatre había varios fumaderos, uno de

34. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.319.

35. Nombre que el artista rotuló sobre la puerta de su taller

36. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- PP. 55 y 68.

37. OLIVIER FERNANDE. *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 (1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- PP. 149-152

38. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P. 45.

ellos, el del “Barón” Pigeard, según parece, era habitualmente visitado por Picasso. No se tiene noticia de la presencia de Picasso en otro de los fumadores, el del doctor Alexandre, pero se sabe que se conocían con el pintor puesto que el médico le había comprado una de sus grandes composiciones. Alexandre creía fervientemente en el poder del opio y del hachís para estimular la imaginación de los artistas.³⁹ Una idea en la que, a juzgar por la temática representada por Picasso, coincidía plenamente con el artista.

Otros de los fumadores a los que acudían los amigos de Picasso era el de Paulette Philippi. Siguiendo, de nuevo, a Richardson, sabemos que se trataba de un fumadero privado por el que pasaron todos los amantes de Paulette y en el que se inició la mayor parte de la bohemia de la Butte de Montmartre. Apollinaire era asiduo, Braque y Paul Fort fueron amantes de Paulette y quizás, también Picasso pasara por ahí. El “barón” Mollet, amigo íntimo de Apollinaire, explica que a veces uno podía permanecer allí ocho o diez días”.⁴⁰

El mayor fumadero de Montmartre era, sin embargo, el del mencionado “Barón” Pigeard. Merece la pena poner de relieve un detalle de este centro que resulta interesante para la presente tesis. Pigeard, además de artista era amante de los yates, le gustaba introducir a los amigos en el opio y fundó en Montmartre la “Union Marine de la Butte de Montmartre”. En este club, se enseñaba a los futuros marineros a nadar (*à sec*, sobre un taburete) a cantar canciones marineras, a mascar tabaco y a escupir. Uno de estos socios marineros era Max Jacob.⁴¹

Paralelamente, recordaremos que hemos comentado la representación, por parte de Picasso del proceso de iniciación de, al menos, tres de sus íntimos amigos, Apollinaire, Max Jacob y Cocteau. Entre ellos y Ulises, cuyo viaje iniciático se considera prototípico, se da la coincidencia de que el rey de Ítaca, fue, también marinero. En el proceso iniciático los amigos de Picasso fueron identificados con Ulises (Apollinaire y Cocteau) y en general se les adjudicaron atributos de marinero: un petate para Apollinaire en *Les bâteleurs*, o vestidos de marinero para Max Jacob en *Las señoritas* y para Cocteau en *Parade*. Éste último aparece sentado en un baúl de viaje y sostiene una pipa. Por su parte, Max en uno de los apuntes de *Las señoritas* está liando un cigarrillo que bien podría ser de hachís u opio. Sabemos, también, que el opio era el psicotrópico que facilitaba los viajes iniciáticos en los ritos cretenses de Perséfone, viajes asimilables al de Ulises. Así que, muy posiblemente, los trajes o los atributos de marinero de los iniciados picassianos, unifiquen el símbolo del viaje de Ulises al reino de Perséfone y la pertenencia de los mismos a la “Union Marine de la Butte de Montmartre” donde, como aprendices de marineros, los amigos realizaban, también, sus viajes opiáceos a otros mundos.

La inmersión de Picasso y Fernand en el opio cesó repentinamente en 1908 con el suicidio del pintor, y opiómano, Wiegheles, compañero del Bateau Lavoir. La pareja abandonó las drogas y en un estado de terrible nerviosismo se alejaron una temporada de París, instalándose en el campo, en la *Rue-des bois*.

Picasso. *Les bâteleurs*.
París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Estudio para el marinero*. Hombre liando un cigarrillo. Invierno 1906-Primavera 1907. Gouache sobre papel. 62'5x47 cm. Colección particular. Suiza.

Picasso. *Telón para Parade*. Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.



39. Toda la información respecto a los fumadores de Montmartre proceden de : RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.320-321..

40. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II. (1907-1917).

Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 62.

41. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.320..



Fernande comentaría, después, la dificultad que entrañó el abandono de las drogas.⁴²

Salmon, en *Nuit d'opium* refleja la atmósfera de erotismo y el adormecimiento de estos extraordinarios viajes de los que Picasso conservó el recuerdo de su aroma, el más inteligente del mundo, en palabras del pintor.⁴³ Salmon y Max fueron, a decir de Richardson, los responsables del creciente papel que tuvieron las drogas en *la bande à Picasso*.⁴⁴

Las composiciones picassianas del período comprendido entre 1905 y 1907 difícilmente pueden ser estudiadas al margen de la inmersión en el opio por parte del artista y de sus amigos. El mundo sin coordenadas, la eternidad, el acceso al conocimiento que brinda Perséfone, la iniciación espiritual... dejan de ocupar un lugar en la pintura de Picasso, de modo casi drástico, a partir del momento en que el artista abandona el opio. Sus intereses se volcarán, entonces en estudios más vinculados a la racionalidad y tomará fuerza la aventura cubista. En 1917, Picasso recupera la temática iniciática en el telón de *Parade*. No sólo la visualización de los escenarios pompeyanos que le sirvieron de modelo entre 1905 y 1907, sino también el contacto diario con Erik Satie, compositor de las representaciones escénicas como la de *Orfeo* organizadas por Péladan y con Cocteau, provocarían la recapitulación de la trayectoria descrita entre 1905 y 1907 en una escena final, en el banquete que festeja el retorno del Hades. En *Parade*, Cocteau, opiómano y vestido de marinero, celebra su regreso del viaje al Hades junto a Circe, su tripulación y las damas de la maga.

El hecho de que *Opio. Diario de una desintoxicación* de Jean Cocteau fuera publicado en Madrid por las Ediciones Ulises, no deja de ser curioso.⁴⁵ El texto de Cocteau corrobora la interpretación que se hace en esta tesis de un importante grupo de obras que Picasso pintó entre 1905 y 1907, la época en la que el artista sostuvo una relación continuada con esta droga. Las metamorfosis que sufren los protagonistas de las composiciones picassianas son vehiculizadas por el opio. Cocteau es muy claro: el opio “expande el espíritu, le permite a uno transformarse en lo que quiere.” Picasso se transforma a sí mismo y a sus amigos: Picasso como Arlequín, Hermes, Mercurio, Baco, Apolo; Fernande como Venus, como Ariadna, como Cristo, como Ceres; Apollinaire como don José, como Ulises; Max como Ulises; Cocteau como Ulises... Son metamorfosis que se producen en una dimensión más allá del mundo físico, en el proceso de una expansión mental durante la cual uno se desprende de su cuerpo físico para vivir intensamente en otra esfera. El opiómano, como el iniciado, muere sin morir, como en el *Estudio para la “Muerte de Arlequín”*. “Fumar opio es abandonar el tren en marcha, es ocuparse de otra cosa que de la vida, de la muerte”.⁴⁶

El proceso de iniciación alrededor del cual trabaja Picasso en la mayoría de las obras de este periodo, equipara el “viaje” del opiómano con la iniciación en las antiguas religiones místicas. Es el viaje al Hades, a la muerte, es adquirir el conocimiento en el reino de Perséfone mediante una expansión del espíritu a la que sólo se accede como muriendo

Picasso. Retrato de Max Jacob. Principios de 1907. Gouache sobre papel, montado sobre cartón. 62x47'5 cm. Museum Ludwig. Colonia.

Picasso. El marino. Las señoritas de la C/ Avinyó. Estudio. Principios de marzo de 1907. Lápiz sobre papel. 19'3x24'2 cm. Musée Picasso. París

Picasso. Estudio para la “Muerte de Arlequín”. París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia).

42. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 183.

43. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.321.. “Nuit d'opium” se encuentra en *Le manuscrit trouvé dans un chapeau*.

RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.320..

44. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II. (1907-1917). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 87.

45. COCTEAU, JEAN *Opio. Diario de una desintoxicación*. Madrid. Ediciones Ulises. Editorial Zeus. 1931.

46. Los entrecorillados en la comparación entre el proceso de iniciación pintado por Picasso y el proceso del opiómano, han sido todos extraídos del libro de Cocteau: *Opio. Diario de una desintoxicación*

en vida. Con esta especial expansión mental, la unión con la diosa, aporta al iniciado el conocimiento, la luz, y en esta metamorfosis, el iniciado se transforma en un nuevo ser, en un recién nacido con un nuevo destino.

La inmersión en la inteligente dimensión opiácea, como sistema de acceso al conocimiento, a la divinidad y a la inmortalidad tuvo lugar mediante ritos relativamente semejantes en las diferentes religiones del mundo clásico. La mayoría de ellas partían de un patrón común, del rito órfico, pues, como se sabe, Orfeo fue el primero en descender al Hades y aportar, a su vuelta, el conocimiento allí adquirido. Importantes aspectos de estos ritos iniciáticos, señalan para Picasso, las fases del opiómano en su proceso, cuando abandona el tren en marcha para ocuparse de otra cosa que de la vida, de la muerte. El artista explica la unidad que se da entre el proceso ritual de la religión misteriosa y el del opiómano. En las composiciones de este periodo, Picasso mezcla las vivencias de sus trances opiáceos, utensilios del opiómano y amigos, con las aventuras de aquellos seres míticos que estuvieron involucrados en trances semejantes y con drogas muy parecidas. El espacio sin coordenadas físico temporales en el que vive el opiómano, así como su expansión de conciencia, “le permiten a uno transformarse en lo que quiere”. Picasso pudo, de ese modo, unirse a la diosa y, así, aunar los opuestos, alcanzar el conocimiento, el desarrollo espiritual y la inmortalidad. La imagen simbólica que evoca a este ser superior, espiritualmente desarrollado, es la del andrógino, la del ser que ha conseguido el equilibrio de los opuestos, de lo femenino y de lo masculino. Ésta es la figura con la que el artista se identifica a sí mismo en *Las señoritas*.

2-1-7 Los amigos de los amigos. Sar Péladan, Jarry, Canudo, Paul Fort, Moréas...

En el contexto que acabamos de describir, los amigos de los amigos, es decir los amigos de Apollinaire, de Max Jacob y de Salmon (entre otros) actuaron como una red. Puede entenderse como una inmensa tela de araña alre-

dor de Picasso, de modo que directa o indirectamente, las experiencias, sensaciones, reflexiones, etc., de los amigos de sus amigos revertían en él y en su pintura. A través de Salmon, o Manolo Hugué, Picasso acudió los martes a las reuniones de *Vers et Prose*, al núcleo del movimiento que propugnaba un retorno a las formas clásicas, al mundo helénico y mediterráneo. Allí, Picasso contactó no sólo con las dos almas de esta tendencia, los poetas Paul Fort y Moréas, sino, también con artistas e intelectuales como Soffici, Marinetti, Severino, su futuro editor, Christian Zervos, escritores como Maurice Raynal, Henri-Pierre Roché (quien le presentaría a los Stein) etc. Jarry había sido, también, un asiduo de *Vers et Prose*. Con este último, que dejó su revolver en herencia a Picasso, no llegaron a encontrarse nunca ya que, a decir de Richardson, cuando Picasso se instaló definitivamente en París, Jarry ya estaba destrozado por sus abusos de alcohol y drogas.⁴⁷ Las enseñanzas de Jarry alcanzaron a Picasso a través de Jacob, de Apollinaire o de Salmon. El pintor tomó buena nota de las ideas del creador de *Ubu Roi* y de la ciencia paródica de la “patafísica”.

Podría decirse que todos los intereses, lecturas, vínculos del núcleo fuerte de su *bande*, repercutieron en Picasso. Tarot, demonología, videncia, magia, Nietzsche, el mundo de los sueños. Entre los amigos de los amigos, los ocultistas Papus y Sar Péladan ocuparon un lugar privilegiado. Hemos identificado en los preceptos ideológicos del gran maestro Rosa Cruz, Sar Péladan, la fuente de la que bebieron muchos de ellos.⁴⁸ La fascinación de Picasso por Rabelais es un ejemplo del funcionamiento de la cadena de transmisión de intereses de Sar Péladan. El libro de Péladan titulado *La clé de Rabelais* (*Le secret des Corporations*) que figura en la biblioteca de Apollinaire, fue publicado en 1905. Pues bien, en su carta de 22 de febrero de 1905, Picasso le preguntaba a su amigo Jacint Reventós:

Dime si conoces Rabelais (*Gargantúa*) lo debes conocer en español, pero, qué diferencia... La Bruyère y todos esos otros clásicos de por aquí. Uno de estos días te

47. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.362.

48. Richardson habla de esta posible influencia y Gabriella di Milia afirma que Apollinaire y Canudo eran seguidores suyos. En: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una*

biografía. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.340 y AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P.76.

mandaré un libro de Pascal que tienes que conocer.⁴⁹

Picasso, a través de Apollinaire había comprendido la clave para interpretar a Rabelais facilitada por Sar Péladan e, inmediatamente, enviaba mensaje a Barcelona. La ambigüedad de Rabelais en *Gargantúa*, en cuyo prólogo tan pronto manifiesta la existencia de un aspecto profundo y oculto detrás de las imágenes fantásticas y grotescas de su texto como se burla de quienes buscan explicaciones escondidas a imágenes que sólo pretenden provocar la risa, dejó mella en el sistema expresivo picassiano. Un sistema que, coincide, también, con la manera de transmitir conocimientos iniciáticos según Plutarco.⁵⁰ Por lo demás, la lista de recomendaciones literarias de Picasso tiene un denominador común, los intereses filosóficos y teológicos de estos clásicos franceses de los siglos XVI y XVII. Intereses que coincidían con los de Sar Péladan.

Cuatro de los amigos de Picasso con mayor capacidad de influencia sobre el artista eran seguidores de Péladan. Apollinaire, Max Jacob, Jarry y Canudo. Este último era considerado un “iniciado”⁵¹ y como tal, envuelto en símbolos, lo retrata Picasso en 1917.

Algunas de las características más relevantes de la pintura picassiana del periodo objeto de estudio proceden de las enseñanzas de Sar Péladan. Picasso no sólo se pintó a sí mismo y a sus amigos como iniciados sino que también nos proporcionó la imagen del gran maestro, Sar Péladan, en *Anciano con tiara* o en *El rey*. “Sar” es una palabra asi-

ria que significa “rey”. La necrológica que le dedicó el *New York Times* lo define como un iniciado en ciencias ocultas y cabeza de un culto que atrajo a muchos miembros del círculo literario parisino.⁵² Péladan provocó un cisma en el interior de los rosacruces al pretender fusionar el movimiento con el cristianismo. Veremos, en este sentido, cómo Picasso identifica, también, símbolos dionisiacos y cristianos.

Su movimiento era de corte literario y estético, organizó exposiciones de arte místico y representaciones teatrales como *Orfeo* en la que el protagonista viaja al Hades y retorna habiendo adquirido el conocimiento. Y, llevó a cabo una intensa actividad literaria en la que equiparaba al artista con un mago y con un dios. Estas actividades de Péladan, resultan sumamente esclarecedoras para comprender la obra de Picasso.

La identificación que realiza el artista entre el proceso de muerte y resurrección del opiómano y del iniciado presenta un nivel de detalle y un conocimiento iconográfico de las antiguas escenificaciones de los ritos místicos que uno no podía más que preguntarse si sus iniciaciones funcionaban exclusivamente en el nivel mágico de la pintura o bien si el artista había experimentado, o presenciado, algo semejante en el París contemporáneo. La familiaridad de Picasso con la información teatral, o la tradición representativa, que emana de *El harén* y de *Las señoritas de la calle Avinyó* puede comprenderse ahora, conociendo la existencia de estas sesiones teatrales de los antiguos ritos místicos celebradas por Péladan. Máxime

Picasso. Retrato de Canudo, 1918. En Zervos VII, 1351. The Museum of Modern Art. New York.

Sar Péladan. Gran Maestre Rosa Cruz.

Picasso. Anciano con tiara. Paris, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. Cartel de Salon Rosa Cruz en el 8 rue de Seze. París.



49. McCULLY, MARILYN A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences. New Jersey. Princeton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- P. 51.
50. PLUTARCO Sobre los oráculos. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta Ed. 2007. P. 12.

51. AAVV Picasso: the italian journey 1917-1924. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 75 y 76.
52. New York Times, 29 de junio de 1918.



Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Picasso. *Telón para Parade*. Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

cuando una de las obras escritas por Péladan para ser escenificada es *Orfeo*. El primero que bajó al inframundo y, de retorno, reveló los ritos iniciáticos. Los cultos dionisiacos y eleusinos, representados por Picasso, están vinculados a Orfeo, quien los transformó en iniciaciones místicas que seguían la pauta de los misterios isíacos.⁵³

También encaja el hecho de que Picasso retomara la temática en 1917, en el telón de *Parade*. A las anteriormente mencionadas confluencias que se produjeron en el viaje de Picasso a Italia: vivir en directo sobre los escenarios pompeyanos de sus cuadros y la presencia tanto de Cocteau como de Erik Satie, hay que añadir otra circunstancia, Erik Satie no sólo era el compositor de la orden Rosacruz, el autor de la música de *Parade* y de las representaciones teatrales de los textos de Péladan,⁵⁴ sino que Manolo Hugué identifica a Erik Satie como *leader* del movimiento *Rose Croix* del que tanto se hablaba entonces y que él dice no haber comprendido.⁵⁵ Picasso pintó en *Parade* un nuevo escenario para estos Misterios cuya escenificación había organizado Péladan años antes en París con música del mismo Erik Satie.

En este sentido no sorprende que Circe, pompeyana⁵⁶ y maga, aparezca de nuevo en este contexto. Circe, la maga que envía a Ulises (Apollinaire) al Hades, que le muestra el camino de la iniciación, en 1905 (*La mallorquina* y *Les bâteleurs*) recibe al marinero en el telón de *Parade* a su regreso del viaje. Sar Peladan, gran maestro y *Archimago*, el personaje que, de un modo u otro, les estaba

mostrando el camino de la iniciación a los amigos, se halla evocado en la composición. Algunos de sus libros, *Cómo convertirse en un hada* o *Cómo convertirse en un mago*, nos acercan tanto a los intereses ocultistas de Max, de Apollinaire y de Cocteau como a las características de la propia Circe.

En este orden de cosas, hay que tener en cuenta que los rosacruces se consideraban a sí mismos, al menos desde el siglo XVII, como el último eslabón de las escuelas de Misterios que venían transmitiendo la sabiduría tradicional desde la Antigüedad.⁵⁷ Es decir, los rosacruces se comportaban como herederos de la tradición mística de los cultos de Perséfone y Dionisio en los que Picasso basa la mayoría de las composiciones analizadas en esta tesis. El movimiento rosacruz estaba, también, ligado a las experiencias místicas de los alquimistas.

Entre la literatura próxima a los rosacruces, o decididamente rosacruz, destaca el famoso tratado *Atalanta fugiens* de Michael Meier, publicado en 1617. Meier, médico, pansofista, erudito y alquimista entiende que el objetivo de esta última disciplina no es la fabricación del oro sino la preparación de la medicina universal. Su *Atalanta fugiens* contiene 50 emblemas de los secretos de la naturaleza, con sus respectivos epigramas y discursos. Entre ellos, al menos ocho, enfocan la necesidad de la muerte previa al renacimiento, once hacen referencia a la conjunción de los opuestos y dos hablan de lo que es necesario para embarcarse en la obra.⁵⁸ Los intereses de los rosacruces, comprensi-

53. Péladan en. <http://fratreslucis.netfirms.com/Peladan01.html>. Orfeo en: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 12 y 17.

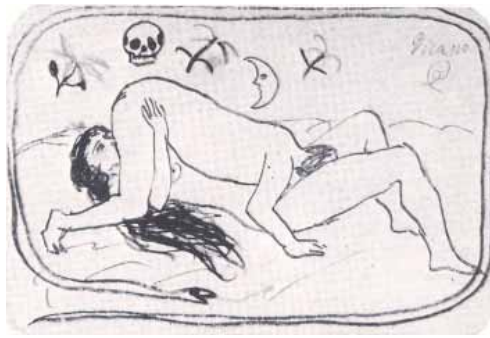
54. Satie y Péladan se conocían desde 1890. <http://fratreslucis.netfirms.com/Peladan01.html>

55. PLÀ, JOSEP... *Vida de Manolo*. Barcelona. Libros del Asteroide. 2008. P. 71.

56. El modelo en el que se basa Picasso para pintar a Circe en *La mallorquina*, es pompeyano. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *La mallorquina*.

57. El *Symbola Aureae Mensae* de Michael Maier, se construye en torno a la idea de doce escuelas de Misterios a las que alude constantemente en sus obras. Estas escuelas comienzan con la de Hermes Trismegisto en Egipto y se propagan, a través de las hebreas, griegas, romanas, árabes, etc. con la hermandad Rosacruz, de la cual Maier se considera, muy probablemente, uno de sus miembros. En: MAIER, MICHAEL *La fuga de Atalanta*. Vilaür, Gerona. Ed. Atalanta. 2007. PP. 22-23.

58. MAIER, MICHAEL *La fuga de Atalanta*. Vilaür, Gerona. Ed. Atalanta. 2007. PP. 26 y 44.



bles en estos emblemas, coinciden con los principales conceptos desarrollados por las escuelas místicas de la antigüedad de las que este movimiento se considera sucesor. Sorprendería mucho que entre los seguidores y miembros de este movimiento (Apollinaire y Canudo entre ellos) no se conociera el famoso tratado de Meier, *Atalanta fugiens*.

Picasso recoge, en las composiciones que han sido objeto de estudio en la presente tesis, no sólo los principios comunes a los cultos de las escuelas místicas y a los rosacruces, sus herederos, sino también la expresión emblemática de los mismos, en la línea hermética de los grabados de Michael Meier. Corroborar esta interpretación el hecho de que Picasso le asegurase a Malraux que la pintura son emblemas.⁵⁹ Pues bien, en el epigrama que precede a sus emblemas, Meier, introduce al lector en los mismos con un texto que podría ser aplicado a las mencionadas obras picassianas:

*He puesto ante tus ojos el señuelo
de estas imágenes:
el espíritu debe encontrar ahí cosas
muy valiosas.
Los bienes del universo, los remedios
que salvan,
te serán todos entregados por este
doble león.*⁶⁰

Respecto a los leones, no es casual que Picasso y Canudo se fotografiasen, juntos, sobre uno de los leones egipcios de la plaza del Popolo de Roma en 1917.⁶¹ La dedicatoria de Canudo a Picasso hace referencia a este león egipcio sobre el que ambos montan. Un león

que en alquimia desempeña un rol principal, es el “fuego filosófico”, y que en la antigua Roma simbolizaba la muerte y la resurrección.⁶² Baste decir que la composición que Picasso preparó en este viaje fue el telón de *Parade*, donde el artista retoma toda la tradición mística con la que estuvo trabajando entre 1905 y 1907, así como el sistema de representación emblemática de la misma.

El compositor de *Parade*, Erik Satie, como hemos dicho, era, también el compositor de las representaciones teatrales de los rosacruces y amigo de Sar Péladan. El hecho de que estas representaciones disfrutaran de una música especial, sigue la línea trazada por Michael Meier en su *Atalanta fugiens*. Los emblemas iban acompañados de sendas fugas, una música única tan cercana de la intemporalidad como pueda estarlo un estilo musical. Parece que sólo el *Archéomètre musical* de Saint Yves d'Alveydre es comparable a la iniciativa musical del *Atalanta fugiens* de Meier. Saint Yves era otro ocultista cristiano que, de haber vivido en el siglo de Meier se le habría llamado pansofista.⁶³ La fecha de publicación de su obra varía según las fuentes (París, 1907⁶⁴ o, póstumamente,

Emblema XIV. Éste es el dragón que se muerde la cola. Atalanta Fugiens. Michael Meier.

Picasso. Sexo y muerte. 1902. Tinta y lápices de colores sobre tarjeta publicitaria. 9x13 cm. Colección particular. Emblema XXXVIII.

El Rebis, como el hermafrodita, nace de dos montañas: la de Mercurio y la de Venus. Atalanta Fugiens. Michael Meier.

Picasso. La flauta de Pan.

Antibes, 1923 Óleo sobre tela. 205x174 cm. Musée Picasso. París
Canudo y Picasso sentados sobre uno de los leones egipcios de la plaza del Popolo, Roma 1917. La dedicatoria de Canudo reza: “A Picasso, a caballo sobre el futuro que escupe agua. Su amigo, Canudo Roma, 1917”.



59. “La pintura son signos, emblemas los llamabamos antes de la guerra del 14...” MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974. P. 110.

60. MAIER, MICHAEL *La fuga de Atalanta*. Vilaür, Gerona. Ed. Atalanta. 2007. P.67.

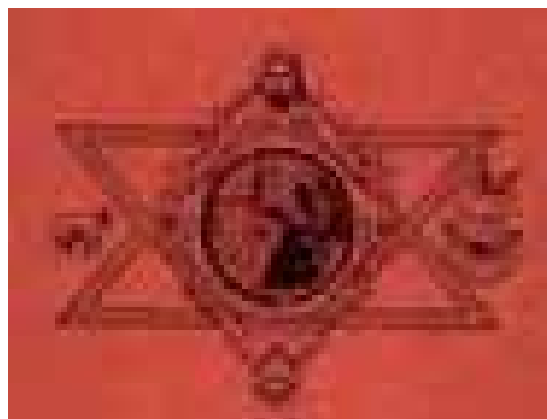
61. Recordemos que Canudo era un iniciado y que en *Montjoie!* la revista que él dirigía, Apollinaire, otro seguidor de Sar Péladan, definiera a Picasso como “un recién nacido que aporta orden al universo”. Es decir, un iniciado, en lenguaje esotérico. APOLLINAIRE, GUILLAUME. *Montjoie!* 14 marzo 1913.

62. Para la simbología del león, véanse: CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario*

de símbolos. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 271 y PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 269.

63. No debe olvidarse que también era pansofista Tomasso Campanella cuya filosofía es reflejada en los cuadros de Poussin, pintor por el que Picasso mostró siempre un gran interés.

64. MAIER, MICHAEL *La fuga de Atalanta*. Vilaür, Gerona. Ed. Atalanta. 2007. PP. 53-54.



Saint Yves d'Alveydre.
Portada de la segunda edición de su *Archéomètre musical*.

Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Saint Yves d'Alveydre.
Detalle de la portada de la segunda edición de su *Archéomètre musical*.

en 1910). En todo caso, Saint Yves trabajó intensamente en *L'Archéomètre* desde 1890. No creemos que sea una casualidad que la portada del *Archéomètre* musical refleje el doble triángulo invertido en cuyos vértices opuestos se encuentran las figuras de Jesús y de María. En los triángulos laterales, encontramos el cordero y los ángeles. Un esquema indisociable del de *Las señoritas*, formado por la superposición de dos triángulos, como el sello de Salomón.

Las señoritas surge del entorno ocultista alrededor de Péladan. Saint Yves era, también, íntimo amigo del famoso ocultista Papus de quien Apollinaire poseía, en su biblioteca, cinco publicaciones.

No cabe ninguna duda de que las obras realizadas por Picasso, al menos entre 1905 y 1907, contienen en su mayoría, esta amalgama de enseñanzas místicas procedentes de los círculos ocultistas en los que se movían sus amigos iniciados y magos. A juzgar por la insistencia con que Picasso representa estos conocimientos y cómo los personaliza en este periodo, así como también a partir de 1917, hay que admitir que éstos ocupaban un lugar prioritario entre sus intereses. Éste es, pues, el contexto del que se alimenta la obra de Picasso durante el período objeto de estudio.

Finalmente, merece la pena hacer mención de que fue la anteriormente mencionada galería Durand-Ruel, a menudo visitada por Picasso, la misma que expuso y vendió los frescos de Boscoreale y publicó su catálogo,

la galería que en 1893 (desde el 28 de marzo hasta el 30 de abril) mostró un evento extraordinario organizado por Sar Péladan, el Salón Rosa Cruz.⁶⁵ Es un dato más que sitúa los intereses de la pintura picassiana comprendida entre 1905 y 1907 en un mismo círculo.⁶⁶

2-1-8 Otros aspectos de la vida parisina de Picasso: el *Lapin agile*, el circo Medrano, mecenas y marchantes.

De la vida de *la bande à Picasso* se conoce mucho mejor su faceta lúdica. Se han divulgado sus frecuentes tertulias, sus salidas al circo y su regular asistencia al *Lapin agile*. La taberna del *Lapin agile*, regentada por Frédé y Berthe, acogía casi permanentemente a los pintores de Montmartre. La *bande à Picasso* disfrutaba de este espacio, punto de encuentro de artistas, donde se comía se bebía y se cantaba. Las paredes del *Lapin* estaban llenas de cuadros, esculturas y objetos depositados allí por los clientes, normalmente en pago de antiguas facturas. El cuadro titulado *El Lapin agile* de Picasso, con el artista en primer término, Germaine y Frédé, colgó en los muros de la taberna hasta que Frédé lo vendió en 1912.⁶⁷ Para Picasso, el *Lapin agile* fue el sustituto de *Els Quatre gats*. Con los años, el artista, sentiría una enorme nostalgia tanto de la taberna como del *Bateau Lavoir*,⁶⁸ o, básicamente, de lo que representaron estos espacios.

65. El hermano mayor de Joséphin Péladan, Adrien Péladan, estuvo en contacto con Charles Edouard de Lapasse (1792-1867), que vivía en Toulouse y decía haber sido discípulo del príncipe Balbiani de Palermo, que a su vez se decía discípulo del conde Alessandro Cagliostro (1743-1795). Adrien Péladan, sería el depositario de una antigua tradición Rosacruz con sede en Toulouse, Francia. La información sobre Péladan procede de : <http://fratreslucis.net/firms.com/Peladan01.html>

66. Richardson y Gabriella di Millia también conceden a Sar Péladan un lugar muy especial, muy influyente en el contexto picassiano. Véase, respectivamente: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.340 y .DI MILLIA, GABRIELLA,

"Picasso and Canudo, a Couple of Transplantés." en: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 75 y 76.

67. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.374.

68. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.376. Más información en OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933- P. 72 y OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 157.

Como también es sabido, otro de los centros frecuentemente visitados por Picasso era el Circo Medrano, muy cercano al Bateau-Lavoir. A Picasso le gustaba el mundo del circo. En París aprovechaba cualquier ocasión para acudir a sus espectáculos, o perderse entre sus caballerizas. Fernande describe en sus memorias el entusiasmo infantil de Picasso por estos espacios y por sus artistas, haciendo especial hincapié a la fascinación del pintor por los combates de boxeo, por los payasos...⁶⁹

La *bande à Picasso* disponía de tanto ingenio como pobreza. No es sorprendente, pues, que en esta situación la llegada de mecenas-intelectuales como los Stein no supusiera un hecho marginado al ámbito meramente mercantil. Las penurias económicas de Picasso y el sometimiento al extorsionismo de los marchantes franceses pronto se equilibraron con las ventas efectuadas a unos pocos mecenas extranjeros.⁷⁰ Olivier Saincère adquiría, de cuando en cuando, algunos dibujos, piezas pequeñas con las que Picasso y Fernande subsanaban las deficiencias básicas.⁷¹ No fue un mecenas como los Stein, los Shchukin y los Morozov, pero sus visitas al Bateau-Lavoir eran muy bien venidas.

La aparición de Leo y Gertrude Stein, supuso un cambio en la economía picassiana. Estos hermanos americanos se habían instalado en París. Su fortuna les permitía vivir como bohemios, escribir, pintar, comprar arte, principalmente a Matisse y a Picasso, así como relacionarse con artistas. Entre Picasso, los miembros de la *bande* y los Stein se estableció una sólida amistad y sus encuentros eran, al menos, semanales. Los Stein, llevaron al estudio del artista a otros amigos americanos, como por ejemplo las hermanas Cone, cuyas frecuentes adquisiciones aligeraron la opresión económica en la que vivía el pintor. Las futuras donaciones que hicieron estos americanos, así como otros que llegaron más adelante, han provisto a los museos americanos de una magnífica colección de picassos, así como de las mejores composiciones del artista.

Los coleccionistas más importantes de Picasso fueron los rusos Shchukin y Morozov.



Picasso. *Retrato de Gertrude Stein*. París 1906. Óleo sobre tela. 99'6x81'3 cm. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

Ambos procedían de cultivadas familias de ricos comerciantes moscovitas. Gracias a sus fuertes adquisiciones, Rusia fue, muy pronto, el lugar idóneo para contemplar el trabajo de este pintor.⁷²

Wilhelm Uhde, cabecilla de la *bande* de escritores y artistas alemanes que se reunían en *Le Dôme*, se convirtió en un marchante muy especial. Su sensibilidad de artista congenió con Picasso y se convirtió en uno de sus fieles. Otro alemán Kahnweiler, el que sería el principal marchante de Picasso, fue el único que apreció, en su momento, *Las señoritas de la calle Avinyó*. Las ventas de estos *dealers* difundieron la obra de Picasso por Alemania, otro país que contó, muy pronto con un importante número de cuadros de este artista.

Los marchantes franceses fueron los que peor trataron a Picasso. Fernande Olivier da cuenta de ello con ejemplos que alcanzan la parodia. Entre las adquisiciones de particulares, las pequeñas adquisiciones de Olivier Saincère constituyeron las compras privadas más importantes llevadas a término por un francés en aquella época. Aunque Picasso hubiera vivido en Francia la mayor parte de su vida, éste no era un país en el que el artista estuviera especialmente bien representado. El cobro en especies, en cuadros, de los impuestos sucesorios de Picasso, permitió que el país que no había dado muestras de su

69. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P. 104.

70. El trato que, con los años, dio el pintor a quienes comerciaban con sus pinturas fue la respuesta al trato que había recibido el artista por parte de este sector en su juventud.

71. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*.

Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 160.

72. Ello es así puesto que el amor al arte de Shchukin le hizo sentir la necesidad de que el público en general pudiera disfrutar de su colección y, por ello, desde 1909 abrió su palacio a los interesados todos los domingos por la mañana. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.393.

grandeur en el ámbito de las adquisiciones picassianas, pudiera hacerse con una importante colección. Las ventas a Vollard (mayo de 1906, por ejemplo) fueron puntuales y no suponían una promoción para el artista. Ello es así puesto que Vollard no solía exhibir los picassos adquiridos, sino que los reservaba para mostrarlos ocasionalmente a clientes extranjeros (como los mecenas anteriormente mencionados) que volvían a ser quienes finalmente adquirirían las obras del artista llevándolas a sus países de origen.

2-1-9 Catalunya, primavera-verano de 1906: Barcelona y Gósol.

Fue precisamente la mencionada venta a Vollard de mayo de 1906 la que procuró ingresos suficientes a Picasso para volver a Catalunya. De llegada a Barcelona, Picasso presentó su novia francesa a la familia y relaciones. Fernande se divirtió con todos ellos y con Benedetta, la mujer de Canals con la que ya eran amigas en París. La calurosa acogida recibida por todos ellos hizo sentir a la pareja realmente a gusto en la ciudad condal. Entre los amigos de siempre, se notó la ausencia de Sabartés que había marchado, ya, a Guatemala. Faltaba también el ambiente de *Els quatre gats* que ya había cerrado. Una clausura que coincidió con el desvanecimiento del fervor modernista de la ciudad.

En Barcelona, como en París, empezaba a sentirse el giro de las preferencias artísticas hacia los ideales clásicos y mediterráneos. Catalunya, que en la etapa modernista se había identificado con el arte medieval, el que mejor representaba el momento de mayor apogeo de la nación catalana, se enfocaba

ahora hacia sus raíces clásicas. El pasado fenicio, griego y romano de Catalunya estaba desempolvándose bajo las piedras de Empúries, un enclave idílico y prototípico del mundo clásico. Las pinturas de Torres García, las esculturas de Casanova o los poemas de Maragall, evocaban, ya, esta Arcadia feliz. *Emporion*, la ópera de Eduardo Marquina se volcaba, también, hacia el pasado helénico del país.

Si en París Picasso recibió el influjo del nuevo movimiento clasicista, en Barcelona vivió la intensa identificación de la nación con su pasado griego y romano. No se trataba simplemente de una moda sino de reivindicar unos antecedentes con los que los artistas catalanes se erigían en herederos directos. La ola clásica tenía en Catalunya algo de visceral, era algo inherente a la propia tierra, a su arte, a su lengua, a su clima y a sus costumbres. Con este bagaje, Picasso, este malagueño identificado con Catalunya, sintiendo, entonces, el peso de su vínculo con el pasado clásico que ya había evocado en la portada de *El liberal* de 1902, emprendió su viaje a Gósol, a las raíces profundas de esta civilización.

Gósol, situado en un valle rodeado de montañas en el Pirineo catalán, conservaba en su aislamiento, costumbres, canciones, leyendas, tradiciones, celebraciones agrícolas, ramaderas y religiosas en las que no sólo se percibía sino que se vivía el mundo clásico.⁷³ Objetos, canciones, imágenes... aceleraron la capacidad transformadora de la mente picassiana, probablemente estimulada por los efectos del opio,⁷⁴ que viajó incesantemente entre las estampas primitivas gosolanas y las pompeyanas del libro de Gusman. La cum-

Gusman. *Combate de pompeyanos y nucerinos*. P. 167.

Picasso. Portada de *El Liberal*. 5 de Octubre de 1902. Museu Picasso de Barcelona.

Gusman. *El anfiteatro*. P. 170.



73. En este sentido consultar en general los volúmenes de Amades y en particular las menciones de Gósol como las que se señalan: AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Vol. III. PP. 335 y ss.-697 y ss.-705 y ss.- 783 y ss. Y Vol. IV. PP. 218 y ss.

74. A juzgar por la nota del Carnet catalán en la que aparece la palabra "opio" Picasso y Fernande no modificaron su hábito de fumar opio regularmente mientras estuvieron en Gósol. De hecho, Fernande, en sus memorias, solo menciona una interrupción, definitiva, en esta costumbre con el suicidio de Wiegheles en 1908.



bre del Pedraforca, rodeada de leyendas que le conferían poderes mágicos, sustituyó en las composiciones picassianas de Gósol, al Vesubio y a su magia pitagórica, tan presente en las reproducciones de frescos y dibujos pompeyanos del citado Gusman.⁷⁵

Del mismo modo que en 1902, Picasso había reemplazado el anfiteatro y el Vesubio por la plaza de toros y Montjuïc en la portada de *El liberal*, como contexto para el joven Dionisio, en Gósol será el Pedraforca con su fuerza ctónica y mágica el que presidirá el escenario en sustitución del Vesubio.

El trayecto hasta Gósol implicó un arriesgado ascenso a lomos de mulas entre montañas y precipicios. El entorno de este recorrido no debió ser muy distinto al que encontró Puig i Cadafalch en 1904 o a los contemplados por Vidal Ventosa en sus trabajos de recuperación del patrimonio románico por las montañas pirenaicas. Picasso, en un recorrido del mismo estilo, con el entusiasmo por el románico de sus amigos pegado al cuerpo y con su demostrado interés por estas manifestaciones artísticas, visible en algunas de sus composiciones (*Las dos hermanas*) no pudo restar indiferente a las múltiples ermitas e iglesias románicas que salpican cualquier itinerario pirenaico. Máxime, cuando éstas suelen ser las únicas muestras de arte en las montañas.

Los estudios de la obra picassiana de este período, quizás no hayan reflejado suficientemente la importancia que tuvo la influencia del arte románico en la misma. En ocasiones, se ha centrado esta fuente de inspiración en una sola imagen, la de la Virgen de Gósol. Sin

embargo el bagaje románico del artista tenía, tanto por los intereses de su círculo barcelonés, como por sus propias aproximaciones a estas manifestaciones artísticas unos años antes, como, también, por las pequeñas joyas románicas que marcaron el camino hacia Gósol, una dimensión mucho más amplia. A su llegada a Gósol, Picasso comprendía ya muy bien las características intrínsecas al arte románico. Sus formas compositivas, sus trazos elementales, su hieratismo sobrenatural descubrieron al pintor las formas de lo invisible con las que crear su propia máscara nietzscheana de Dios.

Gósol fue, para Picasso y Fernande, lo más parecido a la Arcadia. La pareja encontró en el pueblecito pirenaico el reflejo de un mundo primitivo y feliz. El paisaje, la pureza del aire, la amabilidad y la hospitalidad de la gente de montaña, su dinámica de contrabandistas, sus numerosas procesiones con altares contruidos al aire libre, sus fiestas religiosas, tan abundantes en esta época del año (el Corpus, San Antonio, San Juan, San Pedro, San Cristóbal, Santa Margarita, San Jaime...) sus celebraciones agrícolas y ganaderas, como el *Ball de la llet*, con sus ceremonias, canciones y danzas... así como, los tradicionales bailes dominicales, hicieron sentir a Fernande que en Gósol se vivía en una fiesta.⁷⁶

El Pedraforca, la montaña mágica, presidía este universo. A Picasso, según cuenta Fernande, le gustaba escuchar las largas historias que le contaban los lugareños y a las que prestaba mucha atención.⁷⁷ Unas historias cargadas de superstición, mitos, leyendas,

Picasso. *Fernande con la mantilla*. Gósol, 1906.

Óleo sobre una tabla de cama. 81'5x60 cm. Antigua colección del artista.

Viaje en mula por los Pirineos, 1904. Parece ser que se trata del arquitecto Puig i Cadafalch retratado durante una expedición a las remotas iglesias románicas del Pirineo.

Procesión Sacra de Cibeles. Villa de la abundancia. Pompeya

75. Para las leyendas mágicas del Pedraforca, véase: ARTERO NOVELLA, ISABEL *Pedraforca màgic*. Sant Vicenç de Castellet. Ed. Farell. 2002 -1ª Ed. 2001-. Los pitagóricos tendían a vivir cerca de los volcanes para beneficiarse de sus poderes mágicos. En este sentido, véase: KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 68. y KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008.

76. Véase la descripción que hace Fernande en: OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- PP. 171-173 y CAZERGUES, P Y SECKEL, H. *Correspondance Picasso-Apollinaire*. París. Gallimard. 1992. PP. 52-53.

77. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 (Stock. París, 1933- P. 81.



Picasso. Naturaleza muerta con jarrones. Gósol, 1906.

Gouache y acuarela sobre papel. 32'5x37'5 cm.

Colección privada.

El Pedraforca. Gósol.

Picasso. La mujer de los panes. Gósol, 1906. Óleo

sobre tela. 100x69'8.

Philadelphia Museum of Art. Philadelphia

viejas tradiciones... híbridos que recogen y metamorfosean los símbolos de sucesivas civilizaciones y entroncan el presente gosolano con el pasado pagano e indígena.⁷⁸

Gósol es el presente y el pasado al mismo tiempo. Los aperos de labranza, los utensilios cotidianos, los panes, los embutidos, los porrones... nos remiten directamente al mundo romano. En este reducto pirenaico conviven, en una canción, en un baile, en una ceremonia, paganidad y cristiandad. Gósol es un refugio de romanidad en el que Fernande deviene Ceres, Epona, Venus, Ariadna... Su máscara románica, su máscara divina, oculta al hombre los ajustes transculturales, las metamorfosis superadas por el mito que encierra hoy Fernande.

El viaje cósmico, el espacio sin coordenadas físico temporales en el que conviven las distintas personalidades de una misma identidad, encuentra en Gósol una fugaz manifestación terrenal. Picasso cubre los grises y los verdes gosolanos con los ocre, los rosados y los rojos conservados por el manto vesubiano para la posterioridad. El Pedraforca y el Vesubio, Gósol y Pompeya, manifiestan ambos su fuerza telúrica y su eternidad.

2-1-10 París 1906-1907.

La estancia en Gósol, bruscamente interrumpida, no alteró el proceso del artista con los proyectos en curso y los conocimientos ahí adquiridos. De regreso a París, el trabajo con las "máscaras" románicas realizado en Gósol, le proporcionó la clave para resolver el rostro de Gertrude Stein en el retrato que tenía pendiente. Pues Picasso acababa de descubrir en

Gósol las posibilidades de la máscara para reflejar lo superior sobre lo personal en el ser humano. El alma divina del retratado. Picasso siguió enfrascado con la temática gosolana que, a partir de *Composición: Los campesinos* retoma el tema de Perséfone y Deméter. Las figuras femeninas adquirirán, entonces, unas dimensiones que trascenderán las de las diosas pompeyanas y las de las matronas de Boscoreale para alcanzar las proporciones de las Venus esteatopígicas de las antiguas diosas de la fertilidad, de las deméters primigenias.

Los ritos de fertilidad de los campos gosolanos, practicados durante la siega⁷⁹ nos conducen, en París, de nuevo a los antiguos misterios religiosos de Perséfone y a los de su hijo, a los de Dionisio, en *Las señoritas*.

En el período comprendido entre su llegada de Gósol y el término de *Las señoritas*, la infraestructura picassiana mejora con una segunda venta a Vollard, por valor de 2.500 francos y, además, los Stein alquilan para el pintor un estudio adicional en el Bateau Lavoir para poder trabajar con mayor amplitud.⁸⁰

Se discute sobre si en el mencionado período, tuvo lugar la tan comentada visita de Picasso al Museo de Etnografía del Trocadero. Su fecha, sin embargo, no ha podido ser concretada y, menos, documentada. Lo único que queda muy claro son las manifestaciones realizadas por Picasso a Malraux, explicando las sensaciones que le desvelaron aquellas máscaras y la certeza de que las formas de *Las señoritas* no podían vincularse a las mismas:

Picasso siente que todos los fetiches servían para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a

78. Véanse, en este sentido: AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. ARTERO NOVELLA, ISABEL *Pedraforca màgic*. Sant Vicenç de Castellet. Ed. Farell. 2002 -1ª Ed. 2001-.

79. AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Vol. III. PP. 783-788.

80. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 474.



Parte dorsal del Cristo 1.147.
Con reconditorio abierto
(contenía paquetes con
reliquias y pergamino
consagración crucifijo).
Museu Nacional d'Art de
Catalunya. Barcelona.
Las señoritas de la calle
Avinyó. Con sus ejes
compositivos en forma de
estrella de seis puntas.
París, 1907. Óleo sobre tela.
243'9x233'7 cm. Museum of
Modern Art. New York.
Máscara Pendé utilizada
para la adivinación. (Congo,
Kinshasa y Angola).

la gente a no ser más objeto de los espíritus, para poder devenir independientes. Meros instrumentos. Si damos una forma a los espíritus, devenimos independientes. Los espíritus, el inconsciente, la emoción, todo es lo mismo. Entonces comprendí porqué era pintor. (...). *Las señoritas de la calle Avinyó*, debieron llegar este día, pero en absoluto a causa de las formas: por que era mi primera tela de exorcismo. Es por ello que más tarde he pintado, también, cuadros como los de antes, el *Retrato de Olga* ¡los retratos! No se es brujo todo el día ¿Cómo podría vivirse sino?⁸²

La distancia que implica la visualización de objetos que no forman parte del propio contexto debió facilitar a Picasso la comprensión de la función exorcista del arte. El papel del arte como medio para dominar los espíritus. La visita al Museo del Trocadero, permitió percibir en el ámbito africano la función religioso-mágica del arte. La función de las formas artísticas como fetiches, cargados de

poder para interceder ante los espíritus, para proteger al hombre de las fuerzas invisibles.

Picasso llevaba ya un cierto tiempo trabajando en ello. Las tallas románicas que proporcionaron al artista la máscara de Dios, eran, también, fetiches. Los amasijos de pelos, uñas, huesecillos, etc. pertenecientes a santos, a hombres poderosos, que se escondían en sus reconditorios, transferían a estas tallas una fuerza sobrenatural con la que combatir los malos espíritus. Picasso, en Gósol, ya está trabajando con estas formas visibles de lo invisible, con máscaras de dioses. Las había comprendido y les había arrebatado su divinidad pero no su capacidad de lucha.⁸³ Picasso tomó conciencia de esta última cuando la vio extrapolada a los fetiches del Trocadero.

Sus *Señoritas* serían fetiches, sus formas románicas y pompeyanas, cobijarían las fórmulas sagradas, fórmulas geométricas, mágicas y cabalísticas como las que les dibujaba Max Jacob para sus amuletos. Fórmulas con la misma fuerza que las poderosas reliquias que habían contenido las imágenes románicas.

2-2 REFERENCIAS POMPEYANAS.

Este apartado pretende poner de relieve las expectativas que crearon, en Europa y en Estados Unidos, los hallazgos arqueológicos pompeyanos en el siglo XIX y principios del XX. El interés que despertaron los descubrimientos no estaba focalizado en círculos elitistas sino que alcanzaba a todos los públicos a través de distintos medios. Publicaciones de muy diversa calidad científica satisfacían a distintos niveles de demanda. Las guías de

viajes incluían descripciones bastante detalladas de los sitios arqueológicos y especialmente de sus pinturas murales. Los diferentes pirodramas reunían a las masas que se extasiaban ante diversos montajes de Pompeya en llamas. Pompeya era un atractivo misterio para todos los públicos. Los descubrimientos pompeyanos fascinaban a europeos y a americanos. En este sentido, el artículo del *New York Times* informando sobre los hallazgos y

81. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974. P. 18 y 19.

82. La voluntad de intervención en el destino que tienen los bodegones votivos

gosolanos puede ir más allá del ámbito tradicional, pero no presentan la resolución mesiánica y de lucha que vemos en *Las señoritas*.

el proceso para la futura venta de los frescos de Boscoreale es representativo del interés que suscitaba esta temática. Picasso no fue ajeno a este sentir general y creemos que mucho menos a la venta de los mencionados frescos en la galería Durand-Ruel de París.

2-2-1 La noticia de la venta de los frescos de Boscoreale y primeras huellas de influencia pompeyana en la obra de Picasso.

En septiembre de 1902, la venta de los frescos de Boscoreale dio la vuelta al mundo. El sensacionalismo del artículo, titulado “*Big Find of Art Treasures*”⁸³ en el *New York Times* merece su parcial reproducción:

“Por primera vez los coleccionistas de arte millonarios tendrán la oportunidad de adquirir tesoros que permanecían enterrados desde la misma erupción del Vesubio que destruyó Pompeya. En la pequeña localidad de Boscoreale, a los pies del Vesubio, entre Nápoles y Pompeya, ha tenido lugar un maravilloso descubrimiento en una propiedad privada (...). La ley que prohibía vender y enviar estos tesoros lejos del país ha sido, en este caso, modificada. El gobierno italiano se quedará con algunas de las pinturas y el resto podrán ser vendidas y exportadas”.⁸⁴

La venta de estas pinturas fue absolutamente escandalosa puesto que el gobierno italiano modificó la ley para que pudieran ser

vendidas y exportadas. El impacto mundial de la noticia fue doble, por la importancia del descubrimiento y por la actitud corrupta del Estado italiano.

Creemos que la agitación entorno a estos frescos pudo influir en la ilustración realizada por Picasso para la portada de *El liberal* de cinco de octubre de 1902. Como hemos visto, parece que el artista podía conocer ya la publicación sobre Pompeya de Gusman.⁸⁵ La ilustración picassiana del periódico barcelonés fue publicada siete días después de que la noticia de la venta de los frescos de Boscoreale se extendiera por el mundo “civilizado”. Anteriores representaciones de Dionisio podrían avalar el interés de Picasso por el ámbito clásico, por las transformaciones dionisiacas y por la asociación entre Dionisio y Cristo. En este sentido, Picasso había realizado un estudio académico sobre un friso de un grupo báquico de niños (1895). Como en el mismo aparece Baco niño en un carro, podría relacionarse con el nuevo Baco niño sobre un carro de la portada de *El Liberal*.⁸⁶ Por otro lado, Picasso había pintado un Cristo crucificado con cabeza de toro (1896) una composición que alude tanto a las metamorfosis dionisiacas como a la equivalencia entre Dionisio y Cristo. El artista, de nuevo, insiste en la simbiosis entre tradiciones paganas y cristianas en la procesión de *La Mercè* de la portada de *El Liberal* (1902) mediante la presencia del propio Dionisio, así como de símbolos báquicos o paganos en la procesión de la patrona barcelonesa.

Picasso. Portada de *El Liberal*. 5 de Octubre de 1902. Museu Picasso de Barcelona

Picasso. *Sebastià Junyer-Vidal vendiendo un cuadro a Durand-Ruel*. París, 1904. Tinta y lápices de colores sobre papel. 22x16 cm. Museu Picasso. Barcelona.

Catálogo (Cubierta y primera página) de la exposición y venta de los frescos de Boscoreale en la Galería Durand-Ruel de París, en junio de 1903.



83. Gran descubrimiento de tesoros artísticos. New York Times, 28 de septiembre de 1902.

84. BERGMANN, BETTINA “Seeing Women in the Villa of the Mysterries: A modern Excavation of the Dionisiac Murals” en: AAVV *Antiquity recovered. The legacy of Pompeii and Herculaneum*. A cargo de Victoria C. Gardner y Jon L. Seydl. Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. 2007. P. 238.

85. Por las semejanzas que presenta la plaza de toros y la montaña de Motjiuc con el

anfiteatro pompeyano y el Vesubio en dos de los dibujos de Gusman: la reproducción de un fresco y un dibujo del natural del propio Gusman. Véase, en esta tesis, en el capítulo 2, Aspectos biográficos, el apartado 8- Otros aspectos de la vida parisina de Picasso: eEl lapin agile, el circo Medrano, mecenas y marchantes.

86. Véase en el capítulo 2, Aspectos biográficos, el apartado 2- Barcelona, primera aparición de Dionisio en la obra de Picasso. El románico y el gótico. Modernidad y libertad. Amigos. Modernidad y libertad. Amigos.



Con ello pretendemos poner de relieve que en la ilustración de octubre de 1902, justo antes de emprender el viaje a París, Picasso parece acusar la influencia de la noticia acerca de los frescos de Boscoreale y que algunas de las ideas volcadas en la portada de *El Liberal* proceden de bocetos suyos anteriores (1895 y 1896). Es decir que Picasso podía sentirse fácilmente estimulado por la noticia pompeyana y que tuvo ocasión de comentarla con Sebastià Junyer-Vidal en el viaje a París al cabo de pocos días, así como con el propio Durand-Ruel (a quien Picasso acababa de caricaturizar junto a su amigo Sebastià). Durand-Ruel y Picasso se entrevistaron en París 24 días después de la publicación de la procesión de *La Mercè*.⁸⁷ Durand-Ruel expondría y subastaría, al año siguiente, los frescos de Boscoreale. La conversación entre este galerista y Picasso acerca de un acontecimiento artístico de tal magnitud, relativo, además, a unos frescos pompeyanos como aquellos en los que Picasso se había inspirado para la portada de *El liberal*, 24 días antes, parece bastante posible.

Aunque Picasso posteriormente marchara a Barcelona y no volviera a París hasta mediados de abril de 1904 hay que señalar que una muestra de tal magnitud requiere su tiempo. Algunos de los frescos fueron adquiridos por la familia Rotschild para el Museo del Louvre. Y Durand-Ruel encargó un extenso, así como documentado catálogo a Arthur Sambon,⁸⁸ con comentarios e imágenes que corroboran algunas de las ideas que se defienden en esta tesis. Un catálogo que Picasso tuvo que conocer. Por otra parte, como se ha dicho, algunos de los frescos permanecieron en París y quizás Picasso

tuviera ocasión de verlos. También se publicaron otras fotografías⁸⁹ de estos frescos extraordinarios que forzosamente tenía que conocer el grupo que se reunía entorno a Paul Fort y Jean Moréas, en *La closerie des lilas*.

A partir de su retorno a París, en abril de 1904, son muchas las manifestaciones de la pintura picassiana que evidencian el conocimiento de los frescos de Boscoreale y, si más no, del mencionado catálogo: máscaras, flores, guirnaldas, altares con ofrendas frutales (bodegones votivos, como los bodegones gosolanos) el cromatismo, el dominio de los ocre amarillos y rojos, el paulatino énfasis picassiano sobre el intensísimo rojo cinabrio pompeyano a partir de 1904, las texturas de los frescos, el parecido entre las figuras pompeyanas y las de Miguel Ángel (las figuras sobredimensionadas que pintará Picasso en otoño de 1906) los amores de Baco y Ariadna (*El harén*, *Las señoritas...*) la presencia, en estos frescos, de una *cista mystica* (idea que Picasso esbozará en *El harén* y desarrollará en el primer término de *Las señoritas*) las tres gracias (véanse las del *Carnet catalán* de Picasso) la idea de las musas saliendo de las grutas (recogida por el artista en su retrato del pintor Sebastià Junyer-Vidal ¡el mismo que caricaturiza junto a Durand-Ruel!) finalmente la imagen y los comentarios sobre la corpulencia del modelo del fresco titulado *El atleta*. Una obra que daría pie a *El atleta* picassiano, ofrecido por el artista a Paul Fort, el “príncipe de los poetas” y una de las almas, junto con Moréas, de las veladas de *Vers et prose* en las que se defendía el retorno al arte clásico Mediterráneo.

Picasso. *El pintor Junyer y su visión de Mallorca*.

Barcelona, 1902. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm. Colección privada, Bélgica.

Picasso. *El atleta*. París, 1905. Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París.

***El atleta*.** Boscoreale. (Metropolitan Museum. Nueva York).

87. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.172.

88. Un ejemplar del mismo se encuentra en la biblioteca del Museu s'Arqueologia, en Barcelona.

89. Encontramos una de ellas, la de *El atleta*, en uno de los archivos de Pierre Gusman conservado en el INHA, antigua Biblioteca Nacional de Francia, en enero de 2009.

2-2-3 Repercusión de las manifestaciones artísticas pompeyanas a nivel internacional en el siglo XIX y principios del siglo XX. Algunas publicaciones .

El interés de Picasso por la temática pompeyana viene determinado por un contexto europeo y norte americano de total fascinación hacia aquello que proceda de la misteriosa y rica Pompeya. Y, concretamente, por sus pinturas que fueron objeto de especial atención a nivel internacional a raíz del descubrimiento y venta de los frescos de Boscoreale. Pero, Pompeya llevaba ya un siglo excitando la imaginación occidental. Desde principios del 1800 algunos estudiantes de arte de la Academia Francesa de Roma dirigían sus intereses hacia Pompeya. En 1824, Jules-Frédéric Bouchet realizó un estudio de la *Casa del Poeta Trágico* publicado con el nombre de *Choix des monuments inédits*. Más tarde, como profesor de la citada Academia, estimuló los trabajos pompeyanos de sus estudiantes.⁹⁰ Contemporáneo de Bouchet, fue el inglés sir William Gell cuyo libro *Vues des ruines de Pompéi* fue, también, publicado en francés en 1827.⁹¹ Las obras de algunos de estos artistas eran, así mismo, expuestas en los salones parisinos y difundidas en revistas como *Le magasin pittoresque*. Simon Claude

Constant-Dufeux, Charles Eduard Isabelle, Mathieu Prosper Morey y tantos otros, siguieron los pasos de los primeros. Entre ellos cabe destacar la edición de Bascle de Lagrèze *Une visite à Pompéi*, publicada en París en 1887 o la de Marc Monnier *Pompéi et les pompéiens* (1864) Algunas de las imágenes de Bascle han sido tenidas en cuenta como posibles modelos picassianos. Otras, como la del pintor, vinculada al *Autorretrato con paleta* (1906) no se ha comentado en la presente tesis al considerar la influencia pompeyana suficientemente probada con las obras presentadas.⁹²

Uno de los trabajos sobre Pompeya más influyentes a finales de siglo fue el de Mau, *Pompei it's Life and Art*, publicado en distintos idiomas. Sin embargo, la atención de Picasso se concentró en un libro más discreto, sin aspiraciones académicas, *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts* de Pierre Gusman.⁹³ Su autor era pintor contemporáneo de Picasso y la visión que presenta de Pompeya resulta más atractiva para un artista que las publicaciones de corte académico. Su texto sigue la pauta del de Fiorelli y del de Romanelli, según puede comprobarse en el manuscrito del libro de Gusman conservado en la antigua *Bibliothèque nationale de France*.⁹⁴ Este libro, profusamente ilustrado por el autor, reúne la mayoría de los modelos que fueron utilizados por Picasso en los traba-

La casa del pintor (pintura pompeyana). Detalle.

Bascle de Lagrèze Fig. 77.

Picasso. Autorretrato con paleta. 1906. Óleo sobre tela. 92x73 cm. Museum of Art. Filadelfia.

Genio alado. Casa de Publius Fannius Synistor. Catálogo de A. Sambon para la venta de los frescos de Boscoreale en Durand-Ruel, París 1903.



90. La información genérica sobre los estudios pompeyanos, ha sido extraída de: AAVV *Antiquity recovered. The legacy of Pompeii and Herculaneum*. A cargo de Victoria C. Gardner y Jon L. Seydl. Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. 2007. PP. 147-151.

91. GELL, sir WILLIAM y GANDY J.P. *Vues des ruines de Pompéi*. Firmin Didot. París 1827. y MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. Ejemplares de los mismos se encuentran en la Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

92. El análisis de *Autorretrato con paleta*, será objeto de un futuro estudio más amplio junto a los orígenes pompeyanos (Gusman) de algunas obras de la serie *El pintor y la modelo*.

93. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- Uno de sus ejemplares se encuentra en la Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

94. El libro de Fiorelli del que reproduce párrafos Gusman, debe ser, probablemente, la *Guida de Pompéi* (1887). ROMANELLI, DOMENICO. *Viaggio a Pompéi a Pesto e di ritorno ad Ercolano e a Pozzuoli*. 1817. Nápoles. Tipografía di Angelo Trani. (1ª Edición 1815. La 3ª edición, de 1830, incluía plantas Topográficas). GUSMAN, PIERRE MS. 474. Don Gusman. Inv. 69.757. Bibliothèque de l'INHA (Bibliothèque nationale de France). Collections Jacques Doucet. El manuscrito se halla incompleto. Hemos constatado, en publicaciones de este período, una tendencia general entre los diferentes autores a suscribirse los unos a los otros.

jos objeto de estudio en la presente tesis. El texto de Gusman, aunque tome como punto de partida los libros de Fiorelli y de Romanelli, resulta muy personal. Es una obra sin pretensiones que denota la sensibilidad del artista y Picasso no escapó a su ingenuo encanto. Las acuarelas pompeyanas de Gusman fueron expuestas en la *École de Beaux-Arts* y algunos de sus artículos sobre Pompeya se publicaron en la *Gazette des Beaux-Arts* y en la *Revue de l'Art ancien et moderne*.⁹⁵

Resulta, también, especialmente interesante el libro de Pi i Molist, *Cartas sobre Pompeya*, publicado en Barcelona en 1895. Un extenso epistolario de difícil digestión que probablemente no fuera consultado por Picasso. Su interés, en esta tesis, radica, ante todo, como prueba de la curiosidad que despertaba Pompeya a finales del siglo XIX y principios del XX, pero también porque presenta la visión de un catalán ante determinados objetos y dibujos pompeyanos. Pi i Molist, ve instantáneamente el *rhyton* como el antepasado directo del porrón catalán

y encuentra que las butifarras pintadas en los frescos que adornan una de las tabernas pompeyanas son exactas que las catalanas.⁹⁶ Una reacción que a juzgar por *El harén*, entre otras composiciones, también debió experimentar Picasso.

A partir de 1840 empiezan a difundirse daguerrotipos de vistas pompeyanas (John Ellis). Giorgio Sommer distribuyó, en 1870, un álbum de fotos y dibujos de frescos. Fiorelli en 1866 realizó un catálogo de las obras pompeyanas de carácter “pornográfico” en la colección borbónica. Entre las colecciones fotográficas de frescos pompeyanos distribuidas en Europa gozaban de especial prestigio las de los hermanos Alinari. De hecho, cuando Picasso visitó Pompeya en 1917, llevaba consigo una antigua fotografía del Teseo realizada por Alinari.⁹⁷ Una imagen que había sido determinante en la composición de *Pastor con cesto* y, de algún modo, en *Composición: los campesinos*, ambas de 1906.

El desastre pompeyano suscitó, también, una ópera de Pacini, *L'ultimo giorno di Pom-*



Teseo y el minotauro.

Fotografía Alinari.

Renoir. Estudios de personajes antiguos (Proyecto para una decoración sobre el tema de Edipo). 1895. Óleo sobre tela. 41x24'5 cm. Donación Picasso 1973-1978

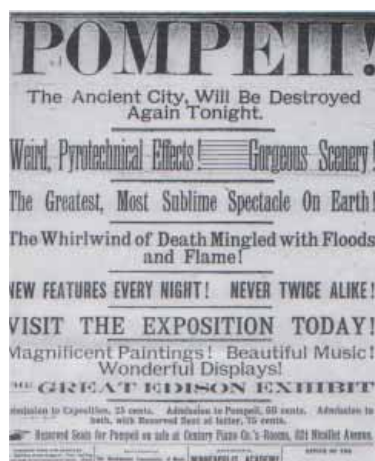
95. Picasso poseía dos volúmenes de reproducciones de Pompeya y Herculano que figuran en la lista de libros de Picasso en los Archivos de la Familia Picasso. Esta cita ha sido extraída de: BECK NEWMAN, VICTORIA "The triumph of Pan": Picasso and the liberation" Munchen Berlín. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 Bd., H.1. 1999. PP. 106-122. Nota 29. Véase, en este sentido el Anexo 6.

96. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895. PP. 339-345.

97. Una de ellas se encuentra en los *Archives Picasso* del Musée Picasso de París. Véase: BALDASSARI, ANNE "Pompeian Fantasy: a Photographic Source of Picasso's Neoclassicism.", publicado en AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo

de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 82 y 83. Artículo que presenta las fotografías realizadas por Picasso y sus amigos en Pompeya en 1917 como la base de las futuras composiciones neoclásicas picasianas. En esta tesis se defiende la idea de que la mayoría de las fotos fueron realizadas frente a frescos o en espacios que habían servido de modelo para los cuadros de Picasso del período comprendido entre 1905 y 1907. Un ejemplo es la de Picasso frente al mural de *Baco hermafrodita*, cuya imagen puede verse más arriba y que fue tenida en cuenta en *Las señoritas* o los amigos en el patio de la panadería, reproduciendo el mismo escenario copiado por Gusman (véase, en esta tesis, el estudio de *La mujer de los panes*)

"Pompeii!! The ancient city, Will Be Destroyed Again Tonight" Anuncio del espectáculo en el Minneapolis Tribune. 28 de agosto de 1890.
Last days of Pompeii.
 Anuncio del pirodrama de Pain para su espectáculo en Manhattan Beach.
 Publicado en Harper's Weekly. 25 julio 1885.



pei. Estrenada en el Teatro de San Carlo de Nápoles en 1825, recorrió todos los escenarios operísticos europeos. Y, como espectáculo masivo de extraordinaria difusión internacional, hay que destacar en mayúsculas la puesta en escena de la novela de sir Edgard Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii* (1834). El éxito del libro hizo necesarias 67 ediciones. La novela se desarrolla en interiores domésticos y concede especial importancia a las pinturas murales, así como al predominio del intenso rojo pompeyano. Introduce, también una dimensión religiosa que reproduce la actitud cristiana contemporánea ante el paganismo. La obra fue adaptada a espectáculos circenses, pirotécnicos, pirodramas y, a partir de 1895, a películas. Estos *shows* fueron exhibidos alrededor de todo el mundo.⁹⁸

A nivel plástico la influencia de los descubrimientos pompeyanos tuvo enorme repercusión entre pintores como Jean Louis Gerome (*Pulgares hacia abajo*, 1872) sir Lawrence Alma Tadema (*Las rivales*, 1893) Chérissseau (*Tepidarium en Pompeya*, 1853) Ingres (*Madame de Moitessier sentada*, basada en Telefeo del fresco pompeyano *Hércules y Telefeo*) Arnold Böcklin (*Venus genetrix*, 1891-1895 y sus numerosas obras de carácter mitológico) etc. Este último pintó los muros de su residencia toscana, Villa Bellaggio, en estilo pompeyano.

Renoir también realizó la decoración mural de una residencia privada con imágenes pompeyanas reproduciendo el tema de Edi-

po (1895). Precisamente, Péladan, dio este título a una de sus representaciones escénicas. No sorprende encontrar en la colección de Picasso un boceto con estudios de estos personajes. Se trata de una pintura cuyos trazos, liquidez, cromatismo y cierta ingenuidad en la factura se encuentran muy cercanos a algunas de las obras picassianas del periodo objeto de estudio en esta tesis. Interesa señalar que los tonos rojos y rosados que dan nombre a la época rosa de Picasso y que sostenemos que tienen su razón de ser en la influencia de la pintura pompeyana, son los mismos que utiliza Renoir en este boceto. Son los colores de la pintura campana y no es casual que Picasso adquiriera este apunte, en principio, intrascendente.

Finalmente, otro foco de difusión de la pintura pompeyana, fueron las guías de viajes. Tanto la más difundida guía Baedeker del sur de Italia (*Baedeker's Southern Italy*) como la Pellerano (*Guide de Naples et ses environs*) explican profusa y detalladamente las excavaciones y la mayoría de sus frescos.

La guía Pellerano, de 1879, se encuentra en el catálogo de la biblioteca de Apollinaire.⁹⁹ No sería extraño que Apollinaire a quien se atribuye la introducción del artista en la tradición pagana y que visitó casi a diario el estudio de Picasso mientras éste pintaba *Les bâteleurs*,¹⁰⁰ pudiera haberle mostrado la mencionada guía.

Es muy posible que esta presión ambiental pompeyana, unida a la lectura de Nietzsche, provocara los primeros escauceos de Picasso

98. OWEN, MAURICE *The False-Door: Dissolution and Becoming in Roman Wall-Painting*. Internet publication. Published by CASIAD 21/12/2007. Cap: Pacini, Briullov and Bulwer-Lytton.

99. BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL *La bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983. PP. 122.

100. Como se ha visto, Picasso estaba ya interesado en la tradición pagana antes de conocer a Apollinaire. Sin embargo, es seguro que el poeta amplió enormemente sus horizontes. La información acerca de las visitas diarias entre los amigos, así como la responsabilidad de Apollinaire en el conocimiento del paganismo de Picasso han sido extraídos de: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. PP. 333 y 346.

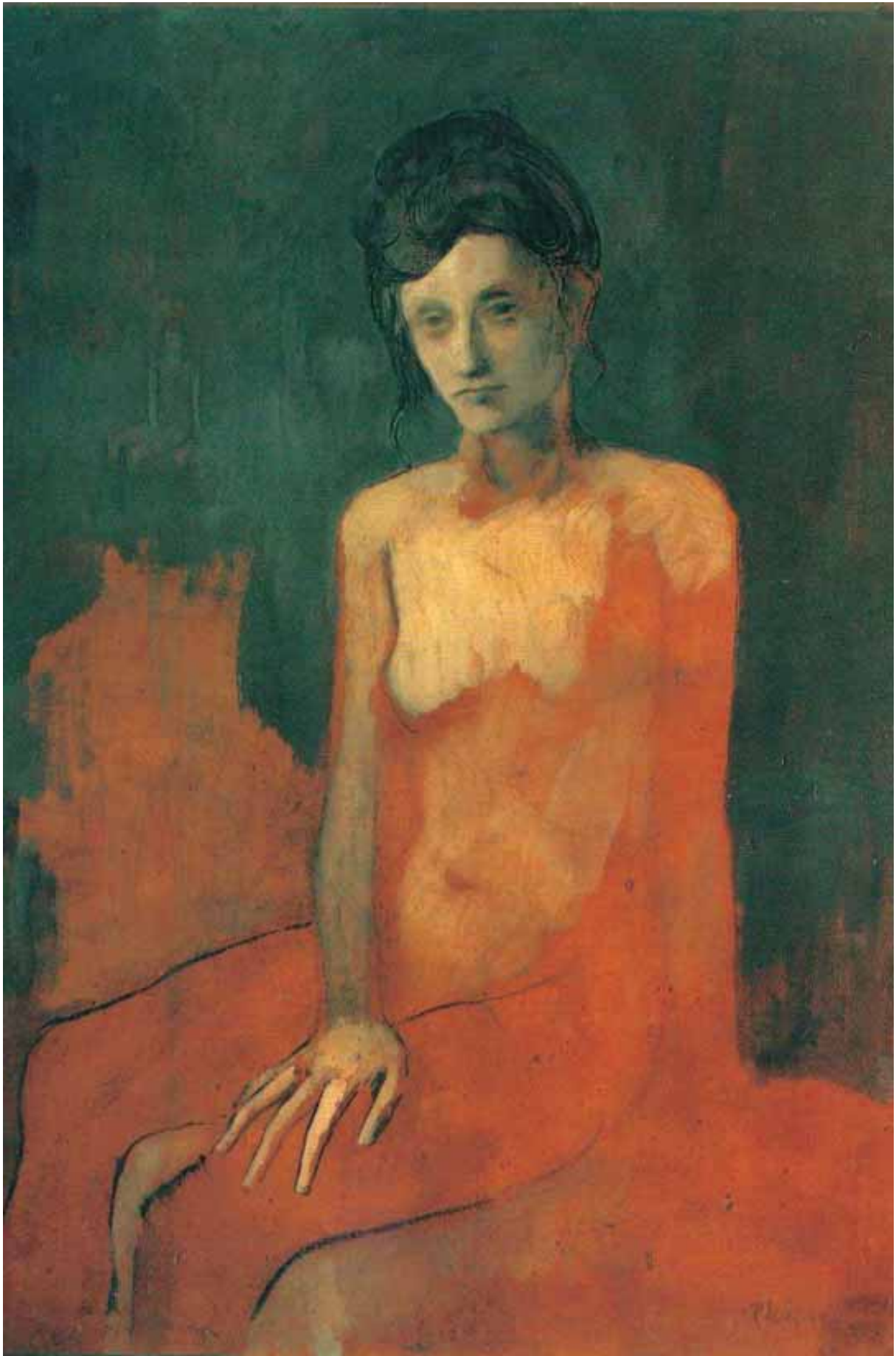
en el ámbito dionisiaco y pompeyano. La exposición y venta de los frescos de Boscoreale en París, en 1903, en una galería de la que Picasso era habitual y bajo la atmósfera clasicizante de las veladas de *Vers et Prose* pudieron ser el detonador de la orientación pompeyana que dio Picasso a su pintura. Un hecho que coincide con los cambios de su paleta que adquiere las tonalidades rojizas, rosadas y ocres características de los frescos de la Campania.

Entre el ámbito pompeyano y Picasso se daba otro vínculo: la superstición. Picasso sumamente supersticioso, debió encontrarse en su medio en un mundo pendiente de

influencias misteriosas, de conjuros para combatir esas malas influencias, mal de ojo, etc. Entre los antídotos pompeyanos el más poderoso era el falo. Las formas fálicas, pintadas o esculpidas, protegían a los pompeyanos y a sus animales.¹⁰¹ Es de suponer que los dibujos que adornan las campanas de los rebaños gosolanos pudieron evocarle esta antigua tradición que para Amades seguía vigente.¹⁰² Y, también es posible que debamos entender los múltiples falos que Picasso dibuja en su viaje a Italia en 1917, como imágenes que van más allá del erotismo, como imágenes protectoras y vinculadas, al mismo tiempo, a la fertilidad.

101. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 136-139.

102. AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Vol. III. P. 803.



Picasso *Desnudo sentado* París, 1904-1905 Óleo sobre cartón 106x76 cm Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou París

3

Desnudo sentado

Desnudo sentado, pertenece al primer grupo de obras que desvela el interés suscitado por el mundo clásico en Picasso y en su círculo de amistades. La historiografía la clasifica, normalmente, como una pintura de transición entre la época azul y la rosa. La imagen participa de un cierto espíritu de la época azul, al tiempo que su colorido anuncia la paleta de la época siguiente. De hecho, Richardson la sitúa en 1904.¹ No se han destacado, sin embargo, determinadas características compositivas, cromáticas y plásticas de este óleo que transmiten el interés del artista por el arte clásico y, concretamente, por la pintura pompeyana.

Características, que penetraran discretamente en el trabajo picassiano en París a lo largo de 1905, que dominarán el período de Gósol y que constituirán la esencia plástica y filosófica de *Las señoritas de la calle Avinyó*. Creemos que terminado el paréntesis cubista, Picasso se sumergirá en una nueva etapa pompeyana que arrancará con el telón del ballet *Parade*, composición que percibimos profundamente vinculada a *Las señoritas de la calle Avinyó*.

Como se verá, pues, *Desnudo sentado* participa de dos épocas, la azul y la rosa o la azul y la pompeyana.

3-1 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

El *Desnudo sentado* de Madelaine, amante y modelo de Picasso,² reposa sobre un bloque de aspecto cúbico en el que se apoyan y difuminan su brazo y mano izquierda. El otro brazo

corta la composición en diagonal y la mano, en tonos claros sobre el muslo izquierdo, adquiere cierta relevancia en primer término. La verticalidad del torso se suaviza con una ligera

1. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol I 1881-1907. Madrid. Alianza Editorial. 1997 -NY Random House 1991-. P 304.

2. DAIX, PIERRE. *La vie de peintre de Pablo Picasso*. París. Editions du Seuil, 1977. P. 61

inclinación hacia el espectador y se compensa con la, a su vez inclinada, horizontalidad de las piernas. La cabeza de Madelaine, en línea con el torso, se encuentra ligeramente ladeada y la mirada perdida hacia su interior le confieren un aspecto meditabundo y distante. De su cabello, recogido en un moño alto, se sueltan despreocupadamente algunos mechones que, como prolongación de las líneas de los brazos, abrazan y cierran la composición en este extremo. En la parte opuesta, la composición permanece abierta. Las piernas se doblan debajo de las rodillas retomando la verticalidad del torso. Sus extremos se pierden, como la mano izquierda, entre el cubo y el fondo sin distinguir exactamente el uno del otro. La composición escalonada es discretamente perturbada por la diagonal del brazo derecho. En el fondo del cuadro se intuye una minúscula esquematización de la figura descrita, como un recuerdo, como evocación onírica o como graffiti.

El dibujo tan pronto aparece como se pierde y cuando está ahí, no siempre coincide con el perfil exacto del cuerpo. El rostro está trabajado mediante contrastes de claros y sombras, con escasa presencia de la línea. Los ojos perdidos no son los únicos que separan a Madelaine del espectador; su boca de finos labios herméticamente cerrados no concede opción.

El trabajo plástico es desigual. Mientras que algunas áreas se hallan más trabajadas otras permanecen a modo de mancha. El ojo, al pasearse sobre la tela, se detiene en zonas de mayor intensidad y fluye, también, despreocupadamente por espacios indefinidos. Pastosidad y liquidez se oponen como definición e indefinición. Esta manera de plantear el trabajo confiere dinamismo a un tema tradicionalmente estático.

Cromáticamente, la tela parece, también, resumirse en un binomio: el contraste entre las tonalidades terrosas anaranjadas y una

gama oscura de grises parduscos. Sin embargo el contraste no es agresivo. Por un lado los grises se deslizan sobre una base terrosa, a veces perceptible, hasta que, totalmente desconchados, estos pigmentos oscuros, muestran sus interioridades, la gran superficie naranja. El óleo muy diluido en trementina, circula por la gran mancha que es el cuerpo de Madelaine, con la fluidez y la transparencia de la acuarela. Las diferentes gamas de los tierras se interpenetran casi libremente. La pastosidad de unas pinceladas claras y la casual insinuación de unos perfiles negros sugieren lo que queda de este cuerpo. La desdibujada imagen de Madelaine parece pervivir, a pesar de los estragos del tiempo.

Como en los frescos pompeyanos, sobre una uniforme base rojiza se han aplicado grises, negros y tonos blancuzcos, reservando el color del fondo donde convenía. Del mismo modo, en zonas más deterioradas el color superficial ha desaparecido dejando aflorar, de nuevo, la base rojiza. Se han creado, en el fresco y en el óleo, zonas de indefinición, y en ambos se percibe la pátina y los estragos del tiempo.

Sin embargo, los frescos pompeyanos, originariamente, eran completos. En *Desnudo sentado*, Picasso, no sólo nos sugiere la idea del fresco sino que al reproducir su deterioro, está incorporando otro valor. No opta por una sencilla recomposición del modelo original. No considera los trazos del paso del tiempo como una anécdota fútil. Al contrario, le interesa su testimonio. El deterioro constituye un valor arqueológico, confiere una cierta idea de antigüedad, la expresión de unas formas, de unos valores que perviven a través de los tiempos, de los milenios. Madelaine sola, frágil y fuerte, con su hermetismo, su vida interior, su alma, cruza, como los frescos, espacio y tiempo encerrando en su interior la chispa de la eternidad y, por lo tanto, de la inmortalidad.

3-2 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.

El desnudo, semi desnudo, o vestido sentado sobre una base rectangular es un tema habitual en la pintura pompeyana.

En el volumen IV de Roux ³ una obra de carácter enciclopédico y de amplia difusión en Francia, a la que Picasso, por lo que se irá

3. Nota 3 ROUX, HENRI. *Herculaneum et Pompéi: recueil general des peintures, bronzes, mosaïques, etc., découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après le antichità di Ercolano, el museo Borbonico, et tous les ouvrages analogues; augmenté de sujets*

inédits, graves au trait sur cuivre par H Roux Aîné; et accompagné d'un texte explicatif par L. Barré. Paris Ed: Librairie Firmin Didot Frères. 1839-40 (8 tomos)



viendo, debió tener acceso, observamos un grabado, *La meditación*. En él una mujer sentada sobre una banqueta, con las piernas cruzadas, vestida con túnica y descalza, inclina su cuerpo hacia delante y apoyando su brazo izquierdo sobre la rodilla derecha, con el dedo índice en los labios y la mirada perdida evoca la meditación. La mujer, con el pelo

recogido, sólo una de sus manos visible, está representada de tres cuartos y de perfil. Sin poderse considerar *La meditación* el modelo de *Desnudo sentado*, observamos que ambas figuras comparten algunas semejanzas y un mismo espíritu.

En *Hércules y Telefeo* encontramos, de nuevo, una figura femenina, vestida con túnica, representada entre tres cuartos y perfil, sentada sobre una base cúbica, mirando fijamente al infinito, y con dos de los dedos de su mano derecha apoyados en la mejilla en actitud meditativa.

Es Arcadia, una mujer investida del poder que Picasso conferirá a las figuras femeninas en otoño de 1906. Arcadia, firmemente aposentada en la tierra, sujetando su cetro nudoso, atraviesa, con la mirada ligeramente alzada, el mundo terrenal sin prestarle atención. Objetos y personajes en su derredor son mera anécdota. Su aspecto es humano pero su fuerza interior es divina. Tampoco Arcadia parece el modelo de Madelaine y, sin embargo, ambas figuras tienen en común su distanciamiento del entorno, su seriedad y una fuerza interior que trasciende la cotidianidad.

En el segundo volumen de la citada obra de Roux, otra imagen femenina puede relacionarse con Madelaine, es Io.

Io, también representada entre perfil y tres cuartos, con el pelo recogido, se encuentra sentada sobre una formación rocosa de aspecto cubicular. Con su brazo izquierdo se

Meditación. Roux Tomo IV pintura 77.



Io y Epaphus. Roux tomo II, pintura 51

Hércules y Telefeo

(Nápoles, Museo Nacional.

Pintura procedente

de la Basílica de

Herculano. 171x 102 cm.)

apoya sobre la piedra y su mano extendida presenta un gran parecido a la mano de Madelaine. El brazo derecho, sin acabar de cruzar el torso en diagonal, se recoge sobre el corazón. El ritmo que crean ambos artistas con las posiciones de los brazos de sus modelos presenta, realmente, muchas similitudes. Sus cabezas ligeramente torneadas y sus miradas ajenas al espectador acercan, también, a ambas figuras hasta el punto de considerar a Io entre los posibles modelos que pudo tener en cuenta Picasso para la presentación de su *Desnudo sentado*.

La pintura pompeyana ofrece un amplio elenco de figuras femeninas sentadas sobre un cubículo en actitudes de alguna u otra manera relacionables con Madelaine.

El fresco titulado *Marte y Venus*, así como la mujer del cántaro en *Coloquio de mujeres* son dos ejemplos más de una iconografía muy difundida entre la pintura pompeyana. Precisamente, estas dos obras se encuentran detrás de composiciones que Picasso desarrollará a principios de los años veinte (*El abrazo*, 1923; *Tres mujeres en la fuente*, 1921 y *La fuente*, 1921 respectivamente) bajo la, entonces ya obvia, influencia de la pintura pompeyana. Sin embargo, como se intentará demostrar, el interés de Picasso por esta pintura, así como sus préstamos iconográficos, no nacen a partir de su visita a Pompeya en 1917. Este viaje le conecta directamente con los originales de unos modelos que ya formaban parte de su propio corpus pictórico.

En último lugar, sin excluir otras posibles referencias pompeyanas para *Desnudo sentado* y, de acuerdo con el carácter andrógino de la figura de Madelaine⁴, podría establecerse un paralelismo entre la mencionada obra y algunos de los jóvenes efebos de la *Casa dell'Efebo* y de la *Casa del Centenario* de Pompeya.

En ellos no se aprecia ni la fuerza interior ni las proporciones más generosas que el artista pompeyano confería a las divinidades femeninas. Apolos, narcisos o seres anónimos, estos jóvenes efebos tienen un aspecto más bien anodino. No transmiten, como en el caso de los anteriores modelos femeninos, una transcendencia. Sin embargo, sus cuerpos desnudos muestran una constitución física delgada y lánguida muy próxima al cuerpo de Madelaine. Los tonos tierras de sus cuerpos así como la manera de aplicar la pintura, las pinceladas largas, los perfiles ocasionalmente subrayados o los encuentros vagos entre fondo y figura son algunas de las muchas coincidencias que se dan entre ellos.

Uno de estos muchachos, el joven de la *Casa del Centenario*, el que sostiene un bastón en la mano derecha, reúne unas características compositivas y psicológicas que le acercan mucho a la modelo picassiana. Representado entre tres cuartos y perfil dirige su cabeza y su mirada hacia un punto perdido en el infinito. Su rostro ovalado presenta tonalidades blanquecinas en la cara

Marte y Venus. (Pintura de la Casa de Marte y Venus) 82x89cm Pompeya.
Coloquio de mujeres
Museo Nacional de Nápoles.



4. "su cuerpo flaco de muchacho" en palabras de Richardson. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol I 1881-1907. Madrid. Alianza Editorial. 1997 -NY Random House 1991-. P 304.



I, 7, 19 *Casa dell'Efebo.*
Pompeya

que contrastan con su corto cabello oscuro dispuesto a modo de casquete, como Madelaine. A ambos lados de la cabeza el fresco romano presenta una grieta más oscura y una mancha. Es ahí donde se desprenderán unos mechones del cabello en el retrato de la modelo picassiana. Sentado, como todos los que se han visto, sobre la masa cúbica, se apoya en la misma con su brazo y mano izquierdos. El extremo inferior del brazo, así como parte de la mano, se diluyen con el color del asiento. Las mismas manchas más claras siguen detrás del cubo, en la pared, formando una pequeña montaña irregular. Es exactamente lo que ocurre en el *Desnudo sentado*. El brazo derecho discurre junto al

cuerpo hasta que cruza delante de la pierna derecha y reposa la mano sobre la parte interior del muslo. Una mano perfilada, como en el caso de la de Madelaine, y mucho más clara que el fondo. Las luces se han aplicado en algunas partes del cuerpo, cabeza, pecho, tórax y manos con pinceladas sueltas, largas que permiten transparentar la preparación de la base de tonos terrosos rojizos. Aparentemente despreocupadas, estas pinceladas iluminan casi uniformemente determinadas áreas. Son zonas que presentan un mayor empaste de pintura como en la obra picassiana.

Entre el retrato pompeyano y el de Madelaine se da todavía otra coincidencia en el



IX, 8, 6 *Casa del Centenario.* Pompeya

Picasso. *Desnudo sentado*.
Detalle. París, 1904-1905.
 Óleo sobre tela. 106x76
 cm. Musée National d'Art
 Moderne, Centre Georges
 Pompidou. París.
 IX, 8, 6 *Casa del*
Centenario. Pompeya



Picasso. *Estudiante de medicina*, marzo abr 1907
 Pastel y carboncillo s/papel
 63'1x 47'6 Musée Picasso.
 París

Picasso. *Estudios para*
“Estudiante de medicina”.
 Tinta china s/papel 63'3x48.
 Sucesión artista.
 (870 Colección Marina
 Picasso.)

Picasso. *Estudio para*
“Estudiante de medicina”.

Álbum 3. Marzo abril 1907
 Musée Picasso. París.

Picasso. *Estudio para la*
cabeza del estudiante de
medicina. Marzo, 1907.
 Álbum 3. Lápiz sobre papel.
 Musée Picasso. París.

desconchado de la pared. Detrás del joven, la pared muestra un deterioro que provoca unos cambios tonales y unas formas que prácticamente coinciden con los de la pared del *Desnudo sentado*. Las manchas tienen formas similares y arrancan del mismo punto.

Aunque no imposible, es muy improbable que Picasso se basara en otro modelo para *Desnudo sentado*.

Se ha observado que en el retrato de Madelaine aparece una pequeña esquematización de su figura a modo de graffiti o recuerdo onírico. En el retrato pompeyano de la *Casa del Centenario*, detrás del modelo, surge también un segundo personaje. Un joven de perfil cu-

bierto con una túnica cuyo drapeado cae con aplomo sobre su hombro. Volveremos a ver a este joven en el estudio de *Las señoritas de la calle Avinyó* encarnando al estudiante de medicina y en el telón de *Parade* como Arlequín.

La relación entre la modelo y el artista permitió a Picasso ahondar en el alma de Madelaine con un retrato psicológico que recoge la complejidad de la mujer. El distanciamiento, el hermetismo, la tristeza (en esta época Madelaine abortó un hijo que esperaba de Picasso)⁵ la asunción, por parte del individuo, de la vivencia en solitario de la pena y del dolor. Es el conocimiento de la modelo lo que permite al artista abor-



5. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol I 1881-1907. Madrid. Alianza Editorial. 1997 -NY Random House 1991-. P 304.



Picasso. Telón para Parade. Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.
Detalle. IX, 8, 6 Casa del Centenario. Pompeya

dar los vaivenes anímicos de Madelaine. No faltan modelos femeninos pompeyanos cuya representación exprese la trascendencia de la existencia del modelo. No son mujeres cotidianas, son alegorías, son diosas. Como Madelaine viven internamente, pueden desapegarse de la realidad, pero tienen una fuerza y un poder del que carece Madelaine. Su cuerpo lánguido, “de muchacho”, encaja mejor con las representaciones de jóvenes efebos. Es uno de ellos su modelo pompeyano, el más distante. Picasso busca una armonía entre lo que representa y su formato. Pensamos que el conjunto general de la composición no tiene más importan-

cia que el temperamento del modelo, distanciándonos, en este sentido, de la interpretación ofrecida por Marilyn Mc Cully.⁶ Precisamente, uno de los intereses de esta obra es la sintonía que establece Picasso entre las verdades eternas que representa y las connotaciones de inmortalidad que desprende el formato, la materialidad, las lagunas y el desconchado de un fresco milenario. El artista no inmortalizó a Madelaine a través de su descendencia sino mediante la representación del sufrimiento eterno de su pérdida. Quizás su primera propietaria, Gertrude Stein pudiera percibirlo.⁷

6. “También en *Desnudo sentado* (1905) se inspira visiblemente de Madeleine, incluso si aquí, también, las preocupaciones puramente artísticas priman sobre las consideraciones biográficas. El conjunto general de la composición tiene más importancia que el temperamento del modelo por sus vínculos con el artista. Las acentuaciones sobre la cara y el busto de la joven responden a los toques de luz que afloran su larga mano fina colocada sobre el muslo. Todos estos efectos subrayan

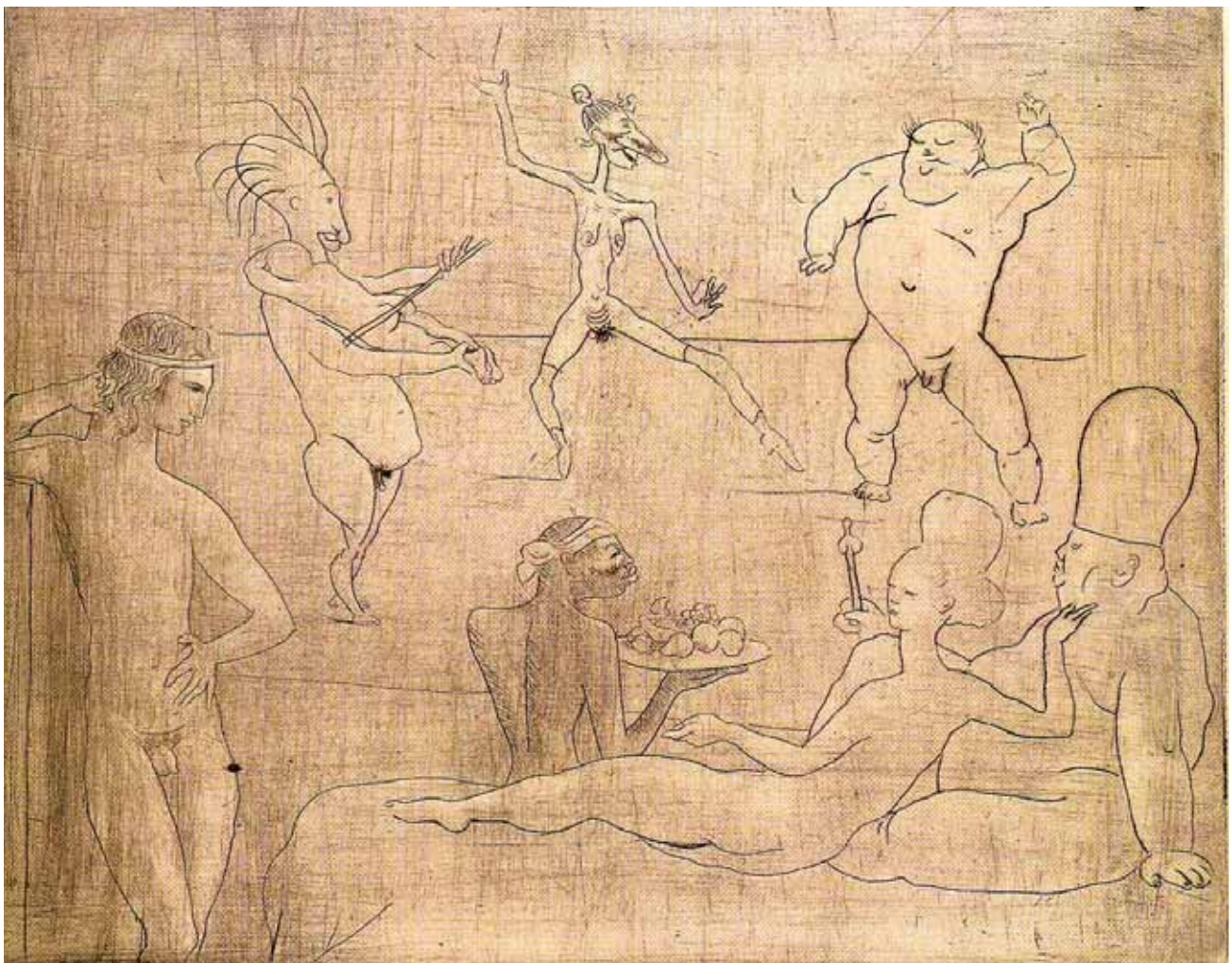
la desaparición de la otra mano y del resto del cuerpo que se funden en el rojo del segundo plano y en la parte baja del cuadro”. Mc CULLY, MARILYN “Dans le piège du regard scrutateur de Picasso”. en: AAVV *Picasso et le portrait* catálogo a cargo de William Rubin. París. Réunion des Musées Nationaux. 1997. P. 225; P. 244.

7. Respecto a la propiedad de *Desnudo Sentado*, véase: CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P. 156.



Picasso. Salomé. París, 1905

Punta seca sobre cobre-
40x34'8 cm. Colección E.W.
Kornfeld



Picasso. La Danza. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París.

4

Salomé y La danza

4-1 INTRODUCCIÓN

Salomé y La danza, se estudian conjuntamente por su proximidad, temporal, temática e iconográfica. La comprensión y procedencia de los modelos de uno facilitará las del otro. La complejidad iconográfica que presentan estos dos grabados y la relación biográfica que guardan con la *bande à Picasso*, requerirá constantes referencias a mitos, a religiones y a las coincidencias entre éstos y la dinámica del círculo picassiano.

La danza es el denominador común a ambas obras. Si el artista sólo hubiera grabado *Salomé*, podría pensarse que el tema era fruto, exclusivamente, de su enriquecedora relación con Apollinaire quien publicó en *Vers et Prose* (diciembre de 1905) el poema *Salomé*; por el interés de ambos en la obra del mismo nombre de Oscar Wilde o por la recién estrenada ópera de Richard Strauss. O, sencillamente, Picasso podía estar trabajando una temática que suscitó el interés de pintores simbolistas como G. Moreau, quien había dedicado varios trabajos a la historia de Salomé.

La danza, en palabras de Juan Eduardo Cirlot, es:

(..) una de las antiguas formas de magia. Toda danza es una pantomima de metamorfosis (por ello requiere la máscara, para facilitar y ocultar la transformación) que tiende



G. Moreau. *Salomé (La aparición)*. 1875. Acuarela. 37x25 cm. Musée Moreau. París

a convertir al bailarín en dios, demonio o una forma existencial anhelada (...) La danza encarna la energía eterna (...) Las danzas de personas enlazadas simbolizan el matrimonio cósmico, la unión del cielo y la tierra (la cadena) y por ello facilitan la unión entre las hembras y los varones.¹

José Antonio Pérez-Rioja completa la anterior información:

1. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 164.

La danza encierra en sí misma gran variedad de significaciones simbólicas, especialmente en su raíz más primitiva (danzas de iniciación a la pubertad, nupciales (...)) de un contenido espiritual o religioso muchas veces) La danza fue considerada en diversas mitologías de la antigüedad como una diosa. Plásticamente se la ha personificado en una bacante que baila con movimientos bruscos y toca un tambor, apareciendo a sus pies sus tres atributos característicos: una máscara, un tirso (vara enramada, emblema de Dionisio) y un racimo de uvas (también por alusión a Baco).²

Dionisio era el dios de la danza. Su culto se desarrollaba en *thiasos*, sociedades secretas y la danza constituía una de sus prácticas rituales. Danza, música, y psicotrópicos vehiculizaban la inducción al éxtasis en la mayoría de los rituales iniciáticos. En su éxtasis, el iniciado se desinhibía de obligaciones sociales y recuperaba su esencia primigenia. Los ritos dionisiacos estaban especialmente destinados a los extractos sociales más desfavorecidos, mujeres, esclavos y extranjeros. La marginalidad y la exclusión social eran características del culto dionisiaco. En este punto es necesario remarcar algunas coincidencias que se dan entre las características de los integrantes de cultos dionisiacos y la denominada *bande à Picasso*: Picasso cumple con tres requisitos. En primer lugar: la pobreza. Es extranjero en Francia (lo mismo que su amigo Apollinaire) y se inclina favorablemente por quienes se hallan, o se sienten como él, fuera de la ley. Estas características quedan reflejadas en las memorias de Fernande:

Desde que entiendo a Picasso y sus amigos pienso así. Quisiera enarbolar un estandarte que dijese: "Paso a los artistas, son los únicos que tienen derecho a vivir al margen de la sociedad". ¡Qué palabra

tan horrible *sociedad*! Es negra, gris, polvorienta, viscosa. ¡Puf! No me gusta la sociedad.³

En segundo lugar: la voluntad de deshincarse de roles sociales y conseguir aflorar su auténtica personalidad, era característica del círculo picassiano.

En tercer lugar, el sentimiento de formar parte de una sociedad exclusiva y excluyente. Tanto Fernande como Richardson describen al grupo como un club cerrado que difícilmente aceptaba nuevas incorporaciones.

Sólo nos preocupaban nuestras cosas y... no veíamos a nadie. Apollinaire, Max Jacob, Salmon... ¡Menuda aristocracia!⁴

Y, también, la ingestión de sustancias psicotrópicas que alteraban el estado de conciencia era una dinámica habitual entre Picasso y sus amigos, en la época. El opio era consumido habitualmente por todos ellos.⁵

Entre los distintos cultos místicos se producen constantes intercambios. Así, por ejemplo, en Pompeya se identificaba a Venus con Isis y a Baco con Osiris. En el templo pompeyano de Isis, la unión sexual entre el iniciado y el dios adquirió tintes de promiscuidad.⁶ Para la comprensión de *La danza* y la identificación de sus protagonistas con los miembros de la *bande à Picasso*, interesa recordar, por una parte que el iniciado, en estado de éxtasis, se abandonaba a sí mismo, se creía dios y adquiría sus poderes. Y, por otro lado, la estructura de los *thiasos*. Éstos eran gobernados por un sumo sacerdote (el Hierofante) acompañado de una suma sacerdotisa.⁷

La profunda carga simbólica de la danza, su estrecha relación con el culto dionisiaco, así como las aparentes coincidencias que se dan entre éste y la dinámica del círculo picassiano hacen aconsejable concretar la situación del artista y su entorno en el momento de la creación.

2. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994-1ª Edición, 1962- P.158.

3. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P.151.

4. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II (1881-1906) Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P.3.

5. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II (1881-1906) Madrid. Alianza

Editorial. 1997-NY Random House 1991- P.4 y OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- PP. 149-150.

6. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 81-83.

7. En Roma a estos cargos se les denominó *dominus* y *domina* o matrona.

4-2 CONTEXTO PERSONAL Y ENTORNO DE PICASSO EN LA ÉPOCA DE *SALOMÉ* Y *LA DANZA*

Fernande Olivier, la compañera sentimental del artista en aquel entonces, describió el ambiente, en el que fue concebido el grabado *Salomé*.

Hace seis meses que vivo aquí con Pablo (Bâteau- Lavoir)... ¡Qué felices somos! Tanto que no nos movimos ni para ir a cenar al restaurante de Vernin, y lo hicimos con Max junto al fuego. Vino Paco y después Manolo.

Pablo ha comenzado una punta seca: Salomé bailando ante Herodes con una bandeja sobre la que reposa la cabeza de San Juan.⁸

Interesa, además, por las conexiones que pudiera tener con *La danza*, ver cómo se desarrollaban aquellas veladas entre los más íntimos:

Max Jacob y Apollinaire venían cada día y Max, tan espiritual, tan divertido, tan dinámico y rebotante de vida, era el organizador de nuestros juegos. Picasso y Guillaume se podían pasar una velada entera riendo de las historias, de las ocurrencias, de las canciones y de las caras que ponía Max. El estudio que poco a poco se iba llenando, retumbaba con nuestras carcajadas. Algunas veces la locura se apoderaba de nosotros y, como niños, nos animábamos los unos a los otros a ver quien hacía más insensateces. Pero Max se llevaba la palma... Además, el ingenio mordaz, cáustico de Picasso, potenciaba en gran medida la faceta chusca de Max. De repente, a partir de un comentario de uno o de otro, se restablecía la calma y las conversaciones degeneraban, es decir, que se tornaban más serias. Se discutía entonces de arte, de literatura, con la misma pasión que habíamos puesto en nuestros juegos.

Por lo que a mi respecta, en cuanto la conversación se adentraba en un terreno que me parecía fuera de mi alcance, dejaba de participar en ella

Guillaume me dejaba libros; poseía una buena biblioteca donde uno podía encontrar obras de casi todos los autores desde el siglo XVIII hasta nuestros días.⁹

O, en qué circunstancias y qué tipo de exaltación (el baile) desencadenaba la venta algún dibujo:

Regalo imprevisto: ha venido Olivier Saincère y ha comprado algunos dibujos por 300 francos. Durante su visita yo temblaba de frío, medio desnuda, en el cuartito donde me había refugiado. Se ha quedado un buen rato. ¡Cómo hemos entrado en calor bailando de alegría ante aquellos tres billetes!¹⁰

Fernande se refiere, de nuevo, al grabado *Salomé en Picasso y sus amigos*:

Los mejores aguafuertes eran figuras, motivos de circo, escenas de miseria y una Salomé bailando delante de Herodes.¹¹

La novia de Picasso, destaca la felicidad idílica de la joven pareja en un contexto de miseria económica, el alto grado de compenetración con sus amigos, la ironía, la agudeza mental, el tono desfasado e intelectual de sus encuentros diarios... La convivencia, la promiscuidad, entre diversión e inquietudes intelectuales es un detalle a retener para comprender, no sólo *Salomé* y *La danza*, sino el conjunto de la obra de Picasso. La música, las canciones, las faras, el baile formaban parte de su mundo cotidiano. En este contexto, Fernande era tomada, a menudo como modelo. A diferencia de lo que ocurrirá más tarde con Françoise Gilot, Fernande, en general, no cuestiona a Picasso sobre su obra, privándonos de la opinión del artista sobre su proceso.

Richardson aporta detalles que nos acercan a la llamada *bande à Picasso*. No son anécdotas sino dinámicas que influirán considerablemente en el trasfondo de la obra picassiana de estos años:

8. OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 154.

9. OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 155.

10. OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P.P. 160-161.

11. OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964.- 1ª ed. Stock. París, 1933-. P. 47.

Guillaume Apollinaire, narrador genial y gran poeta, era, sin duda, la estrella del trío (....)

Max Jacob, poeta. Atormentado por demonios reales que había contemplado en sus visiones. Era un pequeño gnomo calvo (...) Había conocido a Picasso en 1901 y se había enamorado al instante de él. Picasso no correspondía a los encendidos sentimientos de Jacob

André Salmon era el más flemático. No estaba en la misma onda. Era un *homme à lettres* más convencional, demasiado refinado y ligeramente servil. Pronto abandonó su estudio en el Bateau-Lavoir, pero siguieron viéndose constantemente. A Picasso le gustaba tener a mano a sus laureados amigos, sobre todo para enfrentarlos entre sí.

A los tres (poetas) les gustaba beber; aunque no en exceso; Jacob y Salmon preferían las drogas (Jacob el eter y el beleño; Salmon el opio, una droga que también conocían Picasso y Apollinaire, quien era sobre todo adicto a la buena comida).

Los tres solteros, sin compromiso y sexualmente activos. La vida de Jacob: de dominio público: recorría las calles en busca del más escabroso mercado. Mientras tanto, el polimorfo Apollinaire, que no acababa de reponerse tras haber sido rechazado por una institutriz inglesa, estaba tentando la suerte tras contratar como secretario personal a un apuesto psicópata belga. Salmon (sin que Apollinaire, nuestra fuente de información se sorprenda demasiado Apollinaire, *Journal intime*. Ed du Limon), se había vuelto, repentinamente, *trés tante* (muy mariquita) y pasaba el día con otros *tantes*. Esta fase fue efímera. Pocos meses después, Salmon se casaría con una opiómana como él.¹²

Muy jóvenes, muy libres, intelectual y sexualmente inquietos, aficionados al vino y a las drogas. Drogas que pueden procurar una percepción más profunda y rica en matices, de hechos, de sentimientos, de uno mismo... Fernande, tras muchos escarceos, finalmente se enamora de Picasso fumando opio. La descripción de este proceso es de gran valor

para la comprensión del espíritu de las obras picassianas de este período:

Esta noche tengo que ver a Picasso. Me ha dicho que fuma opio en casa de unos amigos, pero que compraría una pipa y me haría fumar. Le he escuchado asombrada. En fin, es algo nuevo y, en consecuencia, me interesa. Picasso ha comprado todo el material necesario, es decir, la misteriosa y minúscula lámpara de aceite, el largo bambú con una extremidad de marfil y su octogonal cazoleta de tierra de pérvido, marcado ácido y marcado tufo a opio, las agujas embadurnadas de *dross* y, sobre todo, la caja de pasta untuosa, con reflejos de un bonito marrón dorado, de ámbar viejo. Instalados como en un lecho de plumas sobre la delgada estera que cubre la madera del suelo, con el material al alcance de la mano, no hay más que hacer un leve gesto, justo lo necesario para alcanzar el bambú. Preparar la pipa amasando la lágrima de pasta sujeta en el extremo de la aguja, aplicarla a la cazoleta sostenida sobre la insulsa llama de la lámpara, tomar la pipa entre los labios por el extremo de marfil y aspirar lentamente, a pleno pulmón, el perfumado humo que desprende el opio que arde sobre la llama, teniendo siempre cuidado, a medida que se aspira, de que la aguja : mantenga despejada la chimenea reservada para ese uso en el centro de la cazoleta.

A pesar de las molestias estomacales y del pesado dolor de cabeza consecuentes a aquellos retozos que me obligaban a permanecer en cama al día siguiente, solo pensaba en volver a fumar para experimentar esa vacuidad de espíritu, esa comprensión inteligente y aguda, esa sutileza de sensaciones cerebrales que se vive bajo los efectos de la droga.

En esos momentos todo parece bonito, claro, bueno. Probablemente debo al opio el haber podido entender el auténtico sentido de la palabra *amor*, amor en general. Descubrí que, por fin, entendía mejor a Pablo, que lo *sentía* mejor. Me parecía que era a él a quien había estado esperando desde siempre.

12. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol . II. 1907-1917. Madrid. Alianza Editorial. 1997 (1996) PP. 3-5.

El amor se había apoderado de mí como un sentimiento que repentinamente se desarrolla en toda su plenitud.

He pasado tres días en casa de Pablo. Me gusta fumar opio, me gusta Pablo, es tierno, amable y enamorado, me encanta. ¿Cómo he podido estar ciega tanto tiempo?... Quiere que vaya a vivir con él. ¿Qué hacer? Voy a intentar ganar ocho días haciendo ver que dudo, pero estoy decidida.¹³

Fernande es muy exacta en cuanto a las percepciones y explica, también, el ritual que vehiculiza la entrada del alma humana en los abismos del conocimiento personal. La droga no es simplemente una frivolidad viciosa, las alteraciones de conciencia que produce acercan a un ser sensible, a un artista, a un mundo más amplio, a una vastedad que va más allá de la materialidad, a un espacio metafísico.

El interés que podían suscitar determinadas drogas en la *bande à Picasso* tenía una trascendencia que iba más allá del juego adolescente y provocador. Entre otras cosas, había, un deseo de conocimiento por partida doble. Por un lado, como se ha visto, se buscaba una ampliación de conciencia y por otro, la ingestión de opio equiparaba los procesos mentales de estos jóvenes a aquellos que la humanidad ha desarrollado, históricamente, ayudada con psicotrópicos. Procesos, en muchos casos, enmarcados en el seno de ritos religiosos. En el catálogo de la anteriormente mencionada biblioteca de Apollinaire, puede apreciarse la magnitud del interés que despertan en el poeta estos temas. El número de libros que dispone sobre los mismos, así como los comentarios escritos a mano y notas que se conservan en los distintos volúmenes, son una muestra de sus aficiones.¹⁴

Entre los ejemplares de esta biblioteca encontramos, también, monografías de pintura italiana, descripciones de los frescos de

Pompeya y Herculano, así como distintos ejemplares dedicados al mundo clásico y a la mitología.¹⁵ La biblioteca de Apollinaire es muy explícita sobre sus intereses. Si bien todos los libros mencionados están relacionados con las vivencias del grupo, interesa destacar, para el estudio de *Salomé* y *La danza*, el libro en el que el sacerdote Jámblico desvela “lo desvelable” acerca de los misterios isíacos.

La biblioteca de Apollinaire tenía un cierto ascendente en las tertulias del estudio de Picasso en el Bateau-Lavoir.¹⁶ A nivel de pintura pompeyana hay que señalar, también, otra importante fuente de información: la exposición y subasta de los frescos de la Villa de Boscoreale en París.

La exposición y subasta de estos frescos en la Galería Durand-Ruel en 1903 llegó en un momento en el que París y Europa en general, vivía intensamente cada nuevo descubrimiento pompeyano. Los frescos pudieron ser contemplados en la galería antes de la subasta y, probablemente, después.¹⁷ Se publicó un catálogo comentado por Arthur Sambon con ilustraciones (dibujos y fotografías) de las pinturas.¹⁸

Además, con anterioridad a la subasta, circulaban por París otros volúmenes sobre los frescos de Boscoreale, así como fotografías sueltas de los mismos.¹⁹ Picasso no debió escapar a esta fascinación por la pintura pompeyana y pudo tener acceso al catálogo de Sambon publicado por una galería, la Durand-Ruel, a menudo visitada por el artista. A juzgar por lo que iremos viendo en esta tesis, ni los comentarios de Sambon ni las imágenes publicadas en su catálogo resultaron ajenas a Picasso.

Tanto la arquitectura pompeyana, como su escultura y, también su pintura, eran de interés público. Una de las obras de Renoir en la colección de Picasso, unos bocetos de figuras pompeyanas, realizados para la entera deco-

13. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P.P. 149-150.

14. Solo tres ejemplos extraídos de largas listas sobre esta temática: QUINCEY, THOMAS de *Confessions d'un mangeur d'opium*. Paris 1890. FINOT, J. *Saints, initiés et possédés modernes*. París, 1918. (Dedicado: “À mon éminent confrère, M. Alfred Vallette, souvenir amical de son tout dévoué J. Finot”). *Onéirocritie (L)*, *l'art d'expliquer les songes suivi du Dictionnaire des songes*. Paris, 1859. JAMBLIQUE *Le livre de Jamblique sur les Mystères*. (Trad. del griego por Pierre Quillard). Librairie de l'art indépendant. Paris, 1895. (Particularidad. El “faire-part” de la muerte de P. Quillard).

15. A título de ejemplo: LAFENESTRE, GEORGES *La peinture italienne depuis les origines jusqu'à la fin du XVIe siècle*. I. L.H. May (s.d) (21'5cm, 360 p. “Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts” (particularidad: mención: “G. Apollinaire”, de la mano de Jacqueline Apollinaire). PELLERANO *Guide de Naples et de ses environs*.

Naples, Guide B. Pellerano, 1879. 13'5 cm, XXIV + 224p. 1879. RICHER, L. *L'Ovide bouffon où les Métamorphoses burlesques*. Toussaint Quintet. París, 1650. (Tres partes en un volumen).

16. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 155.

17. Picasso no se encontraba en París el día de la subasta, 8 de junio de 1903.

18. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903.

19. En Los archivos (37) de los fondos de Gusman, conservados en el INHA de París, encontramos una fotografía suelta del fresco que representa a una mujer sentada y el atleta, así como un amplio estudio sobre Boscoreale en: PERROT, GEORGES Y LASTEYRIE, ROBERT *Monuments et mémoires*. París. Publicados por L'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, tomo V. Ernest Leroux éditeur. 1899.

Mujer sentada y atleta.
Frescos de Boscoreale.
Fotografía suelta
encontrada en los fondos
de Pierre Gusman
conservados en el INHA.
París.



ración mural de una villa, muestra el grado de fascinación en la época por los frescos de la ciudad vesubiana. Debemos destacar la intrascendencia de ésta tela de pequeño formato para quien no tenga algún tipo de vínculo con el tema y, sin embargo, lo significativo que resulta que se encuentre en la colección de Picasso.

Hay que contextualizar esta serie de datos en las reuniones de *Vers et Prose*. Las veladas literarias organizadas por Paul Fort y Moréas,

a las que asistía Picasso semanalmente, y que promovían el retorno al mundo clásico, ejercían una importante influencia sobre todos los miembros de *la bande*.

Antes de afrontar el estudio compositivo e iconográfico de los grabados, sintetizaremos en varios puntos algunas de las características de Picasso y de su *bande* que pueden haber condicionado la concepción y ejecución de estos trabajos. El núcleo fuerte del grupo de Picasso, formado por Guillaume Apollinaire, Max Jacob y André Salmon, se reunía casi a diario. En sus encuentros pasaban desenfadadamente de la hilaridad y el desenfreno chusco a discusiones de alto nivel intelectual. El grupo mostraba intensos y variados intereses sexuales, les gustaba el vino, tomaban drogas entre las que destaca el opio y asistían a veladas literarias que impulsaban un retorno al mundo clásico greco-romano. La amplia biblioteca de Apollinaire, repleta de títulos relacionados con las ciencias ocultas y adivinatorias, las religiones místicas, la magia, el hermetismo, el espiritismo, la psicología, las drogas, la interpretación de los sueños, el sexo, la mitología y el mundo clásico, estaba disponible para los amigos. En esta atmosfera de reencuentro con los valores del mundo clásico, la exposición y venta de los frescos de Boscoreale en la galería Durand-Ruel, debió tener especial repercusión.

4-3 ESTUDIO COMPOSITIVO DE SALOMÉ. ICONOGRAFÍA E IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES CON EL ENTORNO PICASSIANO

4-3-1 Estudio compositivo

En esta plancha, Picasso dibuja cuatro figuras y una cabeza. En el centro del grabado, una joven de cabellera ondulada baila desnuda, levantando su pierna izquierda hasta la altura de la cabeza y sujeta el pie izquierdo con su mano izquierda, mientras se sostiene, de puntillas, sobre el pie derecho. El espectador puede contemplar su espalda y perfil ya que ella se sitúa frente al personaje masculino que se encuentra en el extremo superior izquierdo de la composición. El cuerpo de la bailarina está todo él vagamente sombrea-

do y perfilado por una delicada línea casi continua, de intensidad prácticamente homogénea. La cabeza, tanto el rostro como el cabello, están más trabajados que el resto del cuerpo y su mirada fija se dirige fríamente hacia el personaje masculino que se encuentra frente a ella.

Este personaje forma un bloque con la figura femenina que se halla tras él. El hombre, de descomunales dimensiones, está sentado, luce una prominente barriga y mira fijamente, obsesivamente, a la danzarina. Sus rasgos le confieren una edad avanzada, sin llegar a ser anciano. Destaca, poderosamente, sobre

su cabeza, un sombrero alto, similar a la mitra papal, que le otorga un aspecto sacerdotal, sugiriendo, en todo caso, la sensación de rango y poderío. El cuerpo está resuelto con unos pocos trazos finos y esquemáticos mientras que el rostro ha sido objeto de un trabajo más detallado.

La mujer, de pie detrás de él, está desnuda y dirige su mirada oblicua hacia fuera del grabado, evitando el enfrentamiento con la bailarina, así como con el espectador. Con su mano izquierda retuerce un mechón del cabello que se le desliza de su tocado. Sus grandes pechos caídos y los pliegues, a la altura del vientre denotan, también, una edad relativamente avanzada. Como en el caso del hombre, el cuerpo está esbozado en unos pocos trazos y alguna sombra, mientras que en el rostro se aprecia un trabajo detallado de luces, sombras y diferentes intensidades de trazo.

Detrás de la bailarina, una figura arrodillada sostiene una bandeja con la cabeza de un hombre barbudo que ha sido decapitado. El color de la piel de aquella es muy oscuro. A pesar de unos labios bastante prominentes, por la finura de sus rasgos no puede decirse que sea de raza negra. Podría tratarse de una egipcia o de una etíope. La cabeza, ligeramente inclinada hacia atrás y cubierta con un pañuelo anudado en la parte posterior parece dirigir la mirada hacia el hombre sentado. El extraño gesto que hace con la mano derecha al jugar con un mechón de la larga cabellera del decapitado, compensa el gesto que realiza la mujer que se encuentra de pie en el extremo opuesto. Tanto la postura, como el color, o la manera como sostiene la bandeja en su regazo y juega con el mechón de cabello que desliza entre el dedo pulgar y el resto de la mano, se diría que esta figura representa un exótico encantador de serpientes. Al personaje, se le observan, de cerca, unos inconfundibles pechos femeninos. Su rostro, ha sido trabajado como los demás en este grabado. La claridad del pañuelo y la del pareo acentúan la oscuridad de su cuerpo.

La cabeza del hombre decapitado expresa terror. La larga cabellera se le entremezcla con la barba formando mechones que se enrollan sobre sí mismos como serpientes, recordando el aspecto de la Gorgona. La bandeja ovalada enmarca su rostro, como el escudo lo hace con el de la propia Gorgona.

Los integrantes de este exótico grupo son Salomé, su madre, Herodias, el marido de la misma, Herodes y una sirvienta que sostiene la cabeza de san Juan Bautista.

El eje compositivo alrededor del cual se organiza el grabado se encuentra en el centro de la plancha y coincide con lo que intuye el espectador del sexo que Salomé quien, en su baile, muestra abiertamente a Herodes. Éste es el punto de máxima tensión de la composición. La línea diagonal que une el grupo de la derecha, Herodes y Herodias con el conjunto formado por la sirvienta y la cabeza del Bautista, sigue la línea óptica marcada por la dirección de las miradas de Herodes, Salomé y la sirvienta. Esta línea viene subrayada por la pierna que alza Salomé, así como por sus brazos extendidos. Al llegar a este punto, al sexo de Salomé, la línea diagonal se interrumpe, cortada casi perpendicularmente por la vertical del cuerpo y la pierna derecha de la bailarina. Esta brusca interrupción, cortante, casi en forma de cruz, potencia la fuerza del eje compositivo.

Otros detalles equilibran la composición entre ambos grupos. Las gruesas piernas que balancea Herodes en su asiento, rozando el suelo, se compensan con las piernas dobladas de la sirvienta, perfectamente apoyadas y paralelas al suelo. El gesto que realiza Herodias con su cabello queda compensado con el movimiento efectuado por la sirvienta en el extremo opuesto con un mechón del Bautista. La mirada oblicua de Herodias, hacia el exterior de la obra se equilibra con el escorzo hacia el interior de la composición del mechón de cabello del Bautista. Estos dos gestos oblicuos y en sentidos opuestos, se compensan mutuamente y confieren un ritmo alternativo a una composición fuertemente marcada por el eje “diagonal-vertical”, por la cruz que estos ejes conforman en el centro del grabado.

La composición se distingue por la suave delicadeza, la gracia y la economía del trazo, así como por la discreta elegancia con la que Picasso presenta un tema que aborda sin ambages, con toda su crudeza y realidad.

El nuevo testamento relata cómo Herodes, tremendamente complacido con el baile que le dedica Salomé, la hija de su mujer, otorga a la bailarina cualquier deseo que a ella se le ofrezca. Salomé pide la cabeza de san Juan Bautista.



Picasso. *El Papa ha vuelto con su orinal*. (Rafael y la Fornarina). Septiembre de 1968. Aguafuerte.

14'8x20'9 cm. Museu Picasso. Barcelona.

Picasso. *Salomé*. París, 1905. Punta seca.

40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld

Picasso. *La bailarina oriental*. Enero de 1968.

Pluma y tinta sobre papel. 22x27'5 cm. Museu Picasso. Barcelona



Salomé, solicita a cambio de su baile la cabeza de una figura mística, aparentemente un inocente. ¿Por qué motivo Salomé solicita, frívolamente, la cabeza de un inocente?²⁰

El tema es psicológicamente complejo. El poderoso padrastro complace su lascivia con el *voyeurismo*. La mera contemplación del baile erótico de la hija de su mujer, dispara su libido residual y su contento se manifiesta en una oferta de carta blanca.

Esta situación podría relacionarse con la serie de 25 aguafuertes, titulados *Rafael y la Fornarina* que Picasso realizará en 1968, a los 87 años de edad. En ellos, Picasso, metamorfoseado con distintos tocados de alto dignatario religioso, adopta el papel de Papa, de chamán, de cardenal, en definitiva, de anciano sumo sacerdote. Representa al viejo impotente que se deleita y rabia visualizando la actividad sexual de la joven pareja (Rafael y la Fornarina). Picasso, en 1968, retoma la figura de Herodes, del *voyeur* aumentando su complejidad con nuevas iconografías y temores personales.²¹

En la serie de *Rafael y La Fornarina*, Rafael, joven, pintor y en plena actividad sexual, hará peligrar y derrocará la posición del anciano "Papa-Picasso". El viejo, desprovisto de la energía sexual que fertilizaba y regeneraba su pintura, perderá su jefatura, perderá su *status* en el ámbito plástico, a favor del joven pintor.²²

En esta serie de grabados (*Rafael y La Fornarina*) el nuevo poder ascético y sobrenatural que representa san Juan Bautista en *Salomé* es sustituido por el poder, también sobrenatural de otro joven, Rafael. Ambos, Rafael y san Juan Bautista, tienen en común su juventud y su fuerza sobrenatural. El ascetismo místico confiere poderes a san Juan. El intercambio sexual regenera y fertiliza, hace renacer a diario las aptitudes mágicas de un pintor.

En *Rafael y la Fornarina*, la danza de Salomé ha evolucionado, hacia la unión entre el varón y la hembra. Las danzas de personas enlazadas simbolizan el matrimonio cósmico, la unión del cielo y la tierra. La danza encarna la energía eterna.²³ No es, sin embargo "Herodes-Papa-Picasso" quien baila sino "san Juan-Rafael". Él es quien accede a la mencionada energía eterna. Tal como muestra gráficamente éste, y la mayoría de los grabados que componen la serie, la conexión entre el sexo masculino y el femenino, actúa como un enchufe eléctrico. Al conectarse fluye la energía que alcanza a los pinceles y dispara la actividad pictórica del artista. Picasso acentúa este significado confirmando a los pinceles la misma direccionalidad que al sexo masculino. Al quedar Picasso, con la edad, marginado de esta clase de "suministro eléctrico", entiende que su trabajo plástico pierde la posición hegemónica.²⁴

El complot entre Herodías y Salomé eli-

20. Herodías y Salomé, dos mujeres romanas emancipadas, dos mujeres políticas e influyentes traman la aniquilación de un santo que amenazaba con alterar la ya por sí difícil situación de las provincias romanas. Tanto Herodías como Salomé están personalmente interesadas en que Herodes detente el poder. Mientras Herodes conserve la jefatura del gobierno, Herodías y Salomé conservarán su posición privilegiada. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 131.

21. De hecho, Picasso siguió trabajando con el tema del anciano y la bailarina hasta 1971. El dibujo a pluma y tinta sobre papel *La bailarina oriental*, realizado en 1968, es decir 63 años más tarde, más libre, compulsivo y suelto, conserva la misma estructura y espíritu que la *Salomé* de 1905.

22. ANGLIN BURGARD, TIMOTHY "Picasso and appropriation" *The Art Bulletin*, Vol. 73, Nº 3 (Sept., 1991), pp.479-494.

23. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 164.

24. El artista habrá luchado hasta el final de sus días para no dejar de participar en la

danza, para no dejar de acceder al suministro eléctrico. Richardson, en *El aprendizaje de brujo*, relata una anécdota de Jacqueline que resulta sumamente representativa: Jacqueline, enfermísima, se niega a ser operada. El autor, al intentar convencer a Jacqueline sobre la necesidad de su operación, recibe una confesión: "No puedo. Pablo no quiere vivir con un eunuco". Richardson añade que nada podía sacarle de la cabeza aquella ridícula idea y que su actitud era la de una santa preparada para el martirio." RICHARDSON, JOHN *El aprendizaje de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. -Edición *The sorcerer's Apprentice*, 1991- P. 280.

Anteriormente, Richardson, relataba el comportamiento de Jacqueline con ocasión de unas vacaciones en Perpignan: "Durante las semanas siguientes, la actitud de Picasso hacia ella fue deplorablemente desagradable, mientras que Jacqueline fue deplorablemente sumisa: le llamaba Dios, le hablaba en tercera persona y le besaba las manos con frecuencia" RICHARDSON, JOHN *El aprendizaje de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. -Edición *The sorcerer's Apprentice*, 1991- PP. 162-163. Richardson es de la opinión de que Picasso estaba valorando la capacidad de sumisión de Jacqueline y que ella sabía que las demás candidatas al título de *maitresse-en-titre* carecían de su elevado espíritu de sacrificio.

mina a san Juan. Así, pues Herodes, el marido de la madre, sigue detentando el poder. Mientras Herodes gobierne ellas conservarán sus influencias. ¿No es esta posición privilegiada la que detenta Jacqueline junto a su dios, su *monseigneur* Picasso? ¿No vive Picasso con Jacqueline y la hija de ésta, Cathy, como Herodes con Herodias y la hija de ésta, Salomé? ¿No habla Jacqueline de su “reinado” para referirse al período en que Picasso comparte su vida con ella? ¿No es Jacqueline quien, descaradamente, manipula el entorno de su señor, de su *monseigneur* en su propio beneficio? Jacqueline, Cathy y Picasso. Herodias, Salomé y Herodes. No parece casual que Picasso, al final de su vida retomara el tema de Herodes y Salomé, adaptándolo a sus circunstancias personales Herodias y Jacqueline, ambas mujeres satisficieron las debilidades de sus maridos para conservar su poder.

4-3-2 Identificación y fuentes iconográficas de los personajes

Herodes y Herodias

Se ha destacado el gran parecido de Herodes con dos personajes: por un lado, con Don José, el gran bufón rojo de *Les bâteleurs* (*Familia de saltimbanquis*) y por otro lado con Apollinaire.²⁵

Tanto Don José, como Apollinaire son personajes dominantes en sus propios círculos. Ambos son susceptibles de encarnar la representación de la autoridad.

Los personajes de Herodias y Salomé no aparecen en la obra previa de Picasso. Es fácil



Picasso. Suite 347 L133
(*Del modo de empleo de una joven mujer*). Mayo 1968. Grabado. 20x25'7 cm. Christie's.

relacionar a Salomé con Fernande. De hecho, en una misma página de su libro, Fernande, se describe a sí misma medio desnuda, a ella y a Pablo bailando y a Pablo sirviéndose de ella como modelo para una punta seca.²⁶ Pero, la estilizada figura de Salomé no encaja totalmente con la de Fernande. Quizás tenga algo de Fernande, como Herodes puede aglutinar a Don Pepe y a Apollinaire, pero Picasso utilizó también otro modelo.

Tampoco la sirvienta parece tener antecedentes en el trabajo picassiano.

El modelo de Herodias es muy singular. Su mirada, su extraño peinado y el gesto de su mano izquierda jugando con el pelo resultan algo inquietantes. ¿Qué necesidad hay de representar a Herodias en esta actitud? ¿Alguno de sus gestos está relacionado con la historia bíblica? ¿Por qué repetía, Picasso el gesto de Herodias en *El peinado* o en las mujeres que pintó en otoño de 1906? Puede pensarse que Picasso adaptó un mismo modelo procedente de otra composición en la cual los gestos de Herodias formaban parte del guión. Este modelo, pensamos que es *La toilette de Herculano*. Algo que no nos sorprende dado



Picasso. Apollinaire vestido de Papa. París, 1905. Pluma sobre papel. Colección privada.

Salomé. Picasso. París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld

Picasso. Apollinaire como Papa (reproducido en monografía A. Billy Apollinaire Vivant 1923. El original pertenecía a Apollinaire.

Picasso. Les bâteleurs. Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.

Washington (DC) National Gallery of Art.

25. Salmon afirma que el gran bufón vestido de rojo es Apollinaire. Richardson, que transcribe la opinión de Salmon, cree que no es así, él cree que es el tío Pepe, Don José. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol. II. 1907-1917. Madrid. Alianza Editorial. 1997 (1996) PP. 385.

Nosotros pensamos que puede tener tanto del uno como del otro. Una opción que no se opone al pensamiento picassiano según el cual un loro verde es también una lechuga,

puesto que la realidad es para él, algo más que la cosa en sí misma. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996- P. 82. Creemos, también, que esta versatilidad de las figuras picassianas encaja con la capacidad del opiómano en metamorfosearse en lo que quiera.

26. OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P.P. 160-161.

Gusman. *La toilette*.

Pintura de Herculano
en el Museo de Nápoles.
P. 189

Coragium, pint 12 Roux,
Vol II.

Picasso. *Salomé*.

Paris, 1905. Punta seca.
40x34'8 cm.



el interés que muestra Picasso en esta época por el tema de *La toilette*.

Este modelo apareció, como mínimo, en dos publicaciones de gran difusión: *Herculanium et Pompéi*, de Henri Roux y *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts* de Pierre Gusman.²⁷

Picasso pudo contemplar las imágenes pompeyanas de Gusman en el mencionado libro, o ver los originales en la Facultad de Letras de la Sorbona y en la *École de Beaux-Arts* (donde se le había dedicado una exposición).²⁸ Los textos de Gusman son explicaciones de un pintor contemporáneo seducido por la pintura pompeyana. Sus explicaciones, ocasionalmente, contraponen y comparan los intereses de la pintura contemporánea con la pompeyana. Como se dice en el prólogo, “es un libro de buena fe”. Los textos y las explicaciones de Gusman tienen algo del encanto, de la ilusión y de la seduc-

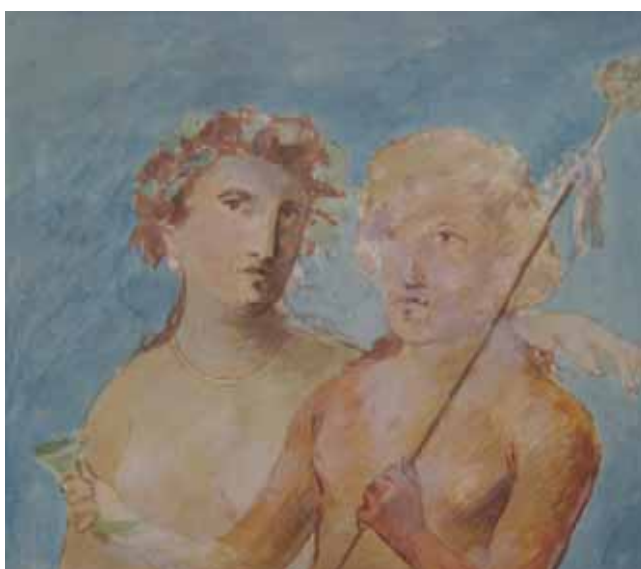
ción *naïf* que encierran las pinturas de Henry Rousseau. Pensamos que la publicación de Gusman, sus dibujos y acuarelas resultaron muy atractivos para Picasso. Pero no descartamos, al contrastar el trabajo picassiano con los originales de Gusman no publicados, que Picasso acudiera a *Beaux Arts* o a la Sorbona a contemplar los originales, puesto que en el prefacio del libro se informaba sobre donde se conservaban.

Si entre las acuarelas de Gusman, actualmente archivadas entre el INHA (Instituto Nacional de Historia del Arte, antigua Biblioteca Nacional de Francia) y la *École de Beaux-Arts* figuraba *La toilette* de Herculano,²⁹ sus colores no deberían ser muy diferentes a los originales del fresco, apreciables en la reproducción en color. En el mencionado fresco se constata que la gama cromática que domina esta composición es exactamen-

Gusman. IX.I.2.2. (*¿Dionisio y una bacante?*) Acuarela conservada en la *École de Beaux-Arts*. París.

***La toilette*, Herculano.**

Fresco. Museo de Nápoles.



27. ROUX, HENRI *Herculanium et Pompéi: recueil general des peintures, bronzes, mosaïques, etc., découverts jusqu'à ce tour, et reproduits d'après le antichità di Ercolano, el museo Borbonico, et tous les ouvrages analogues; augmenté de sujets inédits, graves au trait sur cuivre par H Roux Ainé; et accompagné d'un texte explicatif par L. Barré*. Ed: Librairie Firmin Didot Frères. Paris 1839-40 (8 tomos) y GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. París. Ed. E. Gouillard. -1ª Ed 1899 y 2ª Ed. 1906- 27. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. París. Ed. E.

Gouillard. -1ª Ed 1899 - 1906- P. 10.

28. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. París. Ed. E. Gouillard. -1ª Ed 1899 - 1906- P. 10.

29. No descartamos que esté, pero no la vimos. De hecho los contenidos de las distintas cajas, *cartons*, del fondo Gusman del INHA, no se corresponden con los descritos en el listado del mismo archivo.

te la misma que la de *La toilette* de Gósol o la que emplea Gusman en la reproducción de la pareja formada por Dionisio y una bacante, conservada en la *École de Beaux-Arts*.

Al margen, de cuestiones estilísticas y cromáticas que serán tratadas en el estudio de *La toilette*, interesa, ahora, destacar la sencilla extrapolación realizada por Picasso para convertir la *domina* romana de *La toilette* de Herculano en Herodias.

Picasso toma del fresco de Herculano, no sólo la figura de Herodias, sino también, la composición y el volumen del grupo formado por la *domina* y la sirvienta.

El conjunto pompeyano sufre la siguiente transformación: los rasgos de la *domina* serán el modelo para Herodias y el grupo formado por *domina* y sirvienta serán, con las correspondientes adaptaciones, el modelo para la pareja formada por Herodes y Herodias.

Si se presta atención al perfil del conjunto como bloque homogéneo, podrá apreciarse cómo Picasso, al sustituir la sirvienta por Herodes, encaja las dos figuras sin alterar la forma del perímetro exterior. Resiguiéndolo, se observa cómo la parte superior del sombrero de Herodes alcanza el mismo nivel que la cabeza de la sirvienta y se contrapone al cuerpo de Herodias por la clavícula y pecho, al igual que ocurre entre sirvienta y *domina*.

Al llegar a la cintura de Herodias, el volumen de Herodes ocupa lo que eran las piernas de Herodias más el vacío que se encuentra entre sus piernas y las de la sirvienta. Picasso separa las piernas de Herodes liberando un espacio hueco que, como en el original romano, aligera el carácter compacto del bloque. El ángulo formado por la espalda y piernas de la sirvienta, coincide con el codo derecho de Herodes. Las piernas de Herodes cuelgan sin llegar a tocar al suelo, como las de la *domina* en el fresco, aunque, Picasso, las mantiene paralelas, sin cruzar los pies. Siguiendo el contorno, la línea formada por el brazo izquierdo de Herodes, que apoya sobre la pierna, ocupa la parte inferior del cuerpo de la *domina* y mantiene su mismo perfil. Como la sirvienta, Herodes recorta el cuerpo de la *domina* por la izquierda y se desplaza ligeramente hacia la derecha, en la parte inferior. Los pliegues más destacados del drapeado de la *domina* coinciden con los pliegues que insinúa Picasso en el cuerpo de Herodias. El firme pecho de la *domina* decae,

casi grotescamente, en Herodias y el gesto que realiza la *domina* sujetando el velo con la mano izquierda se desplaza ligeramente hacia el cuerpo. Con ésta misma mano, Herodias juega con un mechón que se desprende de su peinado. El cambio es debido a que Picasso suprime el velo de la *domina* romana. A nivel de cuello, se insinúa en Herodias, el círculo que ocupa el collar de la matrona. Por lo que se refiere al resto, la cabeza, cuello y escote de la *domina* puede decirse que Picasso los reproduce fidedignamente. El cambio de orientación en la cabeza de la matrona, ligeramente torneada hacia la izquierda en el original y a la derecha en el grabado, puede ser, debido, precisamente, a que el grabado invierte el sentido del dibujo.

Es curioso el interés de Picasso por seguir exactamente el fresco pompeyano. Hay detalles, como la línea de arranque del pecho izquierdo de Herodias que Picasso la dibuja, precisamente, allí donde el artista campano fija la línea de inicio del velo transparente de la *domina*. Esta línea de composición continúa, involuntariamente, en la reproducción en color del fresco, coincidiendo con lo que parece un desperfecto de la pintura. Es, pues, precisamente en esta línea, en esta fisura, en la que Picasso situará la pierna que alza Salomé y que, dividiendo la composición en diagonal, nos conducirá al otro extremo del grabado, allí donde la sirvienta sostiene un mechón de cabello del Bautista. Cerrando la composición en ambos extremos con gestos similares.

La estrategia compositiva permite a Picasso, unir simbólicamente la cabeza pensante del complot, Herodias, con la cabeza de la víctima, San Juan Bautista. En ambos extremos, el artista cierra la composición con una mano que juega frívolamente entrelazada al cabello.

La apreciación realizada, en el estudio compositivo, respecto a los distintos niveles de intensidad que se observan en el trabajo del grabado, tiene también su explicación en la pintura pompeyana. Aquellas imágenes que Picasso reproduce fidedignamente del fresco, son las zonas que están más trabajadas y sombreadas. Las partes de los cuerpos que son substituidas y variadas, son las zonas que aparecen simplemente abocetadas en el grabado. Sin embargo, la cabeza de Herodes, quizás sea la más detallada de la composi-

“Toilette” de dama

romana. Bascle de Lagrèze

P.111. Fig 47

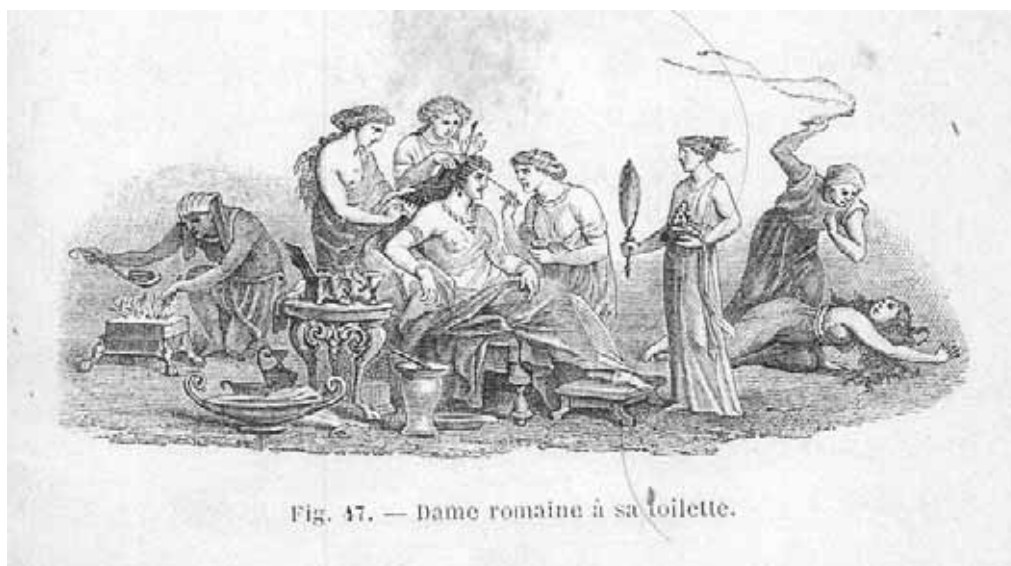


Fig. 47. — Dame romaine à sa toilette.

ción. La razón hay que buscarla en el modelo. A juzgar por el parecido entre la cabeza de Herodes y la de Don José, es probable que Picasso dibujara la cabeza de Herodes a partir de apuntes de Don José.

Los modelos iconográficos de Herodes y Herodias, proceden, pues, del volumen *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts* de Pierre Gusman. El dibujo que sobre el mismo tema publica Roux, presenta diferencias con el de Gusman a nivel de drapeado, de fisonomía del rostro y de desnudez. Como sea que Picasso, en estos detalles sigue el croquis de Gusman, puede descartarse el de Roux como modelo. Lo que interesa retener de la reproducción publicada por Roux es que *La toilette* de Herculano, es un conjunto que gozaba de una cierta difusión.

Otro detalle induce a pensar que Picasso pudo contemplar una acuarela original: la parte superior del moño de Herodias, aunque esbozado, no traduce la presencia de la diadema que se observa en el croquis de Gusman. En la reproducción en color del original tampoco hay diadema, es el trabajo del propio cabello lo que produce dos niveles de peinado. Estos moños altos que agradaban tanto a las pompeyanas eran verdaderas obras de arquitectura. Las matronas de Pompeya tenían un nivel de exigencia muy superior al de las antiguas matronas romanas. Tanto su *ancilla* (sirviente) como su *ornatrix* (camarera de habitación) debían ser verdaderas artistas. La *ancilla*, la responsa-

ble del peinado, podía ser penalizada con el látigo por un bucle ligeramente desplazado³⁰. La *toilette* era una actividad importante en la vida de una *domina* romana y, en la misma, se empleaba a varios sirvientes. Una ilustración del libro de Bascle de Lagrèze muestra el desarrollo de la *toilette*. La escena expone la complejidad de ésta operación cotidiana que apasionaba a las pompeyanas. No es pues sorprendente que se encuentren en la ciudad, diversas imágenes de esta escena.

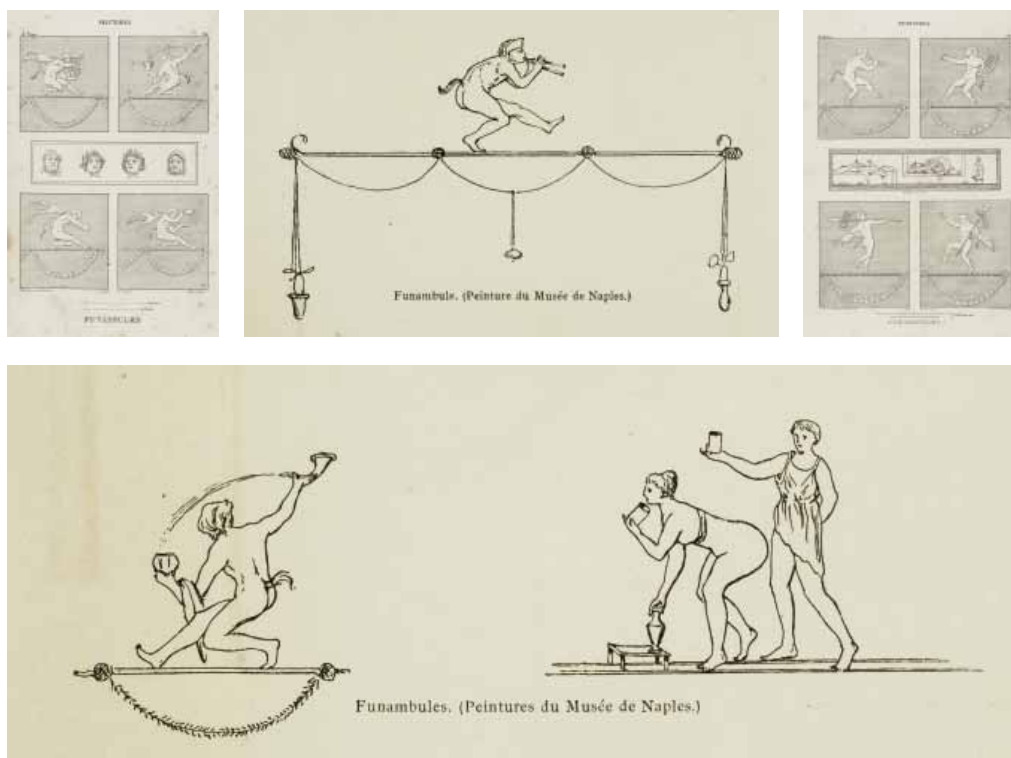
Una constante que se repite en Gusman, en Roux y en Bascle de Lagrèze es la diferencia entre el volumen corpóreo de la *domina* y el de los sirvientes. Picasso, al reproducir el conjunto de Herculano conservará estos contrastes confiriendo, en este caso al *dominus*, unas proporciones exageradamente superiores a las de Herodias. Este contraste lo repetirá el artista en *El harén*.

Al servirse, Picasso, de una imagen pompeyana como modelo para el conjunto formado por Herodias y Herodes, parte de una iconografía coherente con el tema del grabado.

Salomé

Es probable que Picasso buscara, también, su Salomé en el mismo ámbito pompeyano. Estilísticamente, Salomé presenta algunas características comunes a Herodes y a Herodias. Sin embargo, su trazo fino, continuo, redondo, muy delicado contrasta con las líneas

30. BASCLE de LAGRÈZE, GUSTAVE *Une visite à Pompéi*. Firmin Didot. París 1887. P. 111

**Funámbulos.** Roux Tomo

V, Fig 14

Gusman. Funámbulo.

P. 187.1s.

Funámbulos. Roux Tomo

V, Fig 13

Gusman. Funámbulos.

P. 187.2. Procède de la

Caupons de Mercure.

Museo Nacional de

Nápoles.

esquemáticas que esbozan el cuerpo de Herodes. Los pies de Herodes parecen realizados por una mano distinta a la que dibujó los de Salomé o los de la sirvienta. Por lo que se ha visto hasta el momento, el cuerpo de Herodes es fruto de la imaginación picassiana, mientras que el de Herodías reproduce la copia de un original pompeyano. Puesto que se da cierta unidad de estilo entre el cuerpo de Salomé y el de Herodías, se investigará sobre el modelo de Salomé en el corpus pictórico de Pompeya.

Otro motivo de peso para dirigirse a la pintura de la Campania en búsqueda de Salomé es la importancia y la abundancia de bailarinas en los frescos de la región. Todos los autores de la época consultados, se extasían ante la gracilidad y los cuerpos de las bailarinas que recubren los muros de Pompeya. A pesar del puritanismo decimonónico que aflora en el discurso de la mayoría de los escritores, todos se rinden ante el atractivo de estas figuras. Picasso, no podía restar ajeno a este detalle ni al trato que daba la sociedad y la pintura pompeyana a un tema de gran atractivo sensual y sexual.

En este sentido, dos autores tremendamente recatados y con gran afición a la censura

como Bascle de Lagrèze y Marc Monnier, emiten las siguientes opiniones:

En Pompeya no había bailes como los nuestros: les gustaban las bailarinas de pago. ¡Qué hermosas que eran! ¡Qué gracia y que agilidad que tenían! ¡Cómo los vestidos flotando alrededor de sus formas admirables son hábilmente dispuestos! Los pintores de la época nos permiten juzgar estas escenas que embellecen las antiguas cenas.³¹

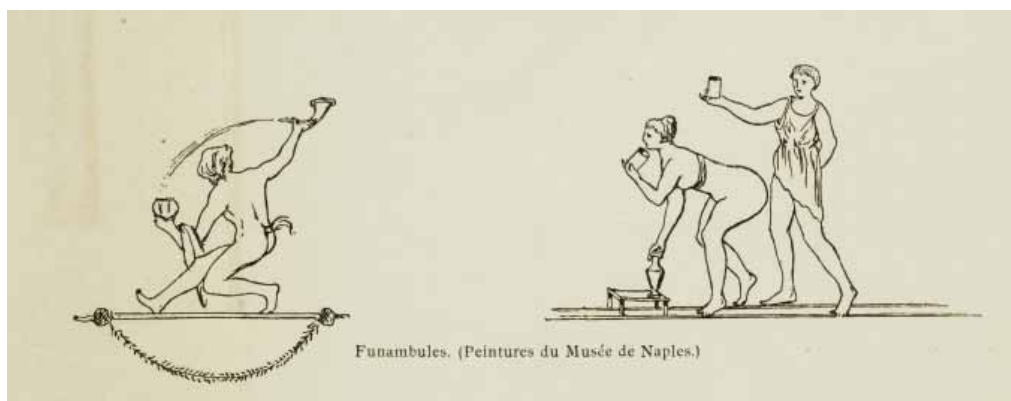
Baile y bailarinas: (...) cesto sobre la cabeza y un tirso en la mano, otra, bailando, descubre la parte alta de su cuerpo; otra, con la cabeza doblada hacia atrás, los ojos levantados hacia el cielo, hincha su velo como para ponerse a volar (...) las hay que están casi desnudas, las hay que se cubren con velos transparentes... tantas bailarinas como danzas distintas, tantas actitudes, movimientos, ondulaciones, atributos distintos, velos levantados o recogidos,; variaciones infinitas sobre dos notas que vibran de mil maneras, la voluptuosidad y la gracia.³²

El paso que ejecuta Salomé ante Herodes supone un equilibrio difícil de sostener. Su

31. BASCLE de LAGRÈZE, GUSTAVE *Une visite à Pompéi*. Firmin Didot. París 1887. P.129.

32. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864 PP. 142-143.

Picasso. *El Papa ha vuelto con su orinal. (Rafael y la Fornarina)*. Septiembre de 1968. Aguafuerte. 14'8x20'9 cm. Museu Picasso. Barcelona. *Caupona de Mercurio. Escena erótica.* Museo Nacional de Nápoles. **Salomé. Picasso.** París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld **Gusman. *Funámbulos*.** P. 187.2.



número resulta tan propio de una bailarina como de una equilibrista. Teniendo en cuenta estas características, así como el conocido interés de Picasso por equilibristas y saltimbanquis, no está de más echar una ojeada a las imágenes que de los mismos pueda ofrecernos el corpus pictórico pompeyano. Puede comprobarse que Pompeya, también fue generosa en la representación de funámbulos. Se encuentran en múltiples poses y la dinámica de su actuación está a medio camino entre la danza y el equilibrismo. Sus movimientos, sus piruetas, así como el trazo de su dibujo, hacen de ellos una fuente de inspiración para Salomé.

Los números de estos equilibristas tienen la elegancia propia de la danza. Su tremenda ligereza, su armonía exquisita, convierten sus movimientos en actuaciones de gran refinamiento. El número de Salomé podría intercalarse entre ellos como uno más. Estos funámbulos no se presentan vestidos, como los equilibristas circenses, sino que actúan totalmente desnudos. Detalle que los acerca a la Salomé de Picasso.

Otro factor que, aunque se intuya, debe ser subrayado, es la voluptuosidad que desplie-

gan estos funámbulos en el desarrollo de sus ejercicios. Voluptuosidad que en ocasiones adquiere un evidente carácter erótico. Si la actuación en vez de ser individual se realiza en pareja, el erotismo se convierte en algo muy real. Este es el caso de la composición que se encontraba en la *Caupona de Mercurio*.³³ Curiosamente, esta imagen viene reproducida en el libro de Gusman en la misma página en la que otros funámbulos actúan en solitario. Estos últimos ejecutan graciosos movimientos de piernas y brazos que parecen formar parte de la misma danza que baila Salomé. El enfoque, de tres cuartos y de espaldas, es exactamente el mismo que en Salomé.

Pero, a diferencia de ellos, Salomé está acompañada y despliega todos sus encantos sexuales hacia Herodes. Si la danza es una forma de metamorfosis que tiende a convertir al bailarín en la persona anhelada y facilita la unión entre los varones y las hembras,³⁴ la danza de Salomé ante Herodes está evocando y anhelando la danza sexual practicada por la mencionada pareja de funámbulos.

El sexo masculino, censurado en el dibujo de Gusman, es evidente en el original que

33. Taberna, bodega abierta a intercambios sexuales.

34. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979
-3ª Edición- P. 164.

se encuentra en el Museo de Nápoles. Como Gusman, Picasso tampoco mostrará el sexo de Herodes en 1905. Entre Herodes y Salomé, como en el mencionado croquis, solo se evidencia el deseo de un contacto que no llega a producirse. La relación sexual entre padrastro e hijastra, hoy motivo de escándalo, no era contemplada de la misma manera en Roma:

Las danzas se ejecutaban, también, entre los invitados que se entretenían en cálidas relaciones y Horacio reprocha a los romanos que “la virgen, apenas adolescente aprende con alegría las danzas voluptuosas de Ione, ella sumerge sus miembros dóciles y desde la infancia sueña con amores incestuosos” Había escuelas de danza y Macrobio dice haber visto a niños y niñas ejecutar danzas obscenas.³⁵

Picasso, consciente de esta desinhibición propia de las costumbres romanas, se limita a evocar en *Salomé* esta posible relación incestuosa. A modo de inciso, y subrayando el paralelismo entre costumbres romanas y picassianas, interesa señalar cómo cuando Picasso y Fernand adoptaron a Raymonde el artista dibujó a la casi adolescente en una composición cuyo centro es el sexo de Raymonde.³⁶ En 1968, al final de su vida, cuando Picasso había tenido ocasión de conocer el original sin censura de la Caupona de Mercurio, no dudará en plasmar el contacto físico en la serie de *Rafael* y *La Fornarina*. El joven Rafael, el *alter ego* de Picasso, el Picasso joven, se ha limitado a sustituir la copa de vino que sostenía en la *caupona* pompeyana, por paleta y pinceles. Picasso, sentado como Papa viejo y probablemente tan impotente como Herodes, contempla la metamorfosis que suscita la danza. Metamorfosis anhelada por Herodes en el grabado de 1905.

Si bien podría darse por sentado que la fuente de inspiración picassiana para la figura de Salomé fueron estos funámbulos pompeyanos, un repaso a las imágenes de las admiradas bailarinas ofrece una nueva perspectiva.

De hecho, en el libro de Gusman, los co-

mentarios e imágenes sobre funámbulos y bailarines se suceden y entremezclan. Debe concederse casi tanto interés a las ilustraciones como a los textos. En el siguiente extracto de las páginas 187 y 188 del mencionado volumen puede valorarse la traducción que hizo Picasso del mismo en sus grabados de *Salomé* y *La danza*:

A la voluptuosidad de la lengua y al aguijón del espíritu se sucedían la agilidad del cuerpo y la cadencia del ritmo. Los funámbulos bailaban sobre la cuerda, haciendo gala de maestría, haciendo música y vertiendo agua de un *rhyton* en una copa manteniendo el equilibrio (...) Mientras duraban estos ejercicios, la música acompañaba al ejecutante, como hoy, a fin de conservarle esta invariable cadencia, ayuda indispensable de todo equilibrio. (...). La danza, más que cualquier otro ejercicio del cuerpo ha tenido un lugar de honor en la antigüedad y ninguna ceremonia podía prescindir de los bailarines; ¡cuántas elegantes siluetas de *saltatrices* vemos esbozadas sobre los muros de Pompeya, tan variadas como movidas! “Bailar, dice Luciano, es honrar a Venus y a Baco, la danza es una iniciación al amor”. (...). El objetivo principal de la danza es la imitación, mediante los gestos, de todas las pasiones del hombre exponiendo con elegancia las escenas más ordinarias.³⁷

El texto se ilustraba con las ya vistas imágenes de los funámbulos, así como con dos parejas danzando cuyo comentario se reserva para el estudio de *La danza*. Picasso percibe el sentido de las explicaciones y de las imágenes de Gusman, capta su espíritu y adapta este material, iconográfico, intelectual y plástico a sus temas. O los temas surgirán en función del material.

En Pompeya, las *saltatrices*, “bailarinas de pago”, acompañaban ceremonias y *symposiums*.³⁸ Danzaban desnudas, o con escasos velos, ante una audiencia que las admiraba. Tal y como las representa Gusman en el *Symposium* de la página 339.2.

Si a la bailarina situada en el primer plano del *Symposium* y sin cambiar la perspectiva

35. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P: 342.

36. *Raymonde examinándose el pie*. Primavera 1907. Herederos del artista.

37. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. PP 187-188.

38. Reuniones para beber vino

Gusman. Danza báquica.

Pintura de la Casa del Centenario. P.338.1

Salomé. Picasso. París,
1905 Punta seca sobre cobre-
40x34'8 cm. Colección E.W.
Kornfeld

Gusman. Symposium.

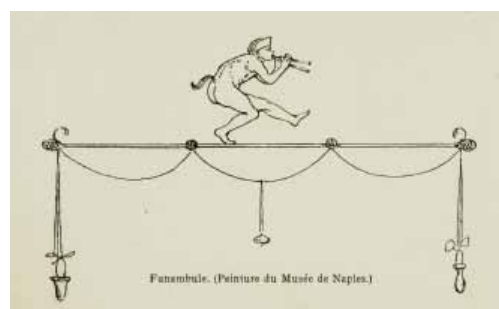
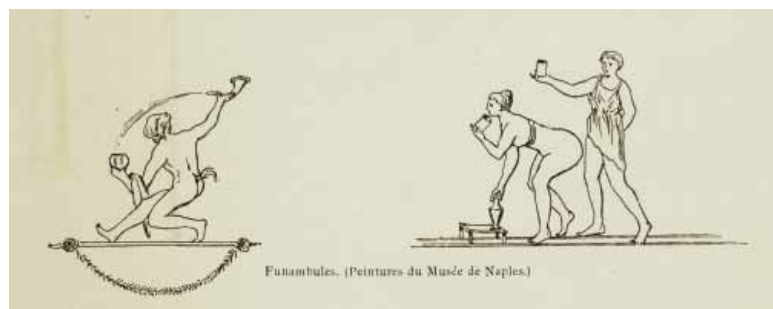
P. 339.2

Gusman. Funámbulo.

P. 187.1

Gusman. Funámbulo.

P. 187.2



ni desnudez, se le confiere el movimiento de la bailarina báquica que aparece en la página anterior del mismo libro tenemos a Salomé en su contexto. Una Salomé a la que Picasso extrema su fuerza sexual reorientando, simplemente, una pierna cuyo perfil viene a sustituir la línea del velo de la bailarina báquica. Una pirueta propia de funámbula.

Comparando a la bailarina báquica con Salomé, se observará la unidad de estilo, de complexión física, una misma expresión facial, un perfil y una fijeza en la mirada exactas, así como exactos son los brazos, las manos, los dedos y los pies. La firme extensión del brazo izquierdo es la característica más destacable entre ambas bailarinas. El recorrido que hace el velo hasta alcanzar la mano izquierda, será sustituido en Salomé, por su pierna (apareciendo, al ser un grabado, en el lado opuesto). El dibujo interior del peculiar triángulo que conforman brazo izquierdo, torso y velo es reproducido con sorprendente exactitud por Picasso en la figura de Salomé. Las características de este triángulo, así como la espalda y silueta en general, son, también descritas por Gusman:

Todas estas bailarinas de Pompeya, envueltas en velos ligeros, dejan ondular voluptuosamente sus cuerpos esbeltos en un

abandono acariciante, también presentan todas ellas una dominante: tanto el pecho erguido moteado con dos botones rosados ofrece las mas esponjosas firmezas o bien las vistas de espaldas, presentan las formas acentuadas de las *callipyges*.

Drapeados ligeros y flotantes, por un hábil subterfugio, no sirven más que para sobrevalorar una cualidad femenina. Por lo demás, las figuras drapeadas aisladas o las heroínas de alguna escena, están todas impregnadas del mismo ambiente amoroso: todas ellas tienen una amable silueta; los pompeyanos destacaban, entre todos, por su arte gracioso por excelencia.³⁹

El modelo iconográfico de Salomé no ofrece ninguna duda. Interesa puntualizar que entre las numerosas bailarinas reproducidas por Roux y por Gusman, el modelo que selecciona Picasso es una bailarina báquica. Gusman describe su danza:

Vemos a un grupo de mujeres que danzan, envueltas en telas transparentes, como "tramas de aire", la *coa vestis*. Otras representan los misterios de Baco, la cabeza hacia atrás y el torso tenso; el rostro parece extasiado bajo el ardor del dios que las penetra.⁴⁰

39. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 P. 389.

40. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P. 341.

Salomé, bailarina báquica, resultará tan pompeyana como las bailarinas de Gusman. De hecho, incluso el rayado de la plancha de Salomé parece recoger el sombreado del croquis del *Symposium*.

Es importante, para la hilvanación del proceso que conduce a *Las señoritas de la calle Avinyó*, retener no sólo la procedencia de los modelos iconográficos sino, también, lo que ellos representan. El modelo para Salomé es

una bailarina báquica, una ménade o una baccante.⁴¹

La procedencia de la peculiar sirvienta que sostiene la cabeza del Bautista se comprenderá con mayor claridad, y en toda su complejidad, al identificar los modelos iconográficos de *La danza*. Es una figura que une las fuentes de ambos grabados y se comentará en el estudio de *La danza*.

4-4 ESTADO DE LA CUESTIÓN

La crítica no ha prestado gran atención ni a *Salomé* ni a *La danza*. De este modo no han podido constatar una serie de símbolos, modelos y relaciones que se reproducirán a lo largo del período comprendido entre 1905 y 1907. La historiografía se refiere, ocasionalmente, a parte del mismo como primer período clasicizante y, a menudo es descrito como un período de desorientación y de tanteos. Sin embargo, la iconografía de *Salomé*, y de *La danza*, muestra cuál será el principal ámbito de los motivos picassianos en los años que rodean a las pinturas gosolanas. Su conocimiento otorga unidad al período, da las pautas para el estudio de *Las señoritas de la calle Avinyó* y confiere sentido a la actitud vital, así como a la trayectoria plástica del artista.

El comentario de Pierre Cabanne es breve :

Datan de 1905 varios aguafuertes y grabados a punta seca: *Cabeza de mujer*, diversos *Salimbanquis*, *Salomé*, *El beso*, etc., la mayor parte de ellos inspirados en otras tantas pinturas, de los que el impresor Delattre hizo pequeñas tiradas pero no se ha sabido que tuvieran el menor éxito hasta que, en 1913 Vollard compró las planchas y publicó las estampas.⁴²

Daix, aunque íntimo amigo de Picasso y persona con libre acceso a las obras, así como a la opinión del artista, es también parco en su descripción:

Salomé revela los métodos de trabajo de Picasso. Vuelve a tomar la silueta del gran bufón para representar a Herodes y aprovecha una imperfección de la plancha para encuadrar el adorable cuerpo desnudo en una composición en diagonal de sorprendente belleza.⁴³

Phoebe Pool, a pesar de haber ahondado en parte del mencionado período, y centrándose en el aspecto clasicista del mismo, tampoco se acerca ni a las razones que lo impulsaron ni a la procedencia de los modelos. Es, en este sentido, muy representativo el siguiente texto:

En 1905, como después en 1917-1925, había recurrido al clasicismo: un excelente antídoto para alguien cuyo temperamento había mantenido siempre algo de la vehemencia y del tormento que se asocian tradicionalmente con España. (...) La esencia de su clasicismo no fue tomar en préstamo ni traducir libremente los *motifs* antiguos, sino una necesidad intermitente de formas condensadas, conceptuales y armónicas (...) y compárese también *Salomé*, 1905, (...) su supremacía reside en el ritmo de su línea y en la arquitectura general de sus cuadros, que le sitúan en la tradición francesa del siglo XIX del clasicismo, como un seguidor de Ingres más que del colorista Delacroix.⁴⁴

41. Las ménades, formaban parte del culto báquico que, en Roma, enfatizaba los aspectos sexuales de la religión. A pesar de haber prohibido, el gobierno romano, éste culto en el 186 a.C., en Pompeya nunca dejó de practicarse. Además, en el año 50 a.C., con Julio César volvió a revitalizarse. El culto iba destinado, originariamente, a las mujeres. El dionisismo, en su versión vulgar y degenerada, exageró aspectos rituales de carácter tóxico y sexual que, desvinculados de la trascendencia mística, desembocaron en auténticas aberraciones. Sin embargo, las iniciaciones serias implicaban un proceso de conocimiento y crecimiento personal en el que se sumergía la iniciada, mediante la guía de expertas sacerdotisas. Esta evolución es comparable

a la que se puede seguir actualmente mediante el psicoanálisis junguiano. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 (primera ed Dreaming in red. Spring publications, 2005).

42. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982 P. 154.

43. DAIX, PIERRE *Picasso*. Barcelona. Ed. Daimón. 1965 . P.47.

44. PHOEBE POOL "El neoclasicismo de Picasso: primer período" (1905-6), en: COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA *Estudios sobre Picasso*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1981. P 141.

La crítica permanece, en la mayoría de las ocasiones, a nivel superficial. En algunos casos, sin embargo, destaca la filiación de las imágenes, vinculándolas a la tradición francesa del siglo XIX y, en concreto, a la pintura de Ingres. Puede observarse cómo, a menudo, la obra picassiana es presentada como dependiente de la mencionada pintura francesa. Esta tendencia podría haber impedido

leer con objetividad y frescura las obras de esta época. Richardson, reconoce el rechazo de Ingres como gran maestro por parte de Picasso, aunque el crítico cree que el artista seguirá identificándose con el pintor francés.

Aunque rechazase el papel de gran maestro, Picasso seguiría identificándose con Ingres en alguna ocasión.⁴⁵

4-5 ESTUDIO COMPOSITIVO DE LA DANZA E IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES CON EL ENTORNO PICASSIANO

4-5-1 Estudio compositivo

El grabado de *La danza* presenta una simbólica composición circular integrada por siete figuras desnudas. No se observa, exceptuando la pareja en primer término, contacto físico entre los siete personajes. Sin embargo, a través de gestos y miradas se encuentran todos entrelazados. La simple estructura de esta composición añade al ya comentado significado de *La danza*⁴⁶ la simbología del círculo y del número siete. Ambos, conceptos relacionados con la eternidad y la iniciación.

El círculo es un símbolo universal de eternidad. Como emblema divino, representa la perfección y la eternidad de Dios.⁴⁷

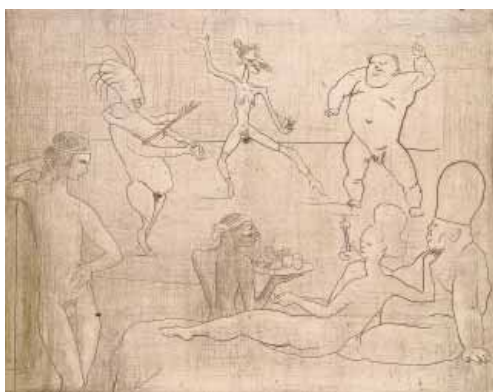
El siete sería el símbolo de la vida eterna, de la acción y de la evolución; la misma

iniciación tiene siete grados. Para los autores antiguos, era también el número de la perfección. (...). El siete, suma del tres (mundo espiritual) y del cuatro (mundo material) simboliza la vida y la naturaleza humana, compuesta de materia y de espíritu.⁴⁸

Hasta ahora se ha contemplado la danza como matrimonio cósmico, como unión de cielo y tierra, como pantomima de metamorfosis para conseguir una anhelada forma existencial con la eternidad y como favorecedora de la unión entre varones y hembras.⁴⁹ A esta visión habrá que añadir: la insistencia respecto de la eternidad, señalada por el círculo y por el siete; la integración del mundo espiritual y el material, también representada por el siete; así como la perfección y el número de grados de la iniciación, encerrados en el significado de este número de extraordinario valor.

Todos ellos son conceptos que creemos que deben ser tenidos en cuenta al contemplar *La danza*. Detrás de los mismos se hallan presentes supersticiones, creencias, interés por la numerología, transcendencia, esoterismo.... Son los intereses de los miembros de la *bande* que Picasso traduce irónica y grotescamente. Es decir que, en su lenguaje peculiar y, a menudo, grotesco, deja constancia del sentir de este grupo y de sus reuniones.

La Danza. Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso. París.



45. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol I 1881-1906. Madrid. Alianza Editorial. 1997 (1996) P.422.

46. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 164. Y PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994-1ª Edición, 1962- P.158.

47. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed.

Tecnos. 1994-(1ª Edición, 1962- P.130.

48. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.387.

49. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición-. P. 164.

El primer término del grabado lo presiden tres personajes. A la derecha se encuentra una pareja recostada sobre una cama. El hombre, de las mismas proporciones y aspecto físico que Herodes, ocupa el extremo derecho de la composición. El pintor lo muestra sentado, de perfil. El ángulo que forma su espalda y piernas cierra la composición por la derecha. Como Herodes en Salomé, lleva la cabeza cubierta con un gran sombrero que le confiere autoridad. El bastón de mando que sujeta imperiosamente con la mano derecha, se halla rematado con una ridícula forma fálica. Sus carnes parecen desmoronarse en cascadas adiposas. Su mirada oblicua se dirige hacia el músico del grupo. De su aspecto se infiere que se trata de la máxima autoridad en esta extraña reunión.

La mujer que se encuentra recostada contra el anterior personaje, está de espaldas al espectador y de su figura destaca la gracia, las armoniosas proporciones y el largo cuello. El rostro, entornado hacia el personaje que se encuentra a la izquierda del grabado, se muestra al espectador de perfil. El artista, con cuatro incisiones, ha conferido, a esta cabeza, un aspecto clásico. Su moño, espectacular, favorece una visión facial absolutamente despejada y destaca el largo cuello. Con una de sus manos, la mujer, acaricia mecánicamente la papada de su pareja, con la otra parece aceptar desinteresadamente la oferta de fruta que le presenta el sirviente que está a sus pies y, como se ha dicho, con su mirada se dirige abiertamente al joven efebo de la izquierda. La figura femenina es el personaje más ocupado de la composición. Se relaciona con tres de las siete figuras que la integran. Sus actividades se despliegan en distintas direcciones, creando tres líneas de composición, hacia la derecha, hacia la izquierda y hacia el centro, que otorgan dinamismo a esta aparentemente estática figura femenina. El perfil de la misma se adapta al cuerpo de su compañero y el perímetro del volumen ocupado por ambos configura un triángulo rectángulo. La hipotenusa de este triángulo está compuesta por la unión de los tocados de ambos, la mano femenina que se dirige con condescendencia al sirviente, la pierna y, termina, en el gracioso ángulo que forma el pie femenino.

De espaldas al espectador, aparentemente sentado en el suelo y a los pies de la mujer,

un hombre de color, entorna su cabeza hacia esta joven ofreciéndole una bandeja con fruta. Entre las distintas piezas se distingue una pera, un plátano y unas formas redondas que tanto pueden ser manzanas, como naranjas, melocotones... Representa una abundante mezcla de formas femeninas y masculinas. Una interpretación de tipo sexual de las mismas, pone de manifiesto la diferencia entre éstas y el minúsculo falo solitario con el que se corona el anteriormente mencionado bastón de mando. Las frutas sugieren una sensación de diversidad y alegría que contrasta con la aburrida forma fálica impuesta por la fuerza por quien preside la reunión. El hombre de color tiene la cabeza rapada y lleva, en la misma, una banda anudada con lazada. Su mirada y la expresión de sus gruesos labios se dirige, pícaramente hacia la mujer.

El joven efebo situado a la izquierda, cierra la composición en este extremo. Apoya el codo derecho en un alto pedestal y con esta mano juega con su cabello. Contornea ligeramente el cuerpo, de modo que éste aparece de frente al espectador, mientras que la cabeza se mantiene de perfil. El brazo izquierdo aparece doblado para poder reposar esta mano en la cadera. El muslo derecho se avanza y pliega sobre la pierna que apoya, la izquierda. El mencionado perfil muestra una nariz y frente muy rectos que le confieren un obvio aspecto clásico. Su mirada se dirige sin amabages, directa y fijamente a la mujer, que como se ha visto, le devuelve la atención con el mismo interés. El joven adorna su pelo con una fina cinta que, colocada en el extremo opuesto al gran sombrero y a su misma altura, parece oponerse al mismo. El artista cierra la composición, en ambos extremos, con dos personajes masculinos, cuya ubicación opuesta le sirve para enfatizar sus contrastes. Contrastes que se manifiestan en aspectos aparentemente intrascendentes como : en pie/sentado (activo/pasivo), joven/anciano (sexualmente activo/ sexualmente inactivo); cuerpo lozano/cuerpo adiposo (atractivo/repulsivo); mirada fuerte/mirada perdida (voluntad de ataque/sin voluntad de ataque); con cabello/calvo (fuerza y vigor natural/desprovisto de fuerza natural); muestra naturalmente el propio pene/el único pene que muestra es el pene de madera del bastón de mando; tocado mínimo/tocado ampuloso (adorno innecesario/necesidad de adorno y

de las connotaciones del mismo). El artista, en este juego plasma una verdad eterna en el ámbito amoroso. El anciano sujeta, vehementemente, un minúsculo falo de madera. El único que muestra, y se encuentra en el extremo superior del bastón de mando con el que se impone en la reunión. Su autoridad se refuerza con el ampuloso sombrero. El poder, sin embargo, resulta innecesario al joven con cuya simple naturaleza se basta. Picasso presenta irónicamente los parabienes recibidos por quienes detentan el poder.

Los tres personajes restantes son los que configuran el círculo en el segundo plano. Son los artistas, una pareja de bailarines y un músico que actúan para el grupo del primer término.

El primero empezando por la izquierda es el músico. Su figura resulta grotesca por la caricaturización que de la misma ha hecho el artista. De la cabeza, en forma de huevo, destaca su prominente frente y algunos escasísimos pelos burlonamente erizados. Este volumen, colocado en diagonal al sombrero del anciano, compensa el volumen de aquel. La prominente barriga del músico contrasta con sus ridículas piernas y sexo. Lo más inquietante de esta figura es el instrumento que está tocando. Con el arco de un violín está sacando música a un niño de espaldas cuya estructura podría recordar a la del mencionado instrumento. El “niño-violín” se cuelga del músico con su brazo izquierdo y sus pies son sujetados por la mano derecha del violinista zurdo. Mientras, el “niño-violín” se mantiene en una postura sorprendentemente tiesa.

El personaje central es la bailarina del grupo. Esquelética, ajada y patética, muestra sus desencantos con toda suerte de detalles. De su masculino perfil destaca la enorme nariz que parece prolongarse hasta el ridículo moño. La tirantez con la que se recoge el pelo, acentúa su aspecto varonil. El largo cuello parece una extremidad más entre las cuatro que agita como un ventilador. El baile que ejecuta parece obedecer a unos pasos definidos que ella realiza con voluntarioso patetismo. Sus pechos caídos, su sexo unido a los pliegues del vientre asemejan, metafóricamente, a una araña en su tela, sus medias y tacones desprovistos de cualquier gracia, convierten a esta figura en la personalidad más trasnochada del grupo. Parece que el

único encanto real de la misma sea su propia confusión sexual.

El bailarín contrasta su imponente volumen con la fragilidad de la bailarina. Su figura recuerda mucho a la del anciano que preside la fiesta. De su cabeza calva surgen algunos pelos laterales que, irónicamente, sugieren una corona de laurel. De nuevo, Picasso cierra la composición, en su parte superior, con dos elementos contrapuestos, las cabezas del músico y del bailarín. Alargada y con cuatro pelos erizados la una, redonda y con cuatro pelos cortos la otra. El bailarín parece, también, seguir con esfuerzo y acartonamiento, los pasos de una danza concreta. Su mencionado enorme volumen se mantiene sobre unas piernas adiposas y desprovistas de fortaleza. Los brazos, más bien cortos, evocan los de los enanos. Pies, manos y sexo son ridículamente pequeños.

La bella mujer se halla rodeada de un criado, al que no parece prestar atención humana, de cuatro hombres más y de una bailarina andrógina. En esta composición, el aspecto horripilante de cuatro de los hombres, parece ensalzar las cualidades efébicas del quinto.

4-5-2 Identificación y fuentes iconográficas de los personajes

La pareja

La atmósfera de *La danza*, así como algunos de sus personajes, el efebo, el imponente bailarín, la mujer echada en una cama contemplando un espectáculo, el sirviente ofreciéndole frutas, las características generales de la reunión... transmiten la influencia del mundo clásico. Es posible, pues, que las fuentes iconográficas de *La danza* no se hallen muy lejos de las de *Salomé*.

Como sea que las mencionadas características del libro del pintor Pierre Gusman debieron hacer del mismo un verdadero hallazgo para Picasso, se iniciará la investigación, directamente, entre sus ilustraciones.

Gusman, en un capítulo distinto a los comentados, retoma el tema de la danza al explicar la decoración y funcionamiento de determinados espacios íntimos reservados al propietario de la casa pompeyana. Se trataba de cámaras en las que el *dominus* se abandonaba a los placeres de Venus.

Con los baños de algunas casas, llegamos al *venereum*; tenemos un ejemplo en la Casa del Centenario cuyo propietario (...) tenía un pequeño apartamento privado en el cual se encontraban los baños (...) se componía de un *triclinium* muy coqueto, decorado con pinturas, así como de un *procoeton* (antecámara) con los muros decorados con bailarinas desnudas que daba acceso a una sala destinada a los placeres de Venus, el *venereum*. Dos pinturas obscenas adornan dos paneles y, en el del fondo vemos a Hércules borracho descompuesto por el amor. Una pequeña obertura practicada en el muro que separa esta habitación del *procoeton* (antecámara) situada algo más arriba de la altura de la cara: era probablemente por este agujero por el que se pasaban los alimentos y las bebidas estimulantes

Otro *venereum*, adornado con imágenes eróticas, existe en una casa cercana, así como en una habitación situada en la calle de los Teatros y en las casas de Salustio y de los Vettii.⁵⁰

La descripción del acceso al *venereum*, los muros de la antecámara pintados con bailarinas desnudas, la privacidad de estos ambientes, el *triclinium*, los alimentos y bebidas excitantes... recrean unas atmósferas que participan tanto del grabado de *Salomé* como de *La danza*.⁵¹ Además, algunos detalles, de estas fiestas privadas pompeyanas, la alegría, los bailes, la música, la droga la ingestión de bebidas excitantes pueden recordar la atmósfera de las animadas fiestas privadas que organizaban Picasso y sus amigos, tal como lo relata Fernandé.⁵² Es decir que, la lectura de este texto podría haber desencadenado en Picasso una sensación de afinidad, de identificación e, incluso, de admiración por parte del artista hacia el aspecto más orgiástico de la sociedad pompeyana.

En el anterior texto de Gusman aparece otro elemento que resulta interesante para el estudio de *La danza*, habla de un coqueto *triclinium* decorado con pinturas. Precisamente, la cama sobre la cual reposa la pareja de *La danza*, no parece una cama propiamente dicha, sino una *kliné*.

Por otra parte, la mujer echada sobre la *kliné*, tiene realmente el aspecto de una Venus. Venus era la patrona de Pompeya y a ella se dedicaban numerosas ceremonias y espectáculos, entre ellos danzas. Las danzas griegas, por la fuerte influencia helenística de Pompeya, eran sin duda alguna ejecutadas en la ciudad y bailar era honrar a Venus y a Baco:

“Bailar, dice Luciano, es honrar a Venus y a Baco, la danza es una iniciación al amor”. Este sentimiento estaba demasiado arraigado en el espíritu pompeyano para ser ninguneado, las danzas griegas debieron ser ejecutadas en Pompeya, ya que en esta ciudad de tradiciones griegas y de influencias helenísticas tan francamente manifestadas, no hay ninguna duda de que las antiguas cadencias eurítmicas del Hélade fueran conservadas.⁵³

Si bien la figura femenina es identificable con Venus, su pareja dista mucho de guardar alguna semejanza con Baco, ni joven ni anciano. La pareja de Venus está revestida de autoridad, pero sus atributos no parecen remitirnos a Baco. Cabría, pero, considerarle una parodia de Baco si se interpretara su bastón de mando, decorado con un falo en su parte superior, como el tirso báquico. De todos modos, no parece posible ya que el Baco anciano se representaba con barba y la pareja de la Venus picassiana es imberbe.

Bajo la perspectiva literaria, según se ve, pueden apreciarse numerosas conexiones entre las fiestas pompeyanas y *La danza*. Es posible, pues, que las pinturas pompeyanas reflejen, también estas coincidencias.

En la misma página en la que Picasso encontró su bailarina báquica para *Salomé*, puede observarse el boceto de una pareja bebiendo, recostada en una *kliné*. Aunque el autor titula la obra *Le repas*⁵⁴ en la misma solo aparecen objetos relacionados con la bebida.

Entre esta pareja y la de *La danza* se dan bastantes coincidencias. Hombre y mujer se encuentran recostados sobre una *kliné*. En el grabado picassiano están enteramente desnudos mientras que en el dibujo pompeyano

50. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P.307.

51. Recuérdese que el modelo para Salomé procede de una bailarina báquica de la Casa del Centenario

52. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona.

Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 149-150 y 155.

53. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P.188.

54. Comida o cena.

Gusman. *Le repas*. Pintura de Herculano. Museo Nacional de Nápoles. P. 338
***La Danza*.** (Detalle)
Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre.
 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París.



sólo están semidesnudos. El hombre, se apoya sobre su codo izquierdo, y cierra la composición en ángulo recto por la derecha, como en *La danza*. Mientras que en *La danza*, el hombre sujeta un bastón con la derecha, en el boceto de Gusman sostiene un *rhyton*. Ambos hombres se encuentran de perfil y sus parejas se encuentran ligeramente recostadas sobre ellos. El modelo pompeyano, a diferencia del picassiano, no es obeso y tampoco lleva la cabeza cubierta pero, tanto su actitud como su estructura son muy similares.

La mujer del fresco reproducido por Gusman, como en el grabado de Picasso, se apoya en el hombre a la altura de la rodilla de éste. Con una mano (esta mano es idéntica, en el grabado y en el fresco) acaricia al hombre, y con la otra acepta, sin prestar atención, la caja que le acerca una sirvienta. La actitud de las mujeres es muy parecida en ambas obras. Como la joven picassiana, la pompeyana luce moño, aunque de dimensiones más reducidas. Las piernas del modelo romano cuelgan en el extremo de la *kliné*, mientras que Picasso prolonga las de la suya sobre la mencionada cama. La figura de ambas imágenes (con la salvedad del cuello) es, también, muy semejante. Picas-

so, sin embargo, ha preferido mostrar a la suya de espaldas.

El sirviente picassiano, ocupa el mismo lugar que la criada pompeyana. La bandeja con objetos relacionados con la bebida que se encuentra sobre la mesa pompeyana, se transforma en una bandeja con frutas en Picasso.

No carecen de interés para *La danza* y, en concreto para el modelo de la pareja que domina esta composición, otros bocetos que pueden verse en las páginas siguientes de Gusman. Se trata de distintas imágenes de *symposiums* que recrean una atmósfera semejante a la sugerida por Picasso en *La danza*. Interesa destacar del *Symposium* (I) la repetición de actitudes similares a la descrita en las parejas, la presencia de sirvientes, la bandeja de la mesa en primer término y la postura de la joven que se encuentra recostada en la *kliné* del extremo derecho del fresco. Esta mujer, al igual que en *La danza*, se encuentra de espaldas al espectador.

Puede establecerse, con seguridad que la composición de la pareja en primer término de *La danza* procede del fresco pompeyano (Herculano) que Gusman titula *Le repas*. Picasso, sin embargo, optó por presentar a la joven de espaldas como pueden verse los *symposiums* de las páginas siguientes de Gusman.

¿Venus y Baco?

Sin embargo, la modelo picassiana tiene, una presencia distinta a la de las jóvenes participantes en el *symposium*. Es una mujer más dueña de sí misma, es una mujer que tiene la situación bajo su propio control. Si mediante la danza se trataba de honrar a Venus y a Baco, entre las numerosas Venus pompeyanas podría encontrarse alguna cuyo perfil se acercara, todavía más, al del modelo picassiano.

***Symposium* (I).** Pintura del Museo de Nápoles. Gusman P. 339





Picasso. Apollinaire como Papa (reproducido en monografía A. Billy **Apollinaire Vivant** 1923. El original pertenecía a Apollinaire. *Apollinaire en el piso de Eugène Montfort*. 1909. Colección P.M.A. Max Jacob Abajo. **Apollinaire y su musa**. c. 1910. Gouache sobre papel. 21'5x15'5 cm. Musée des Beaux Arts. Orleáns.

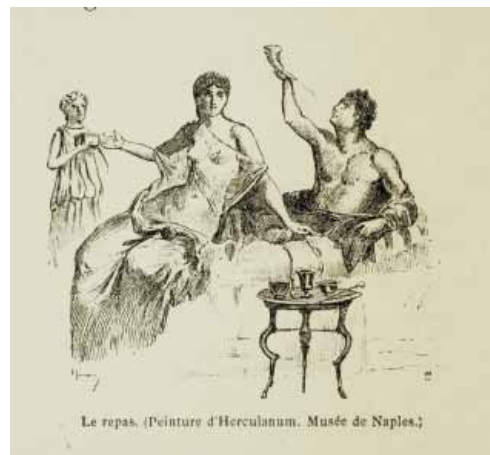
Entre las figuras báquicas no se encuentra ninguna asimilable al personaje que podría ocupar el lugar de Baco en *La danza*. De todos modos, uno de los integrantes de su cortejo, Sileno, es a menudo representado con una corpulencia arcaica que se asemeja tanto a la del supuesto alto mandatario de *La danza*, como a la del bailarín que aparece en el segundo término del grabado. Sileno podía adquirir rango sacerdotal:

Sileno es el compañero de Baco. Sileno, en estado de ebriedad profetizaba y alcanzaba un nivel divino. La sabiduría manaba a través de sus palabras cuando, estando ebrio, era acariciado y mimado. Por la sabiduría que manaba de Sileno puede equipararse su figura a la de un gran maestro. Sileno, cuando mediante el vino y las caricias profetizaba, adquiriría un rango divino y, por lo tanto, sacerdotal.⁵⁵

Entre los amigos que integraban el círculo íntimo de Picasso, Apollinaire, tenía una compleción física similar a la del alto dignatario del grabado y, evidentemente, a la de Sileno.

Picasso había caricaturizado a Apollinaire como Papa, con mitra y báculo en una imagen equiparable a la del compañero de Venus en *La danza*, con su bastón de mando y su alto sombrero. Se conserva una fotografía de Apollinaire reclinado en una suerte de *kliné* y un dibujo que le representa echado en una de estas camas junto a su musa. Además del parecido, físico Apollinaire comparte con este personaje picassiano su liderazgo sobre el grupo. El falo que corona su bastón podría relacionarse con los cuentos y farsas pornográficas que escribía Apollinaire, en los que revelaba referencias a la sexualidad de sus amigos.⁵⁶ El espíritu de Apollinaire, y lo que él encierra de Sileno, podría estar detrás del personaje sacerdotal que Picasso dibuja junto a Venus. Pero, sus características no son las de Baco.

Gusman explica el reciente descubrimiento de un santuario cercano al mar y supuestamente dedicado a Venus. El templo se halla en un enclave en el que la diosa podía escuchar el ruido de las olas.⁵⁷ El texto viene acompañado de una imagen de Venus marina.



Gusman. Venus marina. Museo de Nápoles. P. 66
Gusman. Le repas. Pintura de Herculano. Museo Nacional de Nápoles. P. 338.

55. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 96-98.
56. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II. 1907-1917. Madrid. Alianza

Editorial. 1997 (1996) PP. 3-4.
57. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P.6

Gusman. *Isis*. Mármol.
 Museo de Nápoles. P.83.
 Gusman. *Estatua de Venus*.
 Templo de Isis. Mármol.
 Museo de Nápoles. 83.

La figura femenina que aparece en el llamado *Le repas* presentaba algunas diferencias respecto al modelo picassiano. Si bien como pareja no existe ninguna duda que la pareja de *Le repas* fue el modelo para la de *La danza*, la figura femenina de este grabado sufrió alteraciones. El artista prefirió otorgarle otro carácter.

No sólo son las piernas, el cuello y la inclinación del torso lo que varía Picasso en esta imagen, sino también su personalidad. Como se ha dicho, la modelo picassiana, con una gracia etérea ejerce un control absoluto de la situación. Picasso, convirtió a la matrona romana de *Le repas* en una diosa y para ello tomó prestadas la gracia, el trazo, la inclinación del cuerpo, la feminidad del movimiento estirado del pie y las piernas de Venus. Hasta ahí el préstamo material. Sin embargo hay algo que va más allá de lo material. Picasso, al reproducir estas características de la *Venus marina* en su dibujo, estaba confiriendo al mismo la fuerza discreta de su autoridad, el secreto que hace de la modelo la quintaesencia de la feminidad y con el que gobierna como diosa por encima de todas las mujeres.

Por otra parte, las alteraciones introducidas en la figura masculina, como hemos visto, la acercan a un personaje, en ocasiones semidivino, Sileno. Un ser capaz de profetizar, con un comportamiento de sumo sacerdote.

Picasso, con sus préstamos iconográficos, no sólo adopta modelos estéticos sino que consigue conferir a una pareja laica un carácter nuevo y divino. Las metamorfosis a las que Picasso somete, aquí, a los modelos pompeyanos se sucederán a lo largo del período comprendido entre 1905 y 1907, culminando en *Las señoritas de la calle Avinyó*.

¿Venus o Isis?

Entre las antiguas divinidades existía un constante flujo de intercambio y de confluencias. Se daba un cierto sincretismo que se manifestaba a nivel de atributos, de patronazgos, de ritos, etc. En Pompeya, había divinidades que se asociaban entre ellas, Venus y Baco con Isis y Osiris (Serapis).



Isis fue algo especial en el mencionado flujo de intercambio. Isis absorbió, del resto de divinidades, sus atributos y poderes. El culto a Isis, procedente de la rica Alejandría, devino una moda. El número de isíacos, en Pompeya, se cifra en un diez por ciento de la población.⁵⁸

Las esculturas de Venus y de Baco se encontraban en el templo de Isis y este detalle implicaba que el culto de Isis en Pompeya no debería ser nada casto.⁵⁹

La figura de Isis resultaba fácilmente identificable por las características de su peinado. Isis lucía un moño, en la nuca, que llegó a considerarse sagrado:

La mayoría de esculturitas de Isis, en bronce o plata, lucen todas ellas el pelo ondulado, a menudo formando un moño en la nuca (...) Esta moda de peinado ha devenido uno de los criterios seguros para reconocer las figuritas de Isis. Este peinado de origen alejandrino devino sagrado, fue adoptado por las isíacas que lo conservan, incluso, en sus tumbas bajo forma de máscara funeraria.⁶⁰

El culto a Isis solía ser el más extendido entre los fieles de los cabarets, restaurantes populares y tabernas de vino,⁶¹ los lugares frecuentados por la *bande à Picasso*.

58. TRAN, V. TAM TINH *Essaie sur le culte d'Isis à Pompéi*. Paris Boccard, 1964. PP. 16-89.

59. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P.66 y 88.

60. TRAN, V. TAM TINH *Essaie sur le culte d'Isis à Pompéi*. Paris Boccard, 1964. P. 70.

61. TRAN, V. TAM TINH *Essaie sur le culte d'Isis à Pompéi*. Paris Boccard, 1964. P.53.

Las ceremonias de iniciación al culto isíaco son relatadas por Gusman con una cierta ironía:

Cada iniciación nueva y las fases diversas que comportaba devinieron el pretexto a frecuentes llamadas a la bolsa del neófito, al que, mediante una hábil puesta en escena, se le hacían ver maravillas fantásticas; como el sol en plena noche (Apuleyo); luego la divinidad se ofrecía en comunión íntima, dejando al iniciado en éxtasis místico; veía entonces cosas que no podía explicar y dedicaba su existencia a la diosa adorada. Se festejaba a Isis en distintas solemnidades y se celebraba el nacimiento, la pasión, la muerte y la resurrección de Osiris.⁶²

Las sacerdotisas isíacas, consideradas por su ciencia y virtud, tenían un papel especial en el culto. La danza era uno de los aspectos relevantes entre las distintas ceremonias dedicadas a la diosa. El texto de Gusman resalta el hecho de que en las imágenes de las ceremonias isíacas, el gran sacerdote lleva la cabeza afeitada. Subraya, también, la asociación entre Venus e Isis. Explica que honrar a Isis, la madre naturaleza, era honrar a Venus y destaca la importante presencia de Venus y Baco en el templo de Isis, uno de los mejor conservados de Pompeya.⁶³

La asociación entre las dos parejas sagradas, Venus-Baco con Isis-Osiris, abre la posibilidad de que la figura femenina de *La danza* no sea Venus sino Isis o una sacerdotisa isíaca. Picasso podía estar jugando con el propio sincretismo pagano y mezclar las divinidades que conviven en el templo de Isis en Pompeya. La figura de Isis es la de una Venus, pero en ella destaca su moño sagrado. Esta característica, el gran moño, que es la clave para identificar a las figuritas isíacas, podría definir la personalidad de la figura femenina de *La danza* como Isis.

Gusman aporta, de nuevo, un comentario acerca de Isis que encaja con la diversidad de atenciones masculinas que prodiga la figura venusina de Picasso en un mismo instante. El autor, parafraseando a Juvenal, considera

a Isis como una prostituta o alcahueta llena de encanto y de suavidad.

La religión isíaca provocaba una verdadera metamorfosis en el corazón humano, haciendo vibrar en él lo que la naturaleza tiene de bueno y de generoso (...) De todos modos, es presumible que en la práctica, las hermosas teorías no tuvieran siempre una aplicación austera, sobretudo con Isis de Pompeya, con fisonomía egipcio-griega o alejandrina; la complaciente Isis-“luna” (prostituta-alcahueta) dice irreverentemente Juvenal, era buena chica y estaba llena de suavidad.⁶⁴

Una diosa prostituta (buena chica, llena de encanto y de suavidad) es un perfil que cuadra perfectamente con la imagen femenina de *La danza*.

Que sea Isis o que sea Venus dependerá del contexto. El estudio iconográfico del resto de imágenes del grabado aportará datos que facilitarán la identificación. Las peculiaridades de su pareja no hacen posible identificarlo con Baco, en todo caso podría aceptarse que Picasso se inspiró en las dimensiones de Sileno. Gusman señala y muestra en sus dibujos, la cabeza afeitada del gran sacerdote isíaco. Picasso, puede haber sacado partido de este detalle para incorporarlo a su personaje.

La jocosa ceremonia de iniciación descrita por Gusman, así como la importancia de la danza en los espectáculos isíacos son aspectos de esta religión que la hacen muy adecuada como trasfondo de *La danza*.

Si, además, tenemos cuenta el relato del sacerdote Jámblico sobre las ceremonias isíacas, podríamos entender que la contemplación y audición de obscenidades que lleva a término la pareja de *La danza* forma parte del rito de purificación isíaco:

Las fuerzas de las pasiones humanas que hay en nosotros, si son aprisionadas por completo, se hacen más violentas; por el contrario si se ejercitan breve y adecuadamente, tienen un gozo mesurado y quedan satisfechas y, a partir de ese momento, purificadas, resultan calmadas por persuasión y sin violencia (...)

62. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. PP.87-89.

63. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. PP.83 y 89.

64. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P.83

En los ritos sagrados, por la contemplación y audición de obscenidades, nos liberamos del daño que podría sobrevenirnos si las pusiéramos en práctica.

Así pues, para curar nuestra alma, para moderar los males que le son connaturales por el hecho de la generación, para liberarla y librarla de las ataduras, por estas razones se llevan a cabo tales ritos. También por esta razón, justamente, Heráclito los llamó remedios.⁶⁵

Como la religión dionisiaca, la isíaca promete al iniciado salud y vida eterna junto a los dioses.⁶⁶ Picasso alérgico a las enfermedades y a la muerte no debió permanecer insensible a estas promesas.

El artista pudo conocer las características plásticas de la religión isíaca a través de Gusman, pero, al margen de los comentarios que este pintor hiciera en su libro, Picasso tenía otras fuentes de información. Max Jacob y Apollinaire eran aficionados a todo tipo de manifestación esotérica y misteriosa. Entre los libros de Apollinaire está *Jamblique. Le livre de Jamblique sur les mystères*.⁶⁷ Apollinaire, quien pensamos que encarna al alto dignatario o sumo sacerdote en *La danza*.

Picasso se mueve en el terreno de la mitología y de las religiones con gran desenvoltura y sincretismo. Sensualidad, o sexualidad, y religión parecen ser temas que le interesan y los aborda con una ironía muy personal.

De hecho, Tran V. Tam Tinh subraya la convivencia, en Pompeya, de espiritualidad y sensualidad, de templo y de lupanar y afirma que el arte de esta ciudad se alimentó

de esta mentalidad que combinaba religión y vida mundana. Una ciudad generosa en la representación de temas mitológicos basados en escenas eróticas de las vidas de héroes divinizados.

Los dos aspectos materialista y espiritual, más que eliminarse el uno al otro, se desarrollaban simultáneamente, los templos no lejos de los lupanares, las *cella* cerca de los cabarets, los graffiti de plegarias a los dioses junto a palabras groseras. El arte pictórico sufrió esa influencia de la alianza contradictoria de divino y de sensual, de esta mentalidad medio religiosa, medio mundana. La mayoría de las representaciones mitológicas se inspiran de escenas eróticas tomadas en préstamo de las leyendas de los dioses o de los héroes divinizados.⁶⁸

Este aspecto de la plástica pompeyana es el que apreció Picasso a principios de siglo y es el que inspiró las obras más relevantes realizadas entre 1905 y 1907. El sincretismo religioso, la versatilidad de los símbolos, la convivencia entre sexo y religión... Estas características de la pintura clásica incitaron a Picasso a tomarse todas las libertades que le permitió su generosa imaginación.

Al margen de los modelos pompeyanos que son los artífices del proceso que conduce a la comprensión de *La danza*, debe citarse otra pintura que influyó en la estructura y en la que se encuentra el modelo compositivo para el volumen del conjunto formado por la

Tiziano. *La bacanal de los Andrios*. 1519

Óleo/lienzo.

Museo del Prado

***La Danza*. Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París.**



65. JÁMBLICO *Sobre los misterios egipcios*. Madrid. Ed Gredos, 1997.P. 64.

66. TRAN, V. TAM TINH *Essaie sur le culte d'Isis à Pompéi*. Paris Boccard, 1964. P.117.

67. BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL *La bibliothèque de Guillaume*

Apollinaire. Paris. Editions du Centre Nacional de la Recherche Scientifique. 1983. El detalle de que en el libro se encuentre la invitación al funeral de su traductor, Pierre Quillard, significa que no era un tema archivado en la biblioteca del poeta

68. TRAN, V. TAM TINH *Essaie sur le culte d'Isis à Pompéi*. Paris Boccard, 1964. P.64.



Ephèbe appuyé sur un « trochus ».
(Stuc du Musée de Naples.)



Gusman. *Efebo apoyado sobre un "trochus"*. Estuco en el Museo de Nápoles P.159.

Picasso. *La Danza*. (Detalle). París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París.

Baco. (Detalle) Roux Vol. IV, P. 7

pareja de *La danza*. Se trata de la *Bacanal de los Andrios* de Tiziano. Picasso debía conocer bien este cuadro por sus visitas y copias realizadas en el Museo del Prado.

La danza guarda en su estructura compositiva básica los elementos más significativos del cuadro de Tiziano. La pareja desnuda que cierra el grabado por la derecha, ocupa el triángulo rectángulo del imponente desnudo con el que Tiziano limitaba su pintura en el mismo extremo. El elemento más sobresaliente en el lado opuesto es, en Picasso, el joven efebo que inclina la cabeza hacia la Venus. En Tiziano es, también, un joven de las mismas características que, destacando por encima de las demás figuras, se inclina hacia el centro de la composición señalando el círculo compositivo que le unirá a los bailarines. Los dos bailarines de *La danza* se sitúan donde Tiziano pinta su pareja danzando. Ambos, Picasso y Tiziano sitúan a la mujer en la parte central. Los tres jóvenes, sobrepuestos, que se encuentran a la izquierda de la bailarina tizianesca, son sustituidos en *La danza*, por un único personaje: el músico. En realidad, en Tiziano, estos tres personajes conforman una masa única con diferentes líneas compositivas (brazos) que se diferencian de la misma. Picasso obtiene un efecto similar con su músico, el "niño-violín" y el arco. Otro personaje de *La Bacanal de los Andrios* tiene su puesto en *La danza*. El niño que se encuentra junto a las piernas de la Venus (Ariadna dormida) encuentra su réplica en el sirviente de color de *La danza*. La importancia que concede Tiziano a las

singulares piernas de la Venus es percibida y reproducida en *La danza* por Picasso. Sileno se halla, tanto en Tiziano, como en Picasso a la derecha y por encima de Venus.

En este caso, de nuevo, Picasso recurre a préstamos coherentes con la temática de su obra. El esquema compositivo de *La danza* demuestra una interiorización de la bacanal de Tiziano que difícilmente puede conseguirse sino es habiendo reproducido la pintura.

¿Joven Efebo o Baco? Un autorretrato del artista

El perfil clásico del joven situado en el extremo izquierdo de la composición hace de él un prototipo de joven efebo romano. Entre las numerosas imágenes que Picasso pudo ver en los libros pompeyanos, el *Efebo apoyado sobre un "trochus"* es el que guarda un mayor parecido con el joven picassiano. El hecho de que la mano izquierda se sitúe en la parte superior de la cabeza o que su cabellera no alcance la medida de la del joven de *La danza*, no obstaría para tomarle como posible modelo. Sin embargo este modelo no participa del mismo espíritu que el joven picassiano. El joven de Gusman está más preocupado por su apariencia atlética que por la sensualidad. Otras imágenes de apolos y efecos presentan la misma problemática. Hay muchas que guardan un enorme parecido pero su actitud no responde a la del joven del grabado.

La sensualidad, el movimiento y el aspecto de este joven se encuentra en uno de los bacos que ilustran el volumen IV de Roux.

El modelo de Roux tiene un fuerte poder de evocación, su imagen transmite sensualidad, sexualidad y ensoñación báquica. Picasso debió adaptar el modelo a sus necesidades compositivas. Conservando su misma fisonomía y actitud le giró la cabeza, poniendo de relieve el perfil griego. Le hizo descender ligeramente la mano derecha, eliminó el *khan-taros* y con el mismo movimiento de dedos con el que sujetaba el mencionado *khantaros* el joven picassiano se entretuvo jugando con su enortijado pelo. Despreció las hojas de parra y racimos del tocado y mantuvo la cinta. Esta cinta podría ser el *redimiculum* o *mitra*, la diadema con la que los romanos creían que podían rechazar los dolores de cabeza por exceso de vino.⁶⁹ El aire salvaje que evoca esta cinta se contrapone al vacío que existe bajo el ampuloso sombrero de su contrincante. Picasso apoyó en la cadera la mano que sujetaba el tirso (suprimido) y conservó el mismo dibujo de los dedos. Eliminó la túnica y descubrió una rodilla. Cortó la composición allí donde el abundante drapeado impedía visualizar el perfil de las piernas.

Picasso introdujo, pues, a Baco en la composición. Baco, podría encarnar, también al joven Picasso que, tan a menudo se identificaría con este dios.

Poco más tarde, en 1906, Picasso dibujó otro Baco cuyo modelo volvió a ser el mismo que había utilizado para *La danza*.⁷⁰

La personalidad de Dionisio fascinará a Picasso a lo largo de toda su vida. Encontrará

en el dionisismo una solución a temores y creencias personales e irá identificándose no sólo con el propio Dionisio sino también con sus reencarnaciones animales. Richardson, que había tenido ocasión de comentar este dibujo con Picasso, identifica al joven Dionisio con el propio artista:

Los personajes masculinos, sean o no autorretratos, tienen un carácter autorreferencial (invierno 1906- 1907). La más reveladora de estas imágenes es un dibujito realizado con una delicadeza exquisita y titulado “Baco” (...). Picasso no se identifica aquí con el viejo borrachín y libertino subido en un tonel de vino, sino con el *alter ego* del dios, el joven Dioniso: el espíritu libre que renace eternamente, antítesis (como él mismo) del racionalismo apolíneo. Picasso representa a Baco a la manera tradicional, como un joven desnudo tocado con una corona de hiedra y racimos de uvas, y llevando en una mano el *thyrsos* (vara de la fertilidad rematada en una piña de conífera) y en la otra un *khan-taros*. Aunque representa sus atributos minuciosamente, no es la primera vez que Picasso plasma a esta divinidad (niño Baco en portada para *El Liberal* entre los pasos de las procesiones de *La Mercè* de Barcelona, 1902). Tampoco será la última. Dioniso reaparece de forma semejante en una de las últimas obras de Picasso (...). ¿Acaso el papel de Dioniso, aquel que renace eternamente, no era el

Picasso. *La Danza*.

(Detalle). París, 1905.
Punta seca sobre cobre.
18'5x23'2 cm. Musée
Picasso París.

Baco. (Detalle) Roux Vol.
IV, P. 70

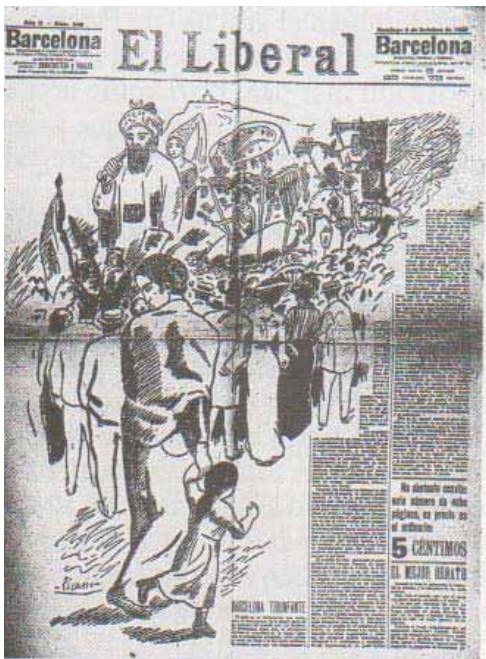
Picasso. Baco. París 1906.
Tinta sobre papel.
19x15'5 cm. (Antigua
colección Douglas Cooper,
robado).



69. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: “Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter”. Ed. H.W. Stubbs. P. 11.

70. Picasso, de nuevo, introdujo retoques. Sustituyó el *khan-taros* por una copa, alargó

su rostro, varió la orientación del tirso, cortó la imagen allí donde el drapeado ya no permitía ver las piernas y al separarle la derecha lo dejó en un estado de suspensión que, de todos modos, no parece inadecuado para Baco.



más apropiado para el artista en una época de radical transformación?⁷¹

Los frescos pompeyanos, no sólo son modelos estéticos sino que ofrecen al pintor infinitas posibilidades de interpretación a nivel mitológico, religioso y sexual. Picasso, quizás por vez primera, se autorretrata en *La danza*, como Dionisio, con su aspecto físico, pero, también, con todo su contenido.

El músico, ¿Max Jacob?

El músico y los dos bailarines del grupo proceden de una caricatura *Bailarines y músico* del mismo año. Existen algunas diferencias entre ambas obras. Picasso realizó la punta seca copiando el dibujo y en el grabado las figuras aparecieron invertidas.

Respecto al músico, Picasso eliminó, en el grabado, las ruidosas emanaciones gaseosas del niño que el violinista aprovechaba musicalmente con su arco. El grabado, al haber suprimido este detalle, no resultó tan comprensible. Esta imagen parece realizada adrede para ilustrar el anteriormente mencionado pasaje de Jámblico que hace alusión a la contemplación y audición de obscenidades en los ritos sagrados para liberarnos del daño que pudiera sobrevenirnos si las pusieramos en práctica.⁷²

La figura del músico es una caricatura del mejor amigo de Picasso, Max Jacob. Se conocieron en 1901 al dejar Max su tarjeta en la galería de Vollard donde Picasso tenía una exposición.⁷³

Picasso caricaturizaba constantemente a sus amigos. Lo hacía en función de algunas de sus aficiones, de sus gestos, de sus defectos, virtudes, cualquier excusa era buena para extraer una imagen jocosa. Max era polifacético. Poeta, cartomántico, astrólogo, quiromántico, vidente... en las fiestas era cantante, pianista, comediante... era chistoso, imprevisible en su sentido del humor y divertía a todos los amigos. Entre ellos parece que Max era el más adicto a las sustancias psicotrópicas ya que entre otras cosas estimulaban sus cualidades como vidente. Fernande relata, con entusiasmo, las aportaciones musicales, teatrales, pantomimas y el ingenio con los que Max distraía al grupo:

Siempre supo divertirse divirtiéndose a los demás, y, cuando quería, su verbo era alucinante.

Era cantante, y si había ocasión, profesor de canto, pianista, comediante improvisa-

Picasso. Portada de *El Liberal*, 5 de octubre de 1902.



Picasso. *La Danza*. (Detalle). Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París.

Picasso. *Bailarines y músico*. París, 1905. Pluma y tinta. 26x33cm. Musée Picasso París.

71. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I 1881-1907. Madrid. Alianza Editorial. 1997 (1996) P. 471.

72. JÁMBLICO *Sobre los misterios egipcios*. Madrid. Ed Gredos, 1997.P. 64.

73. AAVV *Max Jacob et Picasso*. París. Reunion des Musées Nationaux. 1994. P. XVIII (introducción).

Max Jacob en su celda del monasterio de Saint Benoît. Junio 1922.

Picasso. La Danza.

Detalle. Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm.

Musée Picasso. París.

Max Jacob en su estudio, 1904.

Max Jacob en el taller del Boulevard de Clichy. París 1910. Musée

Picasso París.



do; era el chistoso de todas nuestras fiestas. Improvisaba escenas en las que era, al mismo tiempo, el actor principal. Yo lo he visto con un placer cien veces renovado, imitar cien veces a la bailarina de pies desnudos, con los pantalones remangados hasta la rodilla, enseñando unas piernas velludas. En mangas de camisa, con el cuello desabrochado, mostrando un pecho todo cubierto de crines negras y rizadas, con la cabeza desnuda, casi calvo, sin quitarse las gafas, bailaba adoptando posturas que acertaban siempre a hacernos reír y que constituían una caricatura perfecta. Se inventaba pasos, chistes... ¿Cómo acordarse de todo lo que hacía?

Nos divertía hasta tal punto que terminábamos agotados físicamente de tanto reír. Hacía de cantante ligera con un sombrero de mujer en la cabeza, envuelto en un echarpe de gasa y cantando con una voz de soprano, molesta, afinada, eso sí, pero intencionadamente ridícula.

Max Jacob, muy pobre siempre, aunque muy discreto, no aparecía a las horas de las comidas más que cuando se le rogaba mucho. Llevaba ya una vida retirada, muy solitaria. Encerrado en su negra y misteriosa habitación de la calle Ravignan, vivía en una felicidad totalmente artificial.

El éter, las drogas, los errores de juventud ¿no han sido motivo de inspiración? ¿No le han conducido por un camino sinuoso, donde su sensibilidad particular, uno de sus mayores encantos, ha podido expresarse libremente?

Aquella época fue cuando Max Jacob se vio amenazado de adquirir una celebridad especial. Cartomántico, astrólogo, quiromántico, vidente. ¡Nuevas fantasías! Pero ¿Se tomaba él mismo en serio? ¿Era

sincero? Por mi parte confieso que nunca pude valorar la parte de sinceridad que había en Max. A fin de cuentas, toda aquella fue una nueva diversión en la que se mezclaba mucho de superstición. Se le preguntaba sobre todas las cosas e incansablemente respondía a cada uno. Escogía piedras, colores, metales que debía uno conservar para sentirse feliz.⁷⁴

Max, de religión judía y tardíamente convertido al catolicismo, era el más espiritual del grupo. Amante de la música le presentó el violinista Bloch y su hermana Suzanne a Picasso. En una de sus fotografías aparece en el taller de Picasso junto a un instrumento de cuerda.

No parece que para la figura de Max Picasso haya recurrido a ningún modelo clásico. Pensamos que se trata de una mera caricatura. Sin embargo el detalle del niño boca abajo, colgado del hombro, sujetado por los pies y utilizado como violín es excesivamente chocante como para pasarla por alto.

En el contexto de los ritos dionisiacos, y en general de todos los ritos místicos, el sacrificio tenía un lugar importante. En Roma se prohibieron los ritos báquicos debido a los desmanes y a la práctica de sacrificios humanos en los que las víctimas solían ser niños.⁷⁵ En una fiesta que cuenta con la presencia de Baco, la utilización de un niño como violín no parece tan fuera de lugar.

Puesto que los modelos iconográficos utilizados por Picasso nos sitúan en el mundo romano y concretamente en Pompeya, la búsqueda del modelo de niño-violín podría encontrarse en éste ámbito.

En la reproducción de *La educación de Baco* publicada por Roux, el niño Baco es

74. OLIVIER, FERNANDE. *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933-PP. 52:-53-95-105.

75. FIERZ-DAVID, LINDA. *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -primera ed *Dreaming in red*. Spring publications-, 2005. P. 80

**La educación de Baco.**

Roux Vol II P.7

Picasso. La Danza. Detalle.

París, 1905. Punta seca

sobre cobre. 18'5x23'2 cm.

Musée Picasso París.

Gusman. La escuela.

P.212.

alzado por Sileno en presencia de las ninfas, sátiros, Orfeo y los animales sagrados. La postura de Baco niño encajaría con la del “niño-violín” de Picasso. Sin embargo, el espíritu de este grabado es excesivamente idílico, se evoca un ambiente bucólico que no encaja con la idea de martirio o de sacrificio.

En el libro de Gusman, encontramos la representación plástica de un castigo escolar. Pensamos que Picasso extrajo su modelo de esta imagen. El peculiar castigo infligido al alumno pompeyano, colgado de la espalda de un hombre, sujetándolo otro por los pies y atizado con una fusta o ramas por un tercero, nos ofrece la imagen de Max Jacob con su “niño-violín”. El niño ha sido rejuvenecido casi hasta convertirse en el Baco niño de la reproducción de Roux, de modo que el propio Max Jacob puede colgárselo de la espalda y sujetarlo con los pies, sin ayuda exterior. Picasso transforma la fusta en arco y ya tiene el “niño-violín”. Los aplicados alumnos de la izquierda, acompañan la composición como en el grabado lo hacen los bailarines.

Son extraordinarias la coherencia, la ironía y la capacidad de adaptación de Picasso.

La pareja de bailarines. ¿André Salmon y Apollinaire?

La bailarina es el personaje central de la composición. Como se ha visto las graciosas bailarinas pompeyanas amenizaban reuniones y *symposiums*. Picasso que había subrayado sus gracias en *Salomé*, aquí, parece burlarse de la feminidad de esta artista a la que hay que mirar dos veces para cerciorarse de que se trata de una mujer. Si comparamos la bailarina del grabado con la del dibujo, observaremos el cambio en el color de su piel. En el dibujo es casi negra mientras que en el grabado tiene el mismo color que sus compañeros de grupo. Éste sería el segundo personaje de color que aparece relacionado con *Salomé* y *La danza*. El primero es la sirvienta que sostiene la cabeza del Bautista en *Salomé* y cuyo modelo iconográfico ha quedado pendiente de ser identificado.

La caricatura de la bailarina, junto a las caricaturas de André Salmon, no deja lugar a dudas sobre su identidad. Picasso ha conferido a la artista la personalidad del poeta. No sólo es su peculiar perfil, sino también su delgadez, y su actitud general, algo diferente a la del resto del grupo. Salmon era más sutil, muy soñador, desmañado y torpe de movimientos. Sus manos, muy largas y finas,

**Picasso. La Danza. Detalle.**

París, 1905. Punta seca

sobre cobre. 18'5x23'2 cm.

Musée Picasso París.

Picasso. Bailarines**y músico.** París, 1905.

Pluma y tinta. 26x33cm.

Musée Picasso París.

Picasso. *La Danza*.

(Detalle). Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm.

Musée Picasso París.

Picasso. *Retrato de A. Salmon*.

1905. Tinta sobre papel. 30x23 cm. Colección particular.

Picasso. *Bailarines y músico*.

(Detalle). París, 1905. Pluma y tinta. 26x33cm. Musée Picasso París.

París.

Picasso. *A. Salmon*.

Carboncillo sobre papel. 60x40 cm. París. Colección particular.



llamaban la atención de sus amigos. Tenía una gran facilidad para explicar con gracia las historias más escabrosas. Así lo describe Fernande:

(André Salmon) se vino a vivir también a la casa (Bateau- Lavoir) (...) Maravilloso narrador, Salmon contaba las historias más escabrosas de una manera exquisita. Muy diferente a sus amigos Guillaume Apollinaire y Max Jacob, Salmon se imponía por su espíritu delicado, sutil, fino, hábil y elegante. Cáustico, amable también, poeta, era acaso más sentimental que el resto de los amigos. Soñador de acusada sensibilidad, alto, delgado, distinguido, con ojos inteligentes en un rostro muy pálido, parecía muy joven (...) Sus manos largas y finas sostenían de una manera muy particular la pipa... Sin embargo sus gestos un poco desmañados, torpes, denunciaban su carácter tímido.⁷⁶

Quizás sea la extrema sensibilidad de Salmon lo que hizo de él el mejor candidato para ocupar el rol femenino. Aunque la homosexualidad de Max Jacob y los bailes que ejecutaba para divertir a los amigos, tal como los relata Fernande, constituían, méritos suficientes para optar al puesto de bailarina del grupo.⁷⁷ Sin embargo, Richardson, habla de un período de Salmon en el que devino *trés tante* (mariquita) y se relacionaba con otros *tantes* como él. Lo cierto es que el servilismo al que alude Richardson y la palabra francesa *tante*, encajan fantásticamente bien con la actitud de Salmon.

André Salmon era el más flemático. No estaba en la misma onda. Era un *homme*

à lettres más convencional, demasiado refinado y ligeramente servil. Pronto abandonó su estudio en el Bateau-Lavoir, pero siguieron viéndose constantemente. A Picasso le gustaba tener a mano a sus laureados amigos, sobre todo para enfrentarles entre sí.

A los tres (poetas) les gustaba beber; aunque no en exceso; Jacob y Salmon preferían las drogas (Jacob el eter y el beleño; Salmon el opio (...)) Salmon (sin que Apollinaire, nuestra fuente de información se sorprenda demasiado) se había vuelto, repentinamente, *trés tante* y pasaba el día con otros *tantes*. Esta fase fue efímera. Pocos meses después, Salmon se casaría con una opiómana como él.⁷⁸

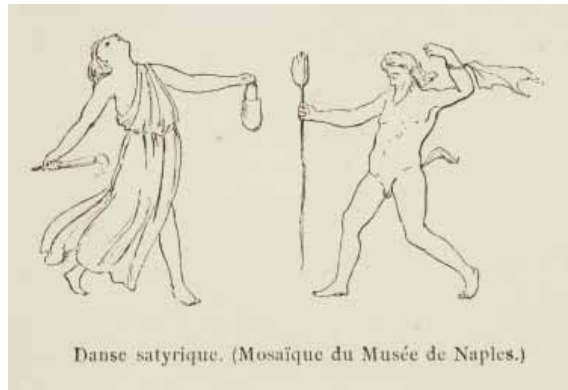
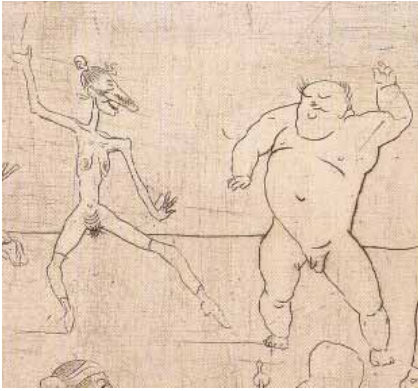
Al encarnar Max Jacob al músico, el puesto de bailarina quedaba vacante. Las cualidades femeninas (*tante* y servil) de André Salmon, le situaron inmediatamente en este lugar.

La bailarina no danza sola, baila a dúo con el voluminoso bailarín de la derecha. Sus estudiados pasos podrían estar evocando los de una danza ritual como la que reproduce Gusman en *La danza satírica*. La bailarina picassiana, como puede observarse, no es representativa de las de su clase en Pompeya. La figura de su compañero parece la misma que la del alto dignatario que Picasso dibuja en el primer término y que hemos relacionado con Sileno. Si bien se constatan semejanzas con al composición de *La danza satírica*, percibimos distintas atmósferas y se da una alteración en las figuras de los personajes que resultan innecesarias desde un punto de vista compositivo.

76. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933-P. 50 y 68.

77. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933-P. 52 y 53.

78. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I y II. 1907-1917. Madrid. Alianza Editorial. 1997 -1996- PP. 4 y 5.



Picasso. La Danza.
(Detalle). Picasso. París,
1905. Punta seca sobre
cobre. 18'5x23'2 cm.
Musée Picasso París.
Gusman. Baile satírico.
(Mosaico del Museo
de Nápoles). P. 188.

Así pues, para matizar mejor el estudio iconográfico de estas dos figuras, habrá que identificar al personaje del bailarín que, a estas alturas ¿qué duda cabe? es el tercer poeta del grupo, Apollinaire.

En *El duelo* Picasso caricaturizó a Apollinaire enfrentándose a su contrincante en un duelo que tuvo a los amigos ocupados durante una temporada.⁷⁹ La imagen de Apollinaire en esta caricatura, es la misma que daría Picasso al bailarín del grabado. Resumiendo, pues, la identificación de los personajes de *La danza* entre los amigos de Picasso sería la siguiente: Picasso reúne a los tres poetas en el escenario, Max Jacob el músico, André Salmon la bailarina y Guillaume Apollinaire el bailarín. Mientras el pintor, identificado con Baco, da la espalda a los amigos y flirtea con Venus-Isis que suplanta a Fernande (pues ella es la única mujer en las citadas descripciones de sus tertulias). Siendo Fernande la novia del artista, es obvio que sea a ella a quien Picasso-Baco lance sus ardientes miradas de deseo.

Pero, además, Picasso relaciona a Fernande con dos hombres más. La dibuja acariciando al alto dignatario y recibiendo las ofrendas del esclavo. No debe olvidarse que esta figura, además de Fernande, es Venus-Isis y, por ende, Lena. Lena es la dulce prostituta o alcahueta descrita por Juvenal. Quizás habría que ver en este detalle una demostración de la actitud celotípica del del artista hacia Fernande que, en esta época, llegaba a encerrarla con llave en casa cuando él salía.⁸⁰

Como se ha dicho, la imagen del alto dignatario, o del sumo sacerdote, es la misma que la del bailarín y puede afirmarse que en los

dos casos se trata de Apollinaire. La posición sobresaliente de Apollinaire en el grabado de Picasso tiene mucho sentido. Apollinaire gozaba de un papel dominante en el grupo y era el más destacado entre los tres poetas. Para ganarse la vida editaba escritos pornográficos y en ellos hacía referencias a la sexualidad de sus amigos.⁸¹ Por otro lado Fernande admiraba a Apollinaire y a su biblioteca. Sentía devoción por la misma ya que en ella podían encontrarse todos los autores desde el siglo XVIII y el poeta, además de facilitarles el acceso, le prestaba libros. Fernande tenía muy buena relación con Apollinaire.⁸² Es absolutamente coherente que el poeta estrella de *la bande*, autor de *Onze Mille Verges* y de otros muchos textos pornográficos, sea quien preside, junto a su admiradora, la Venus del grupo, este baile erótico. Baile ejecutado por aquellos (él incluido) de quienes desvela sus secretos sexuales.

Un inmenso tocado, corona la cabeza del *leader*, sacerdotalmente afeitado, que otorga al amante de las ciencias ocultas y los ritos místicos que es Apollinaire, el carácter de *leader* transcendental.

Leader transcendental, escritor pornográfico



Picasso. El duelo. 1905.
Tinta sobre papel. 36x41
cm. Musée Picasso París.

79. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I y II. 1907-1917. Madrid. Alianza Editorial. 1997 -1996- P. 4.

80. Fernande refleja la celotipia de Picasso en múltiples anécdotas en sus dos libros. OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- y OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus*

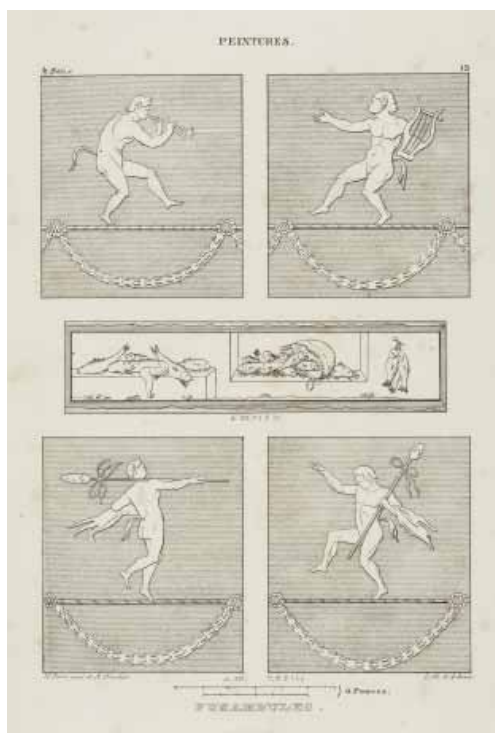
amigos. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933-.

81. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I y II. 1907-1917. Madrid. Alianza Editorial. 1997 -1996- PP. 3 y 4.

82. OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- PP. 155-56.

Funámbulos. Roux.

Vol. V. 13.



que subraya su autoridad en conocimientos sexuales con el falo que corona su bastón de mando, es mecánicamente halagado por una Venus que tiene sus preferencias afectivas en otra parte, en Baco-Picasso.

Una vez identificados todos los miembros del grupo queda pendiente completar la definición de los modelos en los que se pudo inspirar el artista para conferir al grabado su aspecto clásico.

Como se ha dicho, Salmon y Apollinaire ejecutan, con detenimiento, los pasos de una danza ritual.

Algunas imágenes de funámbulos publicadas por Roux, presentan un gran parecido con el paso que realiza Salmon. El aspecto

grotesco de la bailarina picassiana podría responder a la descripción que hace Gusman de las actividades de los funámbulos, a los que compara con payasos.

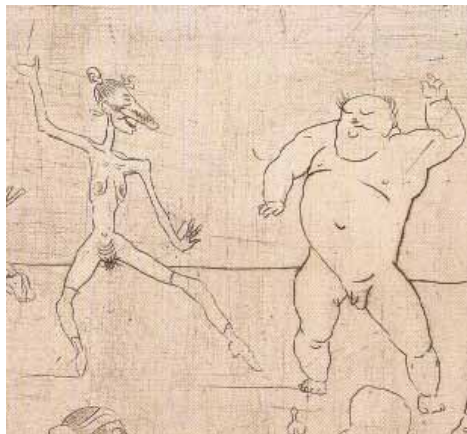
Los funámbulos bailaban sobre la cuerda, haciendo gala de maestría (...) Luego andaban sobre las manos y con los pies hacían ejercicios variados; como los payasos (...) Mientras duraban estos ejercicios, la música acompañaba al ejecutante, como hoy, a fin de conservarle esta invariable cadencia, ayuda indispensable de todo equilibrio.⁸³

Este comentario sobre los funámbulos aparece en la página 188 de Gusman, la misma página en la que se publica la imagen sobre el *Baile satírico*. El autor habla, a continuación, de manera genérica, sobre distintas cadencias que procedentes de Grecia tuvieron excelente acogida en Campania. Entre estas danzas cita la córdax. La córdax era una danza sagrada con un importante componente obscuro que pervive en la *Tarantella* napolitana. La córdax se bailaba en honor de Ártemis Córdaca por hombres disfrazados de mujeres gordas. La descripción de los bailarines de la córdax coincide con el exagerado perfil del sileno picassiano (el bailarín y el dignatario, Apollinaire). Las barrigas de los bailarines de la córdax son comparadas a la de Sileno por Linda Fierz David, remitiéndose al profesor Kerényi. Esta interpretación aporta muchos datos sobre el contenido simbólico de Sileno y su asociación a la persona de Apollinaire:

En la antigüedad se rendía culto a una figura de Sileno que tenía una peculiaridad:

Sátiro bailando. Villa de los Misterios. Pompeya
Picasso. La Danza. (Detalle). París, 1905. Punta seca sobre cobre.
18'5x23'2 cm. Musée Picasso París.

Sileno borracho. Villa de los Misterios. Pompeya



83. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P.188.

podía abrirse y en su interior había unas estatuillas muy hermosas. Indica que Sileno, como mediador, es algo parecido a un *joyero*, que contiene objetos valiosos. Estos objetos salen de él a través de la sabiduría que da a conocer en su calidad de gran maestro (Sileno, borracho, profetizaba. Distribuía su sabiduría cuando lo acariciaban y mimaban).

(...) Como en Sileno, lo más notorio en ellos (bailarines de la *córdax*) eran sus vientres. El profesor Kerényi afirma que la idea que encarnaban los hombres en su danza corresponde a aquellos ídolos prehistóricos femeninos que eran verdaderas montañas de carne (...) son una representación arcaica, concreta, de la abundante munificencia de la Madre Naturaleza. (...) La imagen de Sileno, también representaba estas cosas, pero al mismo tiempo, contenía la idea de que los hechos naturales encierran un *significado* secreto igual que las valiosas esculturas de los dioses.

(...) Mientras el aspecto femenino de Sileno simboliza la generosidad y disposición para recibir (como una novia) propias de la naturaleza, su aspecto masculino es el de un sacerdote, un adivino capaz de predecir en trance el significado de los acontecimientos naturales en cada momento. (...) Sileno puede compararse quizás, con los médicos de las tribus primitivas que vestían con ropa de mujer y simulaban ser mujeres en los momentos en que cumplían funciones pedagógicas y de guía espiritual. Este disfraz indicaba que estos hombres cuando oficiaban de intermediarios, entre la tribu y la sabiduría divina de los ancestros, eran sólo receptáculos, meros instrumentos de los poderes sobrehumanos que los gobernaban.⁸⁴

El anterior texto podría explicar las dos funciones de Apollinaire en el grabado. Como bailarín de una danza sagrada arcaica y como sumo sacerdote. Su cuerpo y su voluminosa barriga, su aspecto femenino, de divinidad arcaica, encierran la abundancia de la Madre Naturaleza y el significado secreto de la misma. Su aspecto masculino, de sumo sacerdote (Apollinaire, con la cabeza afeitada,

sombrero sacerdotal y bastón de mando) es el de un adivino que, en trance, puede interpretar el significado de cada acontecimiento. Picasso mediante sus encarnaciones clásicas ha puesto en evidencia las características personales de cada uno de sus amigos y de las cuestiones que preocupan al grupo.

En la Villa de los Misterios de Pompeya se encuentra otra pareja danzante, un sátiro y un sileno ebrio. Es decir Sileno en condiciones óptimas para profetizar. Los modelos y el espíritu de estas dos figuras se acercan mucho más al de los bailarines picassianos. El movimiento de brazos y piernas del sátiro, así como su patetismo, son los de la bailarina de Picasso. El movimiento de Sileno, su papada, sus líneas de composición, son las del sileno ebrio de la Villa. Sin embargo, de ellas sólo se puede retener que, efectivamente, en *La danza*, Picasso podría estar retratando a un sátiro y a un sileno. Éstos, por más que se parezcan a Salmon y a Apollinaire, no deben ser tomados como sus modelos ya que la Villa no fue descubierta hasta 1909.

Aunque exista, al menos, una fotografía de los frescos de la villa de 1907, y que Comparetti, en *Le nozze di Bacco ed Arianna*, admita que la villa, al realizarse el descubrimiento de las pinturas en 1909 ya había sido en gran parte excavada por el Sr. Item,⁸⁵ no pueden considerarse las pinturas de la Villa de los Misterios como modelo para la obra de Picasso anterior a 1910 ya que los frescos no habían sido oficialmente descubiertos.

Las fotos que aporta Comparetti al final de su libro, *Le nozze di Bacco ed Arianna*, son las mencionadas fotos realizadas por el profesor de Petra en 1910. Sin embargo, en la primera página, Comparetti muestra una fotografía más antigua de la *Escena I*, con los pies todavía cubiertos por la lava, y de la cual no se indica ni la fecha ni la procedencia.

Como sea que las vicisitudes acerca del descubrimiento de estos frescos no es objeto de nuestra tesis nos remitimos a la nota (*La toilette*) en la que sintetizamos algunos de los datos de este proceso. Baste aquí recordar que Picasso tenía buenos amigos que estaban en contacto con lo que ocurría en Italia, dos de ellos son Apollinaire, na-

84. FIERZ DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -primera ed Dreaming in red. Spring publications, 2005- PP.97-99.

85. "Es muy destacado entre los arqueólogos el descubrimiento que se realizó en 1909 de singulares y extraordinarias pinturas en una sala de una villa suburbana

de Pompeya que había sido, en gran parte, excavada por un cierto señor Item, de donde le viene el nombre de Villa Item". COMPARETTI, DOMENICO *Le nozze di Bacco ed Arianna: rappresentazione pittorica spettacolosa nel triclinio di una villa suburbana di Pompei*. ED: Felice Le Monnier. Florencia, 1931. P.3.

Escena I. Villa de los Misterios. Pompeya. (Publicada por de Petra en "Notizie degli scavi di anchità" 1910).

Escena I de la Villa de los Misterios. (Publicada en el catálogo GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. Con fecha de 1905. Fecha desmentida por la Soprintendenza que la tiene fechada en 1907).



Tav. III. — Villa romana presso Pompei. — Fregata I delle grandi commestioni.



cido en Roma de padre italiano y Riccioto Canudo (director de *La plume*) oriundo de La Puglia, cerca de Nápoles. Todos ellos se reunían con otros italianos en el *Café Le Napolitain* de París.

Retomando las obras pompeyanas a las que Picasso tuvo acceso, para encontrar el modelo del que el pintor extrajo su bailarina, es interesante tener en cuenta que en la caricatura previa al grabado, la danzarina era casi negra. La figura se encuentra sombreada y rallada hasta tal punto que parece, efectivamente, negra. Como sea que el grabado presenta una mezcla de modelos iconográficos báquicos e isíacos, consecuente con los intercambios e identificaciones que se daban entre ambas religiones, pensamos que el *Baile satírico* que ejecutan Salmon y Apollinaire puede ser una réplica de las danzas sagradas que se desarrollaban en estos cultos.

Gusman presenta dos imágenes de ceremonias isíacas, *La danza sagrada* y *La adora-*

ción del agua sagrada. En la primera de ellas aparece un bailarín o bailarina de color oscuro que muestra aquellas características que hasta el momento se echaban de menos en la atmósfera de los posibles modelos para la "bailarina-bailarín" Salmon.

La bailarina isíaca está realizando una danza ritual. Si se la compara con la danzarina de la caricatura podrá apreciarse que se ha encontrado el modelo exacto para la bailarina picassiana. En este caso Picasso dio con una imagen que reunía los movimientos precisos de una danza sagrada en un contexto ceremonial, con músicos y espectadores. Una imagen que reproducía una atmósfera como la que el artista pretendía conferir a *La danza*. O bien, en *La danza*, Picasso evocó el ambiente del modelo pompeyano. Obsérvense dos detalles capilares: cómo el moño y el fleco con los que Picasso ornamenta a su amigo sustituyen el tocado en forma de pelos levantados del bailarín isíaco. Y cómo el

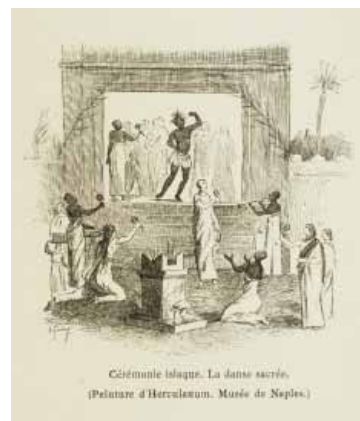
Picasso. *La Danza*. Detalle. Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre.

18'5x23'2 cm. Musée Picasso París.

Picasso. *Bailarines y músico*. Detalle. París, 1905. Pluma y tinta. 26x33cm. Musée Picasso París.

Gusman. *Ceremonia isíaca. La danza sagrada* (Detalle). Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P. 88

Gusman. *Ceremonia isíaca. La danza sagrada*. Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P. 88





Cérémonie isiaque. L'adoration de l'eau sacrée.
(Peinture d'Herculaneum. Musée de Naples.)

extrañamente largo y estirado vello pubiano de la bailarina picassiana sustituye las plumas del faldón de la bailarina isíaca. Otro detalle que no obvia Picasso son las sombras bajo los pies de la bailarina.

En el texto que acompaña las imágenes de las dos ceremonias isíacas, el autor ofrece información genérica sobre los cultos isíacos que merecen ser comentados dado que percibimos su influencia en la obra de Picasso.⁸⁶

Isis, como Venus, representa en la naturaleza la sustancia femenina. Como se ha dicho, adorar a Isis y Osiris era adorar a Venus y Baco. Sin embargo, el culto a Isis era menos material que el de Venus; era la expresión mística y poética del amor. Gusman, al hablar de la procesión de Isis, menciona cultos y danzas. Entre los detalles que explica, merecen nuestra atención, para *La danza*, los que se refieren a la bailarina y al sumo sacerdote. La bailarina, en su cabeza adornada llevaba flores de lotus, emblema de la resurrección.⁸⁷ La bailarina ejecuta (probablemente) uno de los pasos de danza de la *Pasión de Osiris*. Una danza que puede recordar a la del vientre y en la cual se percibe la mímica de un poema religioso.⁸⁸

La fertilidad, es el tema del segundo fresco isíaco. En esta ceremonia, el gran sacerdote, con la cabeza afeitada, ofrece a los fieles agua sagrada del Nilo para que puedan adorarla.

En el altar, en primer término, otro sacerdote activa el fuego sagrado mientras los músicos tocan la flauta y el sistro. El agua del Nilo representa su fuerza fecundadora y, por lo tanto la fertilidad.

Así pues, los conceptos esenciales de las dos ceremonias isíacas son: la muerte, la resurrección y la fertilidad. Éstos serán los grandes temas alrededor de los cuales girará la trayectoria y la vida de Picasso.

La idea de presentar, en *La danza*, al personaje que encarna Apollinaire con la cabeza rapada y el carácter sagrado que ello le confiere puede tener, fácilmente, su origen, en los sacerdotes con la cabeza afeitada de los frescos isíacos.

Encontrados, y comprendidos, los modelos iconográficos de los que se nutre Picasso para *La danza*, retomaremos el grabado de *Salomé* con el fin de identificar el modelo de la sirvienta.

La caricatura de Salmon como bailarina negra nos condujo a la ceremonia de *La danza sagrada*. Otro personaje de color, la sirvienta de *Salomé*, cuya identificación fue pospuesta, encuentra su modelo en la misma ceremonia.

Si se presta atención al fresco pompeyano, se verá cómo el corro que conforma esta ceremonia, queda cortado por una línea compositiva diagonal. Esta línea empieza en la sacerdotisa que pliega su brazo contra el pecho en la parte superior, ligeramente a la izquierda, continua en el bailarín negro que se recorta contra el cuerpo de la primera, sigue en el sacerdote que se halla en el centro del círculo y termina en la seguidora isíaca arrodillada, de espaldas y en cuclillas que se encuentra en el primer plano, ligeramente hacia la derecha. La mencionada línea compositiva con cuatro personajes y, con la misma inclinación, la reproducirá Picasso en *Salomé*.

A la sirvienta negra, arrodillada y sentada sobre sus piernas, Picasso le bajará sensiblemente los brazos y en el hueco entre ambos, colocará la cabeza del Bautista. Le reducirá la túnica a un pareo y, por lo demás le man-

Ceremonia isíaca.

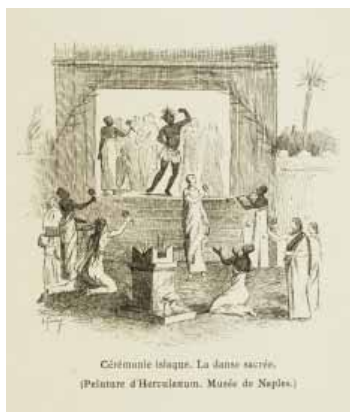
La adoración del agua sagrada. Pintura de Herculano.

Museo de Nápoles. P. 88.

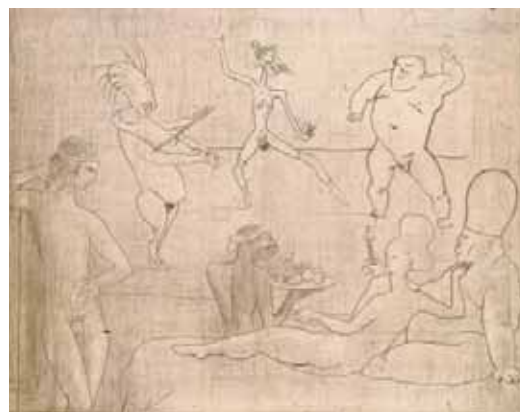
86. La síntesis del culto y bailes isíacos que se reproduce, ha sido extraído de: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 81-88.

87. Hay que subrayar que la resurrección, común a isíacos y dionisíacos, es un concepto ligado, evidentemente, a la muerte y a la inmortalidad que tanto preocupó a Picasso a lo largo de toda su vida. En esta tesis se irá viendo cómo Picasso refleja en las pinturas, a veces de apariencia intrascendente, sus creencias, temores y supersticiones entremezclados y con la fuerza de los preceptos dionisíacos e isíacos.

88. Si se asimilaba Osiris a Dionisios (Baco) la pasión del uno equivaldría a la del otro y ambas unidas a la resurrección producirían en Picasso, y en cualquiera de nosotros, la sensación de *déjà vu*. Asociar pasión y resurrección de Dionisios y Osiris, así como los pasos de sus procesiones a Cristo y su liturgia es inevitable. El trabajo e interpretación que Picasso está haciendo en estos grabados acerca de la muerte, de la resurrección y de la parafernalia religiosa deben ser subrayados para entender cómo los mismos van a fluir entre las pinturas de éste período y, especialmente, en *Las señoritas de la calle Avinyó*.



Cérémonie isiaque. La danse sacrée.
(Peinture d'Herculaneum. Musée de Naples.)



Gusman. Ceremonia isíaca. La danza sagrada. Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P. 88.

Salomé. Picasso. París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm.

Colección E.W. Kornfeld

Picasso. La Danza. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París.

tendrá la misma orientación y actitud que tenía la seguidora isíaca en el fresco pompeyano.

Esta sirvienta se recorta contra la línea vertical del sacerdote que en *Salomé* será ocupada por la línea vertical de la pierna y cuerpo de la bailarina. El brazo que extiende la bailarina sobre la cabeza de la sirvienta corresponde al brazo del sacerdote que con su sistro se une al del trompetista y su trompeta. Salomé, como se ha dicho, ocupa el lugar central, el del sacerdote. Herodes y Herodias sustituyen al bailarín de color y a la diosa o sacerdotisa que se encuentra tras él.

El simbolismo de la danza que ejecuta Salomé, entendido como pantomima de metamorfosis de una situación anhelada, el emparejamiento del varón y la mujer, es una pantomima del matrimonio cósmico,⁸⁹ del acto sexual que, posteriormente, Picasso dibujará en *Rafael y la Fornarina*. Acto sexual, energía eterna y sus consecuencias: la fertilidad. Fertilidad que Picasso traduce en términos de calidad y producción pictórica, como se aprecia en la mencionada serie de *Rafael y la Fornarina*.

Fertilidad y resurrección son los temas de *La danza sagrada* y de *La adoración del agua sagrada*. La flor de lotus del tocado del bailarín, emblema de la resurrección, el paso de la pasión de Osiris y la fuerza fecundadora del agua del Nilo. Picasso, con su habitual ironía, mediante un baile sagrado, exorciza sus sentimientos más profundos y trágicos.

La pintura pompeyana proporcionará al artista modelos estéticos en el contexto de una religión que quizás soportaba mejor que el

catolicismo decimonónico sus preguntas y su búsqueda trascendente. Muerte, resurrección y fertilidad.

Se ha iniciado el estudio de *Salomé* y *La danza* aludiendo al hecho de que en 1905 Apollinaire y Picasso trabajaran alrededor de un tema común, *Salomé*. Esta circunstancia se ha tenido en cuenta para evidenciar cómo entre ambos amigos existía un flujo constante de intercambio de ideas. Identificados los modelos pompeyanos y los cultos paganos en los que se basa Picasso tanto para *Salomé* como para *La danza*, nos interesa establecer un paralelismo entre la dinámica de trabajo que se instaura entre estos dos amigos, poeta y pintor, y las coincidencias que se dan entre la poesía del siglo de Augusto y las pinturas pompeyanas. Picasso y Apollinaire, instigados por las nuevas corrientes neoclasicistas, miraron, cada uno en la esfera de su arte, hacia los modelos clásicos. Boissier describe un funcionamiento similar entre los pintores pompeyanos y los poetas de la época, ambos tenían un modelo común:

Cuando se estudian de cerca las pinturas pompeyanas uno se sorprende al ver cómo se parecen a ciertas poesías de la gran época de las letras latinas, sobretudo a la de las elegíacas o a las didácticas que cantan la mitología y el amor. Entre los poetas, como entre los pintores, los mismos temas se reproducen sin cesar y son tratados de una manera casi igual. A los unos y a los otros les gusta expresar los mismos sentimientos; buscan las mismas calidades y no evitan los mismos defectos... Tenemos un medio mucho más simple para explicar

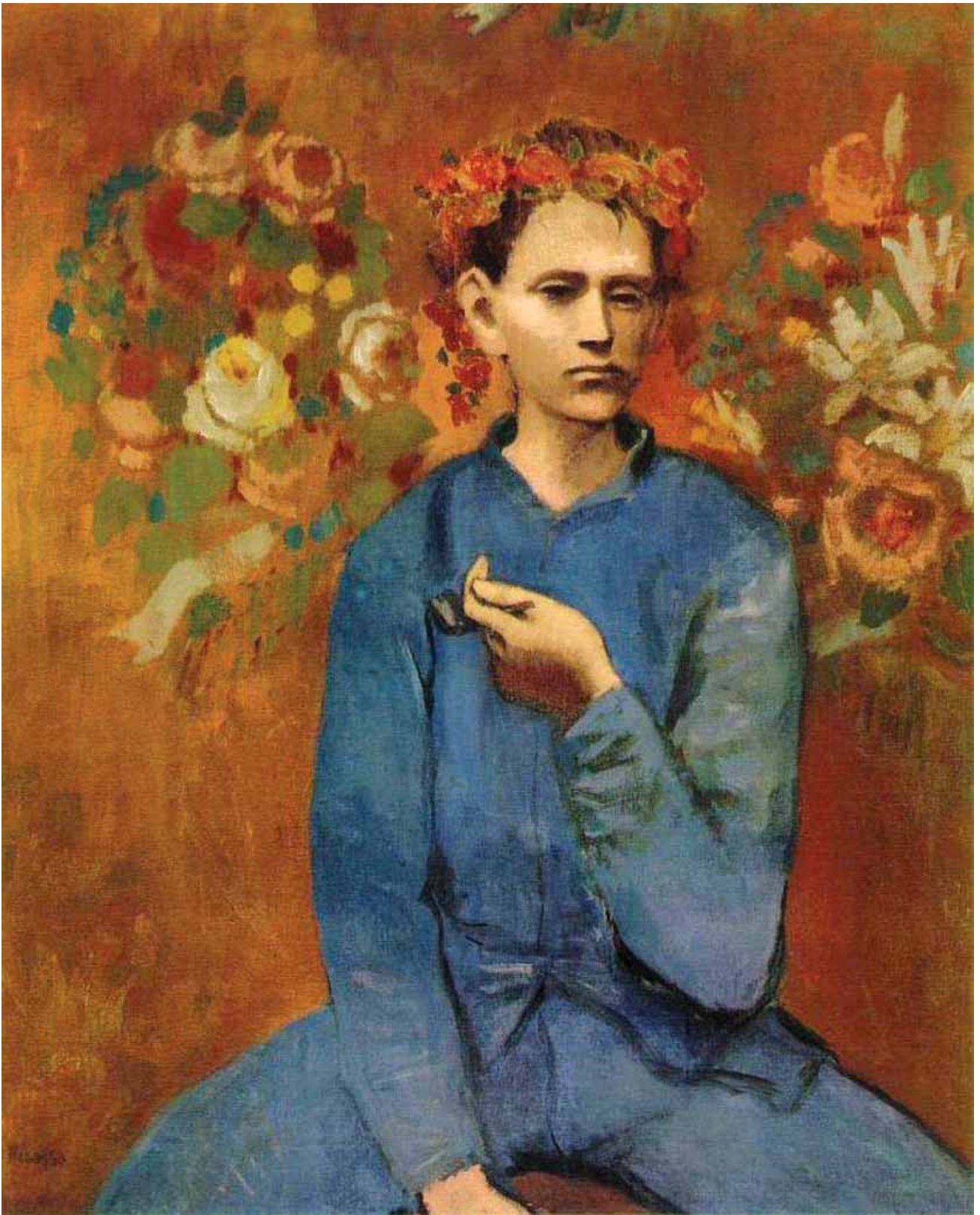
89. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 164.

todo esto: si se parecen es que bebían de la misma fuente, pintores y poetas trabajaban sobre los mismos modelos, eran los alumnos de los maestros de Alejandría, y he aquí como podían llegar a encontrarse incluso sin conocerse.⁹⁰

Indudablemente las *soirées* de *Vers et Prose*, a las que asistían Picasso y Apollinaire semanalmente, tenían que incitar, al poeta italiano y al pintor español a una búsqueda en las raíces de su sustrato cultural común, el mundo romano. Un mundo en el que confluyen y se enfrentan el paganismo y el cris-

tianismo. Un contexto de dependencia entre sexo y religión. Un universo de ritos y de símbolos de extraordinaria riqueza que Picasso traslada, con su característica ironía, al entorno personal. Picasso, en *La danza*, presenta a su *bande* como un *thiasos* dionisiaco con su hierofante y su suma sacerdotisa. Las reproducciones de los frescos realizadas por Gusman serán los modelos que vehiculizarán el constante vaivén de formas y de contenidos entre Pompeya y el Bateau Lavoir. Picasso, como Baco, buscará su unidad, la identificación de ambos en el ámbito metafísico de la pintura.

90. BOISSIER GASTON *Promenades archeologiques: Rome et Pompéi*. Paris. Hachette, 1908 -1ª edición: 1880- PP.369-370.



Picasso *Joven con pipa* París, diciembre 1905 Óleo sobre lienzo 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's

5

Joven con pipa

Acerca de este cuadro, la mayoría de los manuales, reproduce el siguiente comentario de André Salmon:

(...) Picasso pintó la muy pura y muy simple imagen, sin modelo, de un joven obrero parisino: imberbe y vestido de azul. Una noche, Picasso volvió a su taller, y retomando la tela abandonada desde hacía un mes, coronó de rosas la efigie del pequeño artesano. Había hecho de ésta una obra maestra por un capricho sublime.¹

Un comentario tremendamente difundido y que ha convertido esta obra de arte en fruto del azar, en una exquisita mezcla caprichosa.² Sin embargo, pensamos que *Joven con pipa* es una obra muy meditada que entronca

con intereses que se desvelaron en Picasso hacia 1902 y que, desde un punto de vista iconográfico, resulta muy coherente.

El contraste entre el oficio de obrero del personaje retratado y la corona de rosas, así como las guirnaldas del fondo, sigue sorprendiendo. La delicadeza con que éstas han sido trabajadas pone de manifiesto que no se trata de una broma picassiana. La severidad y el hermetismo del muchacho le distancian del espectador que no puede más que sentir respeto hacia el joven coronado. Su imagen está rodeada de misterio.³

El muchacho de *Joven con pipa* se relaciona con el público como el arlequín del *Lapin Agile*, de quien recoge la fisonomía; guarda el hermetismo de Madelaine en *Desnudo sentado* y, tiene algo del Pan de *La flauta de Pan*.



Picasso. *El Lapin Agile*.
1904-1905. Óleo sobre tela.
99x100'3 cm. Colección
Charles Payson. Nueva
York.

Picasso. *Estudio para Joven con pipa*. París 1905, Pluma y tinta sobre papel.
30'9x24 cm. Colección
Cone.

Picasso. *La flauta de Pan*.
Antibes, 1923. Óleo sobre lienzo. 205x174 cm. Musée
Picasso. París.

1. ANDRÉ SALMON *Histoire anecdotique du cubisme* en "La obra d'en Pau Picasso", *Vell i Nou*, 1917, any III, num 47, 15 juliol 1917.

2. Algunos autores, en otros casos, a partir del mencionado comentario, han establecido especulaciones, como por ejemplo Richardson, RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I. 1881-1906. Madrid. Alianza Editorial. 1997 -1996- P. 340.

3. Jung cree que Picasso pertenece al grupo de los esquizofrénicos y que sus dibujos,

como los de los demás miembros de esta comunidad y los neuróticos, recelan un sentido de lo secreto. Secretismo que permite intuir un sentido escondido de naturaleza simbólica en su obra, apreciable ya en su época azul. En éste sentido, Jung recuerda el origen cthoniano del arlequín que en tantas ocasiones fue el *alter ego* del artista. JUNG, KARL "Picasso" (1932) Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. *Obra Completa*. Vol XV. Madrid. Ed. Trotta. 1999.

5-1 ESTUDIO COMPOSITIVO

En *Joven con pipa*, Picasso retrata a un muchacho sentado sobre un cubo. El joven se muestra de cara al espectador con el rostro ligeramente entornado hacia la derecha. La mirada del modelo no se dirige al público sino que parece perdida en su interior. Esta circunstancia confiere al muchacho una especial relación de desapego con el público y con el mundo al que éste representa. Dobla el brazo izquierdo sobre el pecho y con la mano sujeta una pipa. El otro brazo descende en paralelo al cuerpo y, a la altura del asiento se desplaza, apoyando la mano en el mismo, entre las dos piernas. Las piernas, exageradamente abiertas, y la terminación de la chaqueta en forma de triángulo, enfatizan la zona del sexo en primer plano. Este detalle era, todavía más notorio en el *Estudio para joven con pipa*. Allí, al apoyar el brazo derecho sobre los mencionados órganos, el pintor creaba un voluminoso e importante triángulo sexual en primer término. Se trata de una zona muy trabajada, si se compara con las piernas, y la idea reaparece en el flautista de *La flauta de Pan*, en 1923.

La cabeza del joven se encuentra coronada con rosas y hojas. Destaca su enorme oreja, tan grande como la del Arlequín de *El Lapin Agile*, siendo el muchacho de la pipa bastante más joven que el Arlequín. Detrás de la mencionada cabeza, cuelga un extremo de la corona con rosas y hojas. Esta hilera de rosas destaca sobre una zona más clara del fondo que reproduce los mismos motivos florales agrupados en guirnalda con cintas. El rostro del muchacho, de regulares facciones clásicas, resulta extremadamente serio y severo. Sus oscuros ojos de mirada perdida y el hermetismo de su boca, traducen la gran importancia de su mundo interior.

Un mechón del pelo sobresale de su corona, curvándose sobre la frente. La línea compositiva que comienza en este mechón, sigue por la nariz y descende por la raya vertical que marca el centro de la chaqueta. Se interrumpe en la voluminosa mano que sostiene la pipa, para continuar descendiendo hasta la zona del sexo, donde la chaqueta se abre en dos, formando un triángulo. La línea vertical prosigue por la costura de la bragueta, hasta el primer término, donde la mancha clara de la

mano derecha cierra la composición. El brusco contraste entre las tonalidades claras de las manos y las oscuras del mono azul, subrayan la pipa y el sexo. La línea de composición vertical ha quedado punteada por las mencionadas manchas claras de las manos y rostro, en sus extremos y en el centro. Esta alternancia, junto al movimiento opuesto de los brazos otorga dinamismo a la composición.

El cromatismo austero y el contraste del claro oscuro, confieren impacto a la composición. La paleta de colores resulta, básicamente, de la oposición entre la gama de los rosados y la de los azules. Puntualmente destacan el negro del pelo y ojos, el verde de las hojas, así como los blancos y amarillos de algunas rosas.

La pintura ha sido aplicada con delicadeza especialmente manifiesta en la zona del rostro. La manera de trabajar las sombras enfatiza la corrección de los rasgos. Esto último, unido a la palidez del mismo, la corona de flores en la cabeza y el mechón curvado sobre la frente le otorgan el aspecto de una figura clásica. Extremo algo chocante para tratarse del retrato de un obrero parisino.

El color ha sido aplicado en diferentes capas, con mayor o menor precisión en las distintas zonas. A pesar de los golpes de luz que reciben cara y manos, el conjunto de la pintura destaca por su carácter plano. El fondo presenta mayores transparencias que el resto hasta el punto que las mismas transmiten el aspecto de un muro viejo y desconchado. Se extrae un gran partido de la superposición de azules y de verdes en el mono de trabajo, de manera que su color azul no resulta en modo alguno monolítico. Rostro y manos, como se ha dicho, han merecido una especial atención, tanto por el tratamiento del color como por las sombras provocadas por una sutil luz que procede del exterior de la composición, por el lado izquierdo. Todo ello confiere a la imagen del chico un aire sobrenatural.

Este aire clásico y sobrenatural es lo que distingue el cuadro definitivo de los dibujos preparatorios. En los dibujos, al margen de las características ya destacadas, impera, en general, la cotidianidad. De ellos podría haber salido, por ejemplo, una composición de fumadores de pipa cezanniana. Las piernas



exageradamente abiertas en cuatro de estos estudios sugieren una actitud provocadora y una desfachatez que los distancia del pintor francés.

Los detalles más chocantes de la composición pueden resultar los más relevantes para intentar acceder a la comprensión de esta mis-

teriosa figura. Éstos pueden sintetizarse en los siguientes puntos: la corona de rosas en el retrato de un obrero, su aire sobrenatural, el aspecto clásico de su rostro que contrasta con el mono azul, su pipa y la postura exageradamente abierta de las piernas que coloca en primer término el sexo del joven obrero.

5-2 ¿ES EL MUCHACHO DE *JOVEN CON PIPA* UN OBRERO?

La mencionada frase de André Salmon califica al retratado de obrero. El mono azul que viste es el que solían llevar los obreros parisinos para trabajar. Así mismo, éste era el mono que utilizaba Picasso cuando pintaba, el propio Salmon lo confirma en otro artículo:

(...) él iba vestido de azul como sus modelos imaginarios y como un obrero parisino.⁴

Manolo conoció a Picasso en su taller. Cuando entró, acompañado de Salmon, Picasso pintaba cuadros azules vestido con un mono azul de mecánico.⁵

El mono azul de Picasso parece que era conocido en el barrio:

Su mono azul de obrero electricista, sus chanzas, a veces crueles, la extravagancia de su arte eran famosos en todo el barrio.⁶

Si se cotejan las anteriores opiniones con la frase de Salmon reproducida al inicio, no

parece que se excluyan. Más bien parece que Salmon ignorara si el retrato del obrero parisino era o no autorreferencial.

Lo que queda claro es que Picasso no tuvo ningún modelo del natural para pintar al *Joven con la pipa* y que el mono con el que el artista pintó a su joven obrero era el mismo mono que él utilizaba para pintar. Dadas las profundas supersticiones de Picasso, difícilmente él pintaría a otra persona con su traje.⁷

Por otra parte Picasso creía que pintar era un acto mágico. Así lo sostiene Lydia Gasman en su tesis.⁸ Magia, cartomancia superstición... éste era el mundo de su amigo Max Jacob. El carácter supersticioso de Picasso debió ser un factor más de unión entre el pintor, Max Jacob y Apollinaire. Los poetas, interesados por el esoterismo, la adivinación, la magia, los antiguos misterios... se relacionaban directamente con los autores que publicaban en estos ámbitos.⁹ No cabe ninguna duda de que Picasso aprendió de ellos y que se involucró en sus búsquedas.¹⁰

Picasso. Estudios para *Joven con pipa*. París, 1905. Tinta china sobre papel. 33x25cm. Colección particular.

Picasso. Estudios para *Joven con pipa*. Detalle. París, 1905. Tinta china sobre papel. 33x25cm. Colección particular.

Picasso. Estudio para *Joven con pipa*. Detalle. París 1905, Pluma y tinta sobre papel. 30'9x24 cm. Colección Cone.

Picasso. Estudio para *Joven con pipa*. París 1905, Pluma y tinta sobre papel. 30'9x24 cm. Colección Cone.

Picasso. Estudio para *Joven con pipa*. París 1905, Pluma y tinta sobre papel. 30'9x24 cm. Colección Cone.

4. SALMON, ANDRÉ *L'air de la Butte*. Paris. Editions de la nouvelle France, 1945. P.21.

5. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P.146.

6. APOLLINAIRE, GUILLAUME *Les commencements du cubisme*. Paris. "Le temps". 14 octubre 1912.

7. Según el propio artista confesaba a su compañera Françoise Gilot, con verdadero horror, si alguien se ponía su chaqueta aspectos de la personalidad de éste alguien podrían transferirse a la suya propia. Picasso pegó dos reprimendas descomunales a Françoise por haber regalado ropa suya y del propio Picasso al jardinero. Ropa que éste utilizaba y mediante esta utilización Picasso temía que, por ejemplo, la joroba o la edad del jardinero se les contagiaran. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*..... P.215.

8. Tesis nunca publicada. Véase GREEN, CRISTOPHER *Picasso architecture and vertigo*. New Haven and London. Yale University Press. 2005 P. 204.

9. Así lo prueban las notas que aparecen en los libros de la biblioteca de Apollinaire.

10. Los detalladísimos estudios de quiromancia realizados por Max Jacob sobre las manos de Picasso en 1902, conservados en el Museo Picasso de Barcelona, constituyen otra referencia a éste ambiente en el que vivían sumergidos. En éste sentido, también Fernande Olivier, la compañera de Picasso a partir de 1905, es muy explícita proporcionando todo tipo de detalles acerca del enganche de todos los amigos a las constantes consultas adivinatorias de Max, a sus amuletos, a las cartas...OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P. 105.



Picasso sosteniendo su pipa. 1907.

Picasso. Estudio para Joven con pipa. París 1905, Pluma y tinta sobre papel. 30'9x24 cm. Colección Cone.

Picasso en su estudio del Bateau Lavoir. 1908.

Picasso. Joven con pipa. París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's.

Las teorías sobre magia y religión publicadas por Frazer en Londres en 1890, abrieron vías para comprender y justificar, en términos mágicos creencias y supersticiones. Incluso para emparentar comportamientos supersticiosos contemporáneos con actitudes arcaicas valoradas positivamente por magos, brujos o chamanes.¹¹ La fuerza absoluta de los pensamientos para la consecución de los deseos, así como las demás teorías mágicas y espiritistas que circulaban con intensidad a finales del siglo XIX y principios del XX no eran ajenas al grupo de poetas con los que convivía Picasso ni al propio artista.

Si pintar era para Picasso un acto mágico, difícilmente, el supersticioso artista, pintaría a un obrero con su mono. No le interesaría que se le contagiara las limitaciones del mismo. Lo que sí podía hacer Picasso, aunque fuera de manera intuitiva, atávica o inconsciente, era transformarse. Igual que se transforman y se metamorfosean los brujos, adoptando distintas personalidades. O potenciando distintos aspectos de su personalidad. O retratando una de sus facetas que era la del trabajador.

La faceta de trabajador infatigable era aquella mediante la cual, pintando con la tenacidad del obrero artesano, su genialidad, su magia, convertía el objeto de sus esfuerzos en arte. La faceta genial están, ambas, tan evocadas en el retrato de *Joven con pipa*, como en las fotografías de 1907 y 1908.¹² En ambas, la mirada del pintor es la misma mirada oblicua,

la misma mirada interior que en el *Joven con pipa*. Bajo el mono obrero, Picasso podía presentar uno de sus múltiples *alter ego*, su esencia trabajadora. Honraba el trabajo diario, labor que acompañada de sus pensamientos le situaban, como mínimo, en el ámbito de los magos.¹³

Las facultades camaleónicas de Picasso empezaron a verse relativamente pronto. Uno de los *alter ego* más conocido del artista era el del Arlequín. Picasso es el Arlequín del *Lapin Agile*. Un Arlequín algo mayor que el joven que nos ocupa, pero con sus mismos rasgos faciales, con su misma expresión y con el original mechón de pelo sobre la frente. Característica, esta última, que se convertiría en uno de sus signos de identidad para la mayoría de los autorretratos. A parte de las facciones, que resultan idénticas, detalles como el comentado tamaño de la oreja, la forma y expresión de la boca, el mechón de pelo sobre la frente, la mirada... les convierte, a ambos, en la misma persona. Esta manera de enfrentarse oblicuamente al público, evidenciando una presencia física acompañada de una total ausencia de su espíritu *in situ*, coloca a Arlequín y a obrero en el insondable y atractivo mundo del viaje interior.

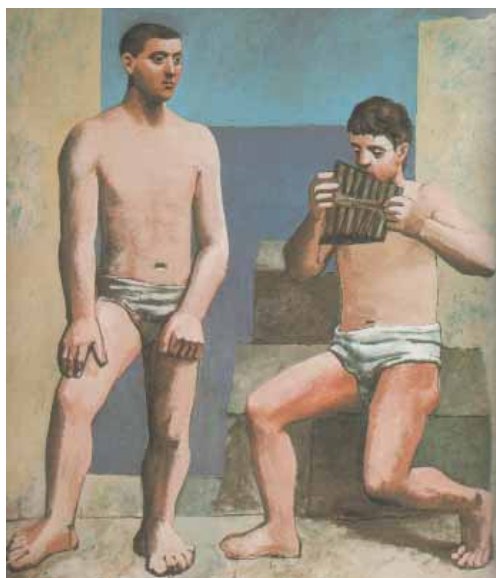
Arlequín y obrero se muestran como dos estadios distintos de las edades y vidas de un mismo hombre, Picasso. El artista, como Arlequín, cambiará de traje según los actores que lo representen. De hecho, ya Nietzsche había avanzado, refiriéndose al genio lírico,

11. FRAZER, JAMES GEORGES (SIR) *La rama dorada. Magia y religion*. Madrid. Fondo de cultura económica. 1999 -1ª Ed. Londres, 1890- Además de conocer las teorías de Frazer, el círculo de Picasso debía estar familiarizado con las de Mauss y Hubert, que vieron la luz en 1902. Teorías acerca de la personalidad "mana", sobre las condiciones elementales para el correcto desarrollo de los actos mágicos, es decir la creencia de que mediante encantamientos, ritos y otros procesos la magia podía satisfacer las aspiraciones de quien la invocara. GREEN, CRISTOPHER *Picasso architecture and vertigo*. New Haven and London.

Yale University Press. 2005 Pp. 197-206

12. En la primera el joven Picasso, posa con el aplomo y la seguridad del genio. En la segunda, Picasso, es un obrero encerrado en su trabajo.

13. Freud relaciona a magos y a neuróticos: "Los magos y neuróticos son asociales. La neurosis trabaja con instintos sexuales. El neurótico vuela y se desliza hacia un mundo de su agrado, despojándose del lastre social". Freud 1913-1985 pp. 130-131, reen PP. 206-211.



Picasso. *La flauta de Pan.*

1923. Óleo sobre lienzo.

Musée Picasso. París.

Gusman. Sin título.

Acuarela sobre cartón. 8R

Nº9. Ecole de Beaux Arts.

París.

que todas sus imágenes son él mismo, objetivaciones diversas de él mismo.¹⁴

Arlequín es miembro destacado de la extensa familia de las máscaras de la Comedia del arte italiana.¹⁵ Y, Arlequín (Hellequin) también es el descendiente de una divinidad gala, Hanno. Su naturaleza demoníaca, representada en el teatro por su máscara negra, es consecuencia de la demonización cristiana de Hanno, romanizado con el nombre de Mercurio y posteriormente identificado con Hermes. Sus acrobacias son herencia de las sandalias de Mercurio.¹⁶ De hecho, Apollinaire, al final del poema *Les saltimbanques* (1 de noviembre de 1905) que dedicará a Picasso, se refiere al artista como Arlequín Trismegisto. Hermes Trismegisto, el dios de la adivinación, el dios de los conocimientos ocultos, en su compleja trayectoria, asumirá y cederá atributos a otros dioses, creando una red de personajes y de mitos mixtos. Estos personajes, Mercurio, Hanno, Arlequín... beben de una misma esencia y sus figuras encierran múltiples posibilidades. Esta esencia y estas posibilidades las recogerá Picasso para representar sus *alter ego*.

Jean Clair en su artículo: *Picasso Trismegistus. Notas sobre la iconografía de Arlequín*, destaca la afinidad entre lo que significa Hermes y la personalidad de Picasso. El hermetismo, la adivinación, pero también la

virilidad representada por los grandes falos que acompañaban sus estatuas (hermos) y el culto a la fertilidad que representaba, hacían de él un personaje idóneo para que Picasso se identificara con este dios. Arlequín recoge tanto el aspecto divino como el aspecto diabólico de Hermes, duplicidad que es representativa, también, de la personalidad de Picasso. Algunas de las reflexiones que plantea Jean Clair en el mencionado artículo ponen de manifiesto la innegable relación entre Hermes, Arlequín y Picasso, avanzada por Apollinaire en *Saltimbanques*.

¿Qué dios podía estar más cerca de Picasso, cuál podía congeniar mejor con el pintor, cuál podía resultarle más familiar en sus metamorfosis, más adepto a la ciencia de la adivinación que el dios hermético? ¿Cómo no podía interesarse Picasso por un dios cuyo culto era un pilar de piedra erigido en los cruces de caminos y que era conocido por haber sido provisto de un impresionante órgano viril? ¿No provenía su nacimiento como dios de los pilares de piedra que eran centros locales de un culto pre helénico a la fertilidad?... ¿Cómo podía Picasso no haber reconocido a sus propios semejantes en Hermes o en Arlequín, exacerbadas figuras de vida, así como de muerte, figuras tanto divinas como diabólicas?¹⁷

14. Por esto es por lo que, en cuanto motor central de este mundo, puede permitirse decir yo; pero este yo no es el del hombre despierto, el hombre de la realidad empírica, sino el único yo existente verdadera y eternamente en el fondo de todas las cosas, y por las imágenes, con ayuda de las cuales se manifiesta, el poeta lírico penetra hasta el fondo de todas las cosas NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P. 77.

15. Como Pierrot, Colombina, Escapito, Trivelino o Polichinela. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ

ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- PP.77-78.

16. Ornella Volta. " *Picasso e Italia: las últimas memorias de su viaje*". En *Picasso: the Italian Journey*. AAVV 1917-1924. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 89.

17. CLAIR, JEAN *Picasso trismegistus. Notas sobre la iconografía de Arlequín*. En *Picasso: the Italian Journey*. AAVV 1917-1924. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 26.

¿No es el rasgo más destacado del Arlequín del *Lapin Agile* y del obrero de *Joven con pipa*, su desapego de la realidad, su distanciamiento del espectador, de la cotidianeidad, unidos a la fuerza de un mundo interior absolutamente inaccesible y hermético? ¿No se pregunta el espectador qué misterio encierran estos jóvenes sencillos con aplomo de dioses? En este sentido, y como se ha dicho, el muchacho de *Joven con pipa*, especialmente su *Estudio*, presenta rasgos que le hermanan, también, al joven flautista de *La flauta de Pan*.

Ambas obras presentan muchos rasgos comunes. Los muchachos tienen la misma edad y su aspecto físico responde a una misma tipología. Uno vestido y el otro semidesnudo (como semidioses). Uno prácticamente integrado sobre el fondo y el otro al aire libre, entre restos de bloques de piedra tallada y contra el mar. Ambos se sientan sobre un cubo, sujetan algo entre sus manos y su disposición de piernas ofrece una visión enfatizada del sexo. Los calzoncillos del flautista coinciden plenamente con los que marca el artista en el boceto del *Estudio para Joven con pipa*.

Jean Clair entiende *La flauta de Pan* como un canto a la nobleza de Apolo, reflejado en su encuentro con Hermes y en el momento en que éste le está enseñando el arte de la música.¹⁸ Apollinaire es Apolo y Picasso sería Hermes. Esta pintura, junto con *La lectura de la carta* (1921) evoca la complejidad de una enriquecedora amistad. Sin embargo, pensamos que cabe otra interpretación: Apollinaire y Picasso podrían estar reencarnando a Apolo y Dionisio. Dionisio, dios de la música, toca la flauta de Pan. Si se acepta esta lectura, *La flauta de Pan* simbolizaría el nacimiento del arte a partir de la contraposición

entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre Apolo-Apollinaire y Dionisio-Picasso. La pintura representaría un doble tributo, a la fórmula mágica de la antigua tragedia griega, al equilibrio entre las fuerzas apolíneas y dionisiacas, así como a la amistad con Apollinaire, la más fructífera entre las amistades picassianas. El escenario, las ruinas pompeyanas, las ruinas de la antigua tragedia, del antiguo arte que con ellos, de nuevo, volvió a nacer. Apollinaire y Picasso crearían, ellos también, un arte nuevo. La conjunción ideal de medida, de ensoñación apolínea y de embriaguez dionisiaca.¹⁹ Ambos artistas, con orígenes italianos, aparecen como legítimos herederos de las divinidades greco-romanas. No deja de ser representativa, en este sentido, la curiosa y simbólica hoja de laurel que Picasso manda a Apollinaire desde Pompeya.²⁰

Para la imagen del Dionisio flautista, Picasso retorna a las fuentes de 1905-1907 y a los modelos de Gusman. La acuarela del joven tocando la flauta de Pan de Gusman, aparece como patrón para su nueva encarnación dionisiaca en 1923.

Picasso, como el genio lírico de la tragedia griega, se retrata en múltiples imágenes. En ellas no representa al hombre real, al hombre empírico, sino el único yo existente verdadera y eternamente que penetra hasta el fondo de todas las cosas.²¹

No es casual que, el mismo año en que Picasso retomó el modelo del *Joven con pipa* para su Dionisio en *La flauta de Pan*, se hiciera un nuevo retrato fumando en pipa partiendo de los bocetos que utilizó para la composición de 1905 Picasso, tal y como se ha apuntado, tras el paréntesis cubista, vuelve a trabajar con los temas y las fuentes iconográficas con las que pintó entre 1905 y 1907.

18. CLAIR, JEAN *Picasso trismegistus. Notas sobre la iconografía de Arlequín*. En *Picasso: the Italian Journey*. AAVV 1917-1924. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 15-30.

19. Apollinaire representaría a Apolo, dios del sueño, de lo formal, dios de la poesía y de la adivinación. Picasso representaría a Dionisio, dios de la música, del impulso vital, salvaje, dios del éxtasis y de la embriaguez, del teatro, de la fertilidad, etc. Al ser Picasso-Dionisio quien dirige su sinfonía a Apolo-Apollinaire, parece que aquel esté recordando al amigo poeta una de las máximas nietzscheanas, el valor de la música en la construcción estética de los géneros literarios. (NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.13). Aunque, visto de manera más genérica, el canto alegórico de Picasso en *La flauta de Pan*, podía estar dedicado al arte, que surgió de la contraposición, del intercambio, del estímulo constante entre ambos amigos. Conjunción que reflejaba a la que se dio entre los dos caminos, inicialmente paralelos el apolíneo y el dionisiaco en el arte antiguo. Caminos que, "por un admirable acto metafísico de la *Voluntad helénica*, aparecen acoplados y, en éste acoplamiento engendran la obra, a la vez dionisiaca y apolínea, de la tragedia antigua". (Nota: NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.52)

Esta tragedia, cuyo centro fueron los sufrimientos de Dionisio expresados mediante la embriaguez, la barbarie dionisiaca y los preceptos apolíneos. Las fuerzas opuestas se acoplaron, Apolo, no pudo vivir sin Dionisio, y entre ambos crearon la obra de arte más perfecta, la antigua tragedia griega. :

Apolo quiere apaciguar las individualidades separándolas, precisamente, trazando entre ellas líneas de demarcación, de las cuales hace las leyes más sagradas del mundo, exigiendo el conocimiento de sí mismo y la medida. Mas para que esta influencia apolínea no inmovilizase la forma en una rigidez y en una frialdad egipcias, a fin de que la preocupación de asignar a las olas individuales de su ruta y que su carrera no terminase por aniquilar en el mar todo movimiento, el potente flujo dionisiaco vino a aportar periódicamente la perturbación en cada una de las pequeñas corrientes en que la exclusiva voluntad apolínea trata de poner diques al helenismo. (Nota: NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- PP.106-107)

20. AAVV *Picasso: the Italian Journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998.

21. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.77.



Pensamos que hay indicios suficientes para identificar al joven obrero con Picasso. El mono azul plasma su faceta menestral, obrera y trabajadora. Sin embargo, no puede ser casual que, pintándose como un obrero, su aspecto reproduzca características de sus retratos como Arlequín y Dionisio. Puede interpretarse, pues, que en *Joven con pipa*, Picasso no sólo pretende retratarse como obrero.

El paralelismo establecido entre el joven operario, Arlequín y Dionisio no es una sencilla cuestión de parecido. La mirada interior y la grandeza personal de este chico son las mismas que las de los mencionados personajes. Habrá que buscar, entre los elementos que imprimen al cuadro cierta incoherencia (pipa y corona) qué es lo que permite a este menestral adoptar semejante actitud.

Picasso. *Joven fumando*.

París, mayo 1923. Óleo y tinta sobre tela. 130x97 cm. Fundación Almine&Bernard Ruíz-Picasso para el arte.

Picasso. *Estudios para Joven con pipa*.

París, 1905. Tinta china sobre papel. 33x25cm. Colección particular

Picasso. *Estudio para Joven con pipa*. París 1905, Pluma y tinta sobre papel. 30'9x24 cm. Colección Cone

Picasso. *El joven con pipa*. París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm.

Vendido por Sotheby's

5-3 LA PIPA

Tanto en dibujos como en fotografías de la época puede verse a Picasso con su pipa. La pipa es otro elemento, como el mono azul, que se asocia al artista. Sin embargo, el modo cómo sostiene la pipa el modelo de *Joven con pipa* tiene algo de excesivamente ritual.

En la pintura pompeyana no se encuentran fumadores de pipa. Aunque, entre los frescos sobre *symposiums* vistos en el estudio de *La danza*, hombres y mujeres sostienen *rhyta* que podrían asociarse a la pipa.

Estas reuniones rituales de los pompeyanos para beber vino carecen de la trascendencia que el artista confiere al joven modelo. Los *symposiums* fácilmente degeneraban, en pequeñas bacanales.

Las imágenes del *Symposium con éter*, nos acercan más a la pintura de Picasso. El *rhyton*, más estilizado, presenta, gran semejanza con la pipa. El hecho de que en esta reunión se tome éter la hace susceptible de ser asimilada por Picasso a las reuniones en las que los amigos, recostados como los



Gusman. *La cena*. Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P. 338.2.

Gusman. *Symposium (I)*. Pintura del Museo de Nápoles. 339.1.

Symposium con éter.

Pompeya. Casa e panificio dei casti amanti. Triclinio. Cuadro central pared este.

Symposium con éter.

Detalle. Pompeya. Casa e panificio dei casti amanti. Triclinio. Cuadro central pared este.



romanos, se sumergían con sus pipas en los vapores del opio.²²

Fernande relata detalladamente el estado de ánimo en el que entraba Picasso con el opio. La compañera del artista describe un Picasso sumido en la intemporalidad y aparente inconsciencia, desapegado de la cotidianeidad que encaja perfectamente con la manera como se representa el pintor a sí mismo en *Joven con pipa*.

Hubo entonces, dentro de la agitación de todo el grupo, una calma bastante grande. Picasso y sus amigos conocieron en la *Closerie* a una pareja de fumadores de opio. Picasso, como sentía curiosidad por todo, probó la droga: primero fumó en casa de la pareja en cuestión, luego siguió fumado en su casa. Compró la lamparilla, el maravilloso bambú de tonos ambarinos, de olor tan penetrante, y durante algunos meses, dos o tres veces por semana caía en el admirable olvido del tiempo y de sí mismo.

Los amigos, más o menos numerosos, pero fieles, tendidos en esteras, conocieron allí horas encantadoras, llenas de ingenio y de sutileza.

Bebían té frío con limón. Hablaban, eran felices; todo se volvía hermoso y noble; se amaba a la humanidad entera bajo la luz sabiamente atenuada de la enorme lámpara de petróleo, único medio de iluminación de la casa.²³

Este estado de olvido es, también, el mismo que relata Nietzsche al comentar el estado dionisiaco:

El estado dionisiaco, lo comprenderemos mejor por analogía de la embriaguez. Merced al poder del brebaje narcótico que todos los hombres y que todos los pueblos primitivos han cantado en sus himnos, o bien por la fuerza despótica del rebrote primaveral, que penetra gozosamente la naturaleza entera, se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu a todo individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo.²⁴

Es, el estado de olvido en el que Fernande describe a Picasso. El joven modelo de *La flauta de Pan* procede de *Joven con pipa* y, este joven con pipa transformado, ya, en flautista es Dionisio. Si es Dionisio en *La flauta de Pan*, también podría serlo en la pintura original, en *Joven con pipa*. Si se trata de Dionisio, Fernande y Nietzsche están hablando del mismo proceso y, la pipa, en este contexto simbolizaría el narcótico (opio) con el que Dionisio-Picasso alcanza la embriaguez divina, responsable del olvido de sí mismo. Un estado perfectamentevocado en *Joven con pipa*.

En *Symposium con éter*, puede apreciarse cómo los participantes en la reunión adornan sus cabezas con coronas florales. Coronas que acompañaban, en general, a griegos y romanos en todas sus fiestas.²⁵ La presencia conjunta, en el fresco pompeyano, de *rhyton* y corona dan pie a considerar que el origen de la combinación de pipa y corona utilizada por Picasso en *Joven con pipa* procede de la pintura pompeyana. Además, como se ha visto, los *symposiums* son asimilables a las reuniones de la *bande* para fumar opio.

22. Aunque, la *bande à Picasso* fuese aficionada al opio y no al éter, al menos uno de los miembros más destacados, Max Jacob, era adicto a esta droga RICHARDSON, JOHN Picasso. *Una biografía*. Vol II. 1907-1917. Madrid. Alianza Editorial. 1997 -1996- P. 4.

23. OLIVIER, FERNANDE Picasso y sus amigos. Madrid. Taurus Ediciones. 1964

-Stock. Paris, 1933- P. 45.

24. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P. 56.

25. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.205.

5-4 LA CORONA

La corona no es sólo un ornamento festivo, sino que puede tener un significado más profundo. Como sea que la actitud del joven picassiano no responde al ánimo lúdico, habrá que estudiar otros significados y aplicaciones de la corona.

Para comprender que el estado al que aspira el artista mediante la embriaguez dionisiaca no es el de la fiesta descontrolada, hay que referirse, de nuevo a Nietzsche. El filósofo retrata la dinámica de misticismo solitario en la que cae el artista en semejantes condiciones y, *Joven con pipa*, parece recoger esta actitud:

Todo artista es un imitador; es decir, ya sea el artista del ensueño apolíneo, ya sea el artista de la embriaguez dionisiaca, o -por ejemplo, en la tragedia griega- a la vez el artista de la embriaguez y el artista del ensueño. Así es como debemos considerarle cuando, exaltado por la embriaguez dionisiaca hasta el místico renunciamiento de sí mismo, se abandona solitario, se aparta de los coros delirantes y, por el poder del ensueño apolíneo, su propio estado, es decir su unidad, su identificación con las fuerzas primordiales más esenciales del mundo, se le revela como una visión simbólica.²⁶

Ésta es la traducción literaria de la fuerza mística de *Joven con pipa* que permite al artista verse y retratarse como un símbolo.

La corona es símbolo de superación y ha sido atributo de dioses y de reyes.²⁷ La divinidad podría ser una explicación para la misteriosa aureola que rodea, de manera chocante, al joven obrero sumiéndole en un estado cercano al misticismo. Uno puede preguntarse, sin embargo, qué relación existe entre la divinidad y el obrero, o desde cuando se ha pintado a un dios con traje de mecánico.

Siguiendo la principal fuente de información iconográfica de Picasso para el período objeto de estudio, el libro de Gusman, se encuentra, en el mismo, un pasaje que resulta muy explícito. Gusman relata cómo, con ocasión de las *lararia* (las fiestas de los dioses del hogar) se adornaban los altares con guirnal-

das, se trenzaban coronas de flores y los dioses desaparecían bajo las rosas y las hojas.

En las ocasiones de felicidad o en las fiestas llamadas *lararia*, se adornaban los altares con guirnaldas y las puertas se dejaban abiertas. Entonces, coronas de flores se trenzaban y los dioses desaparecían bajo las rosas y la hojas.²⁸

Es innegable que este texto forma parte del trasfondo de *Joven con pipa*. Picasso transforma a su obrero, es decir el joven Picasso, en un joven dios pagano bajo su corona de rosas y hojas. La pipa simboliza no sólo una de las costumbres del artista, fumar en pipa, sino también su hábito de fumar opio. Relacionando el texto de Gusman con las imágenes del *Symposium con éter* y, sustituyendo el éter por el opio, puede pensarse que la ingestión de esta droga podría fácilmente haber potenciado la sensación personal de divinidad del artista.

Paralelamente hay que considerar la corona de rosas que el dionisiaco Zaratustra se coloca a sí mismo:

(...) para emplear el lenguaje de este monstruo dionisiaco que se llama Zaratustra: (...) “Esta corona de reidor, esta corona de rosas, yo mismo me la he puesto en la cabeza; yo mismo he canonizado mi risa. No he encontrado a nadie, hoy en día, suficientemente fuerte para ello” (Así hablo Zaratustra IV).²⁹

La fuerza de la autocoronación de Zaratustra no parece distinta a la que podía sentir el propio Picasso. El pintor podía conocer este dionisiaco pasaje de Nietzsche que encaja en el contexto pompeyano de Gusman.

Años más tarde, cuando Picasso había ya abandonado el opio, la sensación de divinidad del artista llegó a convertirse en verdadero convencimiento. Por lo tanto, su identificación con dios, si bien pudo estar incrementada por el opio, no tenía su origen en

26. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P. 59.

27. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 140.

28. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. PP.122-125.

29. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- PP. 48 y 56.

Velázquez. Sibila con tabula rasa. 1648 circa. Óleo sobre tela. 64x58cm. Meadows Museum.

Southern Methodist University, Dallas, Texas.

Picasso. El joven con pipa. París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's



esta droga. La bibliografía está llena de frases pronunciadas por Picasso aludiendo directamente a su divinidad. Richardson recoge dos que aparecen en distintas publicaciones:

“En realidad, Dios es un artista... igual que yo”

“Yo soy Dios, yo soy Dios, yo soy Dios...”³⁰

¿De donde procede el convencimiento picassiano de ser dios? Cuando el pintor se sumerge en el proceso pictórico, en su taller, aislado del mundo y su trabajo fluye armónicamente, el pintor deviene uno con el cuadro, con la atmósfera. No es un estado regalado. Es una situación que se percibe cuando uno ha estado muy concentrado en su trabajo, en sus motivos pictóricos, sintiéndolos profundamente dentro de sí mismo. Tampoco es que uno constata fríamente que se halla en semejante tesitura, si fuera así la racionalidad le devolvería a la realidad. Se percibe algo y se deja pasar, no se analiza. Cuando se está así uno no está pendiente de nada relacionado con la cotidianeidad. Lo cotidiano del entorno, del estudio, flota alrededor de uno mismo. Paletas, pinceles, trapos, botes...no se sienten como objetos, todo forma un mundo extremadamente liviano. En estas circunstancias el artista deja de “pisar” el mundo real y se alza en un estado que tiene mucho que ver con la sensación de flotar y con la inconsciencia. Con el tiempo, la

acumulación de intemporalidad de estos momentos, horas, días... puede empezar a hacer pensar al artista que hay algo especial dentro de él, algo que le distingue de la mayoría de los mortales, algo que los demás difícilmente experimentarán. Es algo que le interesa más que otra cosa en el mundo y es una de las mejores sensaciones experimentables. Acabado el trabajo, satisfecho con los resultados, se aterriza lentamente y uno se incorpora de nuevo al menos atractivo mundo de los vivos. Se echa de menos el estado anterior pero uno no retorna igual a este mundo, de vuelta se es otra persona. Al retornar, el artista está integrado en el ambiente, no es un objeto separado, y el ambiente está dentro de él. Él y el entorno en el que ha trabajado son lo mismo. Es más que posesión material, es una posesión espiritual. La fuerza de esta posesión es inconmensurable. La misma identificación, la misma posesión espiritual, ocurre cuando se copia un cuadro de otro artista. Además, aquel cuadro copiado ya siempre es, también, uno mismo. Quizás a partir de fenómenos de estas características pueda hablarse de magia en pintura. Se produce, como mínimo, un estado alterado de consciencia.

Velázquez, reflejó en su Sibila este trance espiritual, este desapego del mundo que le sitúa a uno, en el estado que sea, vestido con harapos, despeinado... en la cúspide del universo. En estos momentos, el artista sabe que su inmensa fuerza sobrenatural le convierte en alguien tan atractivo, tan ca-

30. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 463.



Van Dyck. Autorretrato.

1622. Óleo sobre tela.

116'5 x 93'5 cm. Museo Nacional de Hermitage. San Petersburgo.

Henry Rousseau. Yo mismo, retrato-paisaje. 1890. Óleo sobre lienzo. 146x113 cm.

National Gallery. Praga.

Picasso. Joven con pipa.

París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm.

Vendido por Sotheby's

paz de hacer girar el mundo a su antojo que ni tan sólo tiene necesidad de comprobarlo, la misma inmensidad interior, convierte semejante voluntad en una frivolidad. La Sibila de Velázquez tiene ese atractivo subyugador que procede del ejercicio de un don que sitúa al artista (Sibila) en otro mundo. Velázquez expresó la grandiosidad con la máxima sencillez. Otras sibilas de la historia del arte, solemnemente vestidas, no han conseguido transmitir aquello que hay de único en ellas.

Curiosamente, tanto la Sibila como el joven Picasso, aparecen con traje de trabajo. Tiene que ser así, puesto que es este trabajo el que endiosa. Velázquez y Picasso lo supieron expresar. También, Henry Rousseau. Él se autorretrató con su paleta y pinceles sin tocar al suelo con sus pies, levitando... En el título de la obra, *Yo mismo, retrato-paisaje*, refleja, ya, esta unidad atmosférica que integra al pintor con el paisaje pintado. Plasma, claramente, el resultado del proceso mágico que otorga al trabajador de la pintura un lugar suspendido, entre el cielo y la tierra. Sin la maestría de los anteriores pero con la fuerza prístina de su ingenuidad, expresó la trascendencia del pintor como nunca pudo conseguirlo van Dyck en sus aristocráticos autorretratos.

O, como tampoco lo hizo Velázquez cuando se autorretrató en *Las meninas*. El pintor henchido por sus honores mundanos, por sus títulos, por su puesto en la corte o en la sociedad, pierde su fuerza trascendental y

deviene un títere, un pavo real. Así debió ver Picasso a Velázquez en *Las meninas*. En *Las meninas* de Picasso, el artista pinta a Velázquez con una gran Cruz de Santiago. Es una crítica gravísima a quien fue capaz de plasmar y comprender la esencia trascendente de la Sibila.

La divinidad del joven Picasso o de la Sibila, no podrían traducirse más que vestidos con sus harapos de trabajo. La dignidad más alta no la confiere el vestido lujoso. El harapo del pintor, empapado de su esencia, de su proceso alcanza aquello que jamás se alcanzará con medios materiales. Es así, puesto que, al rato de haber terminado el trabajo, queda el poso, la fuerza, la independencia...pero el trance único del momento, se ha diluido. Por ello, Picasso se pinta a sí mismo como joven dios vestido con su mono de obrero. No hace concesiones. No deja pasar ni un minuto y retiene el máximo de esta divinidad fugaz que toda la vida luchará por retener. Velázquez y van Dyck, cuando se autorretrataron, despreciaron su esencia divina y se identificaron con la perecedera vanidad mundana. Picasso priorizó sus cualidades inmortales.

El mejor testimonio de estas vivencias en Picasso lo recoge Françoise Gilot. Françoise, obtuvo de Picasso una descripción fidedigna del proceso pictórico que le conduce a un estado de sinrazón, a un estado alterado de conciencia que él considero divino.

“Tiene que permanecer todo a oscuras excepto el lienzo, así el pintor queda hipno-

tizado por su propio trabajo y pinta casi como si estuviera en trance. Debe estar lo más cerca posible de su propio mundo interior si quiere trascender las limitaciones que está intentando imponerle siempre su razón”.³¹

Y, son las palabras de la misma Françoise, las que apoyan al investigador en la búsqueda para la interpretación de la obra de Picasso a partir de los símbolos:

“En aquella época (cuando pintaba *La femme-fleur*) me dí cuenta de que sus decisiones pictóricas obedecían, mitad a motivos plásticos y mitad a motivos simbólicos. O, a veces, a motivos plásticos que procedían de motivos simbólicos, bastante ocultos, pero comprensibles una vez entendías su humor”.³²

Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, identifica al artista con dios. Detrás de todo lo que existe, el autor ve la idea de un artista, o de un dios artista. Respecto a la sensación divina de armonía con el cosmos, de flotar en el universo en la que vive el pintor durante el proceso creativo, Nietzsche especifica que en tales circunstancias el artista actúa como un médium. Para el filósofo, sólo el creador en este trance, identificado con el artista primordial, deviniendo “Uno” con el mundo, sólo él sabe algo de la esencia del arte.

En cuanto artista, el sujeto está emancipado, ya, de su voluntad individual y transformado, por así decirlo, en un médium, por el cual, y a través del cual el verdadero sujeto, el único ente real existente, triunfa y celebra su liberación, en la apariencia.

Solo el genio, en el acto de la producción artística y en cuanto se identifica con este artista primordial del mundo, sabe algo de la eterna esencia del arte, pues entonces, como por milagro, se ha hecho semejante a la turbadora figura de la leyenda que tenía la facultad de volver sus ojos hacia sí mis-

ma para contemplarse; ahora es a su vez sujeto y objeto, poeta, actor y espectador.³³

Y, Picasso se veía a sí mismo no como uno más en una larga lista de grandes artistas, sino como la actual reencarnación del artista primordial. A Françoise Gilot le dijo: “Dios no es más que otro artista”.³⁴ Estas frases de Nietzsche pronunciadas por Picasso en los años cuarenta evidencian la fiel adhesión del artista a los principios nietzscheanos. Principios pronunciados plásticamente en las obras de 1905.

Queda claro, para nosotros, que el traje de obrero, el traje de Picasso, es el traje de un dios.

Otra corriente que apoya la equivalencia entre el artista y la divinidad es la difundida por el filósofo ocultista y rosacruz, Sar Péladan. Los salones rosacruz que organizaba Péladan en París fueron el nexo de unión entre ocultistas y artistas simbolistas.³⁵ Dos íntimos amigos de Picasso, Apollinaire y Ricciotto Canudo eran seguidores de Péladan.³⁶ Así como A. Jarry, con quien Picasso se identificaba instintivamente y se considera, además, el escritor que mayor influencia ejerció sobre el pintor.³⁷ Como se verá en esta tesis, la obra de Picasso recoge algunas de las teorías de Péladan. Éste en su libro, *L'art idéaliste et mystique*, exhorta al artista en los siguientes términos:

Artista, tu eres sacerdote: el Arte es un gran misterio y, desde que tu esfuerzo se concreta en la obra maestra, un rayo divino desciende como sobre un altar. ¡Oh! presencia real de la divinidad resplandeciente, bajo estos nombres supremos: Vinci, Rafael, Miguel Ángel, Beethoven y Wagner.

¡El artista es un sacerdote, un rey, un mago, puesto que el arte es un misterio, el único imperio verdadero, el gran milagro!³⁸

Joven con pipa transmite la divinidad del artista a la que apelan tanto Nietzsche como Péladan. Dos filósofos cuyas teorías conforman el sustrato ideológico del círculo más íntimo de la *bande à Picasso*.

31. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.-. P.111.

32. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.-. P.113.

33. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- PP: 79-80.

34. TIMOTHY ANGLIN BURGARD. “*Picasso and appropriation*”. The Art Bulletin vol 73. Nº 3, Sept 1991, pp. 479-494 -J STOR-).

35. KOSINSKI M. DOROTHY “Gustave Moreau’s “La vie de l’humanité”: Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories and Occultism”. En: *Art*

Journal, Vol. 46. Nº 1, Mysticism and Occultism in Modern Art (Primavera 1987). PP. 9-14. Publicado por College Art Association. P. 12. y YARZA LUACES, JOAQUÍN “ Los salones rosacruz”.

<http://www.artehistoria.jcyl.es/artes/contextos/5170.htm>

36. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 76.

37. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.360-367.

38. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 (1ª Ed. 1894). PP.327 y 330.

Se ha averiguado, de momento, que el joven obrero es el pintor vestido con ropa de trabajo. Trabajo que, tal como indica la corona, le confiere un status de divinidad. Habrá que ver, ahora, si las rosas que conforman la corona, o las especificidades señaladas respecto a su postura ofrecen más datos sobre su personalidad.

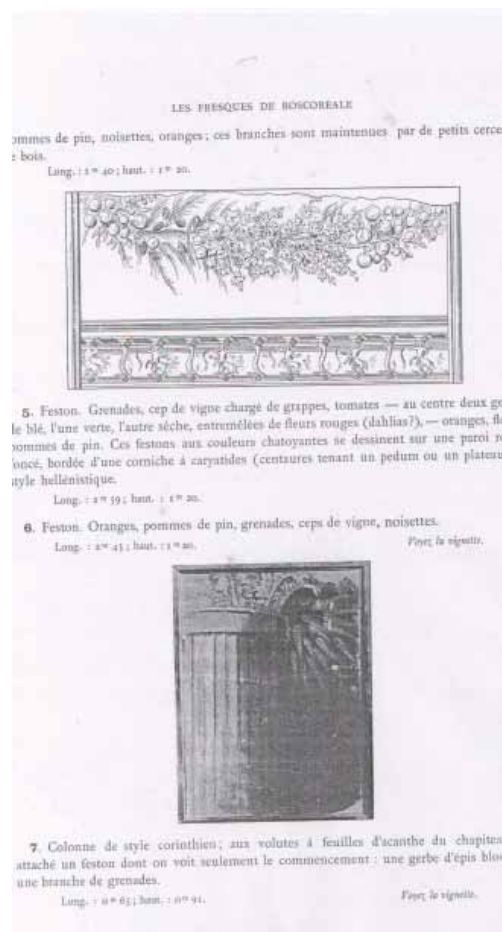
Al simbolismo de la corona, podrá sumarse el de los elementos vegetales con los que se entreteje³⁹ que en este caso son las rosas. Las rosas eran las flores más apreciadas en Pompeya:

Las rosas de Pompeya eran famosas ¿Podía ser de otra manera? ¿No es ésta la flor preferida de Venus?⁴⁰

La rosa se relaciona con Venus. Venus, la diosa del amor, es la patrona protectora de Pompeya. La rosa de Venus, originariamente blanca, se convirtió en roja gracias a la intervención de Baco. Una gota de vino de la copa de Baco resbaló sobre la rosa tiñéndola de rojo.⁴¹ Como ya se ha comentado, es un personaje de Nietzsche, un ser dionisiaco, Zaratustra, quien se autocorona con rosas.

Las rosas abundaban en Pompeya. La promiscuidad entre Venus y Baco o entre Isis y Osiris llena la ciudad con sus símbolos vegetales. Los muros pompeyanos se llenan de guirnaldas y festones. Y, como decía Gusman, en ocasiones festivas, los altares caseiros se adornaban con guirnaldas y los dioses desaparecían bajo coronas de flores...⁴²

El catálogo de exposición y venta de los frescos de Boscoreale que tuvo lugar en París en 1903, insiste a menudo sobre la decoración mural con guirnaldas de flores y, en concreto, sobre las rosas y sus tonalidades. No hay que olvidar que Picasso tuvo ocasión de leer este catálogo y ver imágenes de las obras en la Galería Durand-Ruel. El catálogo hacía hincapié no sólo en los adornos vegetales y su colorido, sino también en la interesante circunstancia de que idénticas coronas florales seguían utilizándose, cerca de Pompeya, por las jóvenes en determina-



Decoraciones con guirnaldas en muros y columnas. Detalle del catálogo de la exposición *Les fresques de Boscoreale*. SAMBON, ARTHUR París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903.

das ocasiones festivas. Éste es un detalle que no pudo pasar desapercibido al pintor.

Con ocasión de las fiestas otoñales, las columnas de piedra se decoraban con vegetales para hacer “pendant” con las guirnaldas tan hábilmente reproducidas (sobre los muros) del peristilo. (...). Donde (...) sobre todo cerca de las puertas, hay guirnaldas pintadas de flores amarillas muy apretadas. Todavía hoy es costumbre en Boscoreale, entre las jóvenes, adornarse con guirnaldas idénticas para la fiesta en la contrada Giuliani durante los primeros días de la semana de Pascua.⁴³

Este catálogo nos puede dar la pauta para el cromatismo de las flores, los amarillos y los rojos, así como de los fondos, el potente rojo escarlata de los fondos murales pompe-

39. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.146

40. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P. 65

41. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 374.

42. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. PP.122-125.

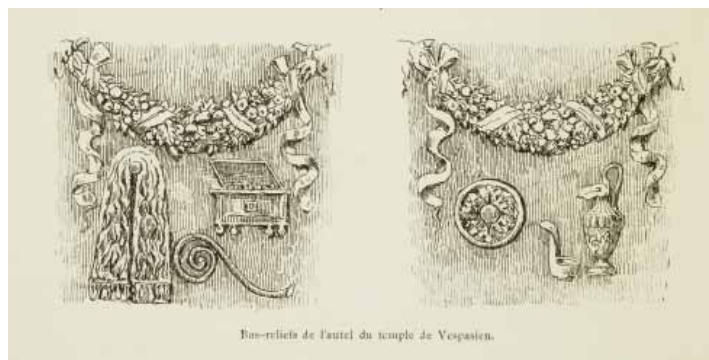
43. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903. P.7. Más adelante, en la página ocho, Sambon realiza una descripción pictórica de las guirnaldas y de sus flores. A continuación, en la página nueve, vuelve a insistir en el colorido, habla de los amarillos, los rojos y de los fondos de un bello rojo escarlata e insiste sobre la profusión de las guirnaldas.

Gusman. *Larario dedicado a Baco* Pintura de la Casa del Centenario. Museo de Nápoles. P.130

Gusman. *Bajo relieve del altar del templo de Vespasiano*. P. 102

Gusman. *Sacrificio a la abundancia*. Pintura. P. 121.

Gusman. *Ónfalos*. Pintura de un larario dedicado a Apolo. P.121



yanos. Es una paleta de colores indisociable de *Joven con pipa*.

Merece la pena destacar la pervivencia de las costumbres de adornos florales en la región de la Campania. Se trata de un detalle de sumo interés que, sin duda, ayudó a Picasso a contemporaneizar las costumbres clásicas. Esta supervivencia de antiguos ritos paganos, relacionados con la llegada de la primavera, debió abrir los ojos al joven artista. Picasso se integró a sí mismo, a través del acto mágico que supone la acción de pintar, en el mundo pagano de Pompeya.

Sin embargo, como se ha visto, el artista no se retrata en un ambiente festivo sino en un altar y como un dios.

Gusman muestra varios ejemplos de guirnaldas y la mayoría se encuentran en contextos religiosos.

En las tres pinturas se observa que bajo las guirnaldas aparecen jóvenes dioses larares, o participantes en el culto, con coronas florales y *rhyta*. Estas imágenes muestran conjuntamente algunos de los elementos más característicos de *Joven con pipa*: las guirnaldas, el *rython* (sustituido por la pipa) y el joven coronado. Se han encontrado, pues, los mo-

delos de los cuales partió Picasso para su *Joven con pipa*.

Los altares constituyen un tema pictórico habitual en Pompeya, generosamente reproducido por Gusman, que ofrece diversas imágenes de cultos caseros. Los distintos dioses, que protegían la casa aparecían en sus altares, coronados con flores, contra un fondo adornado con guirnaldas. Picasso recoge la idea y se coloca a sí mismo como un dios pompeyano. Interesaría saber, ahora, cuál es el dios que Picasso quiere reencarnar.

La idea de crear altares caseros para adorar a los dioses protectores de su propia casa, debió arraigar fuertemente en Picasso, pues dedicó un altar a Fernande en el minúsculo estudio del Bateau Lavoir.⁴⁴ Los comentarios de Fernande al respecto, ponen de relieve un especial misticismo picassiano. Curiosamente, Fernande, no relaciona la capilla con la religiosidad española, sino con Italia y con los orígenes italianos de la madre del artista. Si Picasso tenía en cuenta a sus antepasados italianos (en este punto puede hermanarse a su amigo Apollinaire) en la confección de un altar para Fernande, consecuentemente, también pudo tenerlos en cuenta cuando se pintó

44. Y la pequeña habitación, con la madera del suelo podrida, ocupa un espacio del estudio. Después de mi primera visita, Pablo la había transformado en capilla. ¿Qué sentimientos le habían movido a ello? ¿Misticismo amoroso, humor, ironía? Una bata de lencería muy fina, que me había dejado olvidada, reposaba junto a dos jarrones

Louis-Philippe, de un arrogante azul cerúleo, rebosantes de flores artificiales. OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 (1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988. P. 154. Y, véase, también: OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P. 43.

a sí mismo. Picasso se pinta como un joven dios en un altar pompeyano y, problemáticamente se encuentra tan legitimado a ocupar esta posición en el siglo XX como las jóvenes de la Contrada Giuliana que seguían, entonces, coronándose con guirnaldas como sus antepasados.⁴⁵ Él, como las jóvenes de la Campania, reproduce los actos de sus ancestros.

Para comprender en cuál de sus ilustres antepasados se reencarna el joven Picasso, deberá indagarse entre el simbolismo de los elementos que el artista pone al alcance del espectador. Anteriormente, al mencionar el simbolismo de la rosa, se ha relacionado el color de la misma con Baco. Precisamente, uno de estos altares privados para el culto casero a los dioses protectores del hogar que aparece en el libro de Gusman, está dedicado a Baco. Merece la pena contemplar la imagen en color, como quizás la pudiera contemplar Picasso de hallarse entre las acuarelas originales de Gusman.

A la vista de la imagen, sorprende, positivamente, el hecho de que las flores de la guirnalda que adorna esta composición sean rosas y que se intuyan, también, rosas entre las flores y hojas que adornan la cabeza de Baco. La guirnalda de este larario, presenta, en sus extremos, unas cintas que, en versión reducida, se repiten en el *Joven con pipa*. El hecho de encontrar a Baco en una pintura *larar* que presenta más elementos comunes que las demás con el *Joven con pipa*, es significativo.



Larario dedicado a Baco
(Pintura de la Casa del Centenario. Museo de Nápoles.)

En el estudio de *La danza*, pudo verse cómo Picasso se identificaba con un joven Baco. No sería extraño, a juzgar por las coincidencias, así como por el mencionado precedente, que aquí, el artista se hubiera identificado, también con el Dionisio romano.

Entre las muchas imágenes de Baco que ofrece la iconografía pompeyana, hay varias que pueden ser de nuestro interés. Destaca un tondo con la cabeza del joven Baco junto a Sileno. Se encuentra en la Casa del Bicentenario y muestra a Baco, de edad similar al de *Joven con pipa*, con una corona vegetal en las que pueden apreciarse flores. La cara



Baco y Sileno. Casa del Bicentenario. Herculano.
Picasso encendiendo su pipa en Pompeya junto a la imagen de Sileno. Detrás Massine. Foto realizada por Cocteau. Marzo de 1917. Fondo Cocteau.

45. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon.* París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903. P.7.

Casa dei Cervi. Detalle
(Herculano).



de Baco, ligeramente entornada y su mirada perdida, ajena a Sileno y al espectador, le confieren una actitud muy similar a la del modelo picassiano. Actitud y composición aparecen como idóneas para ser tenidas en cuenta como modelo de *Joven con pipa*.

En su viaje a Pompeya, en 1917, Picasso posó sentado sobre un bloque de piedra rectangular, abriendo las piernas, encendiendo una pipa, y junto a la imagen de Sileno. No es una fotografía casual, como no se cree que lo fuera ninguna de las que se hizo en Pompeya. Un hombre ritualista como Picasso, probablemente quisiera, mediante este acto, reproducir la imagen de Baco en la que había basado *Joven con pipa*.

En un interesante artículo, Anne Baldassari argumenta que, algunos años después de su visita a Pompeya, un poderoso lazo condujo a Picasso desde la secuencia de fotos pompeyanas a dos de los mejores cuadros de su segundo período clásico: *La lectura de la carta* y *La flauta de Pan*.⁴⁶ A juzgar por lo visto hasta el momento, no se puede estar plenamente de acuerdo con la teoría de Baldassari. Probablemente, la falta de un estudio profundo sobre el trabajo de Picasso entre 1905 y 1907, no ha permitido ver esta época como un período de fuerte influencia pompeyana, con lo cual, los autores han pen-

sado en Pompeya sólo a raíz del viaje realizado por Picasso en 1917. Estas circunstancias pueden haber condicionado la opinión de Baldassari. Los retratos que Picasso y sus amigos se hicieron en Pompeya, testimonian ritualmente, *in situ*, cuadros, o motivos de cuadros realizados entre 1905 y 1907. Las fotos son efecto, más que causa. Los cuadros “clásicos” que Picasso pintaría en el futuro estarían fuertemente vinculados a las pinturas del período de influencia pompeyana, entre 1905 y 1907. El mencionado vínculo entre *Joven con pipa* y *La flauta de Pan*, son un ejemplo entre tantos.⁴⁷

Volviendo a los modelos pompeyanos utilizados en 1905, encontramos otro joven, sin corona pero con casquete que es de nuestro interés. Esta imagen ha sido seleccionada para mostrar una manera de hacer pompeyana que recupera Picasso en *Joven con pipa*. La idea consiste en presentar, en medio de un muro adornado con guirnaldas, la cabeza de un joven.

El modelo de *Joven con pipa* está sentado, así que el presente estudio no se habrá completado hasta revisar la iconografía pompeyana de “bacos sentados”. Se observa cómo las distintas propuestas iconográficas sobre Baco sentado, tienden a enfatizar los genitales del dios. Éste era, precisamente, el último de los detalles chocantes que se señalaban al inicio del presente estudio. Tanto en los dibujos preparatorios, como en el óleo y en *La flauta de Pan*, queda clara la voluntad del autor de poner de relieve sus órganos sexuales.

En las imágenes seleccionadas de Baco puede apreciarse cómo el artista pompeyano abre premeditadamente las piernas del dios para mostrar abiertamente sus genitales. Por si la visión, al natural de los mencionados órganos no fuera suficiente, mediante los pliegues del drapeado crea una zona triangular, con distintos volúmenes que contrasta y potencia el sexo masculino de Baco, dios de la fertilidad. Lo mismo que hace Picasso.

La composición del Baco de Roux aporta elementos que son recogidos en *Joven con pipa*. El brazo derecho de Baco desciende

46. BALDASSARI, ANNE, “Fantasías pompeyanas. Una fuente fotográfica para el neoclasicismo picasiano”. En *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 79-86.

47. Pensamos que el hecho de que Picasso conservara toda la vida para sí mismo *La flauta de Pan* y *La lectura de la carta* (Anne Baldassari, “Fantasías pompeyanas. Una fuente fotográfica para el neoclasicismo picasiano”. En *Picasso: the Italian Journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 79-86) dos grandes

formatos, como dos grandes frescos pompeyanos, está más vinculado a la impronta y a la trascendentalidad de todo lo que hubo anteriormente entre Picasso y Apollinaire que a la puntual visita del artista a Pompeya. Son obras que reflejan el enriquecedor intercambio y la profunda amistad entre Picasso y Apollinaire. Ambos con antepasados italianos, legítimos descendientes, pues, de la familia olímpica, ambos trabajadores infatigables, buscadores profundos (*La lectura de la carta*) y ambos artistas y divinos (*La flauta de Pan*) enrocados en Pompeya, en la eterna confrontación entre Apolo y Dionisio.



paralelo al cuerpo y en el último momento se desvía ligeramente hacia la derecha para sujetar el *khantaros*. En *Joven con pipa*, este brazo hace el mismo recorrido y el último tramo, en vez de inclinarse hacia la derecha, lo hace hacia la izquierda. A la misma altura en la que se halla el mencionado *khantaros*, Picasso sitúa la mano derecha del joven, junto a la pierna. El brazo izquierdo de Baco hace el recorrido inverso, está doblado hacia arriba y sostiene el tirso. Picasso, siguiendo el mismo ritmo que Baco, ladea el brazo del joven hacia el centro del cuerpo. El drapeado de la túnica de Baco se sujeta sobre su pecho creando una fuerte diagonal en el torso del dios. Picasso aprovecha esta línea de composición para trasladar sobre la misma el brazo izquierdo. La mano que sostiene la pipa corta la diagonal del brazo en el mismo punto en que esta diagonal es interrumpida por la línea del pecho en Baco. La mano con la pipa ocupa, exactamente, el mismo lugar y forma que el pecho derecho de Baco. La línea diagonal, prosigue en *Joven con pipa* con la sombra que marca, a la altura del hombro derecho, el pliegue de la chaqueta.

La identificación que se ha constatado en-

tre el pintor y Baco, tanto en *La danza* como en *Joven con pipa*, no es casual ni obedece a meros criterios compositivos. Los motivos plásticos de Picasso, como afirma Françoise Gilot podían proceder de motivos simbólicos bastante ocultos, o de una mezcla de motivos plásticos y simbólicos.⁴⁸ Picasso, ya desde *La danza*, se identificará con el dios de la fertilidad y de la potencia sexual.

A lo largo de la trayectoria artística de Picasso se encuentran motivos relacionables con las pinturas realizadas entre 1905 y 1907. Una muestra de la manera como Picasso irá insistiendo a lo largo de su obra en su identificación con Baco, y, también coronado, lo tenemos en el grabado de el *Escultor y su modelo, con un grupo esculpido representando unos atletas*. En él, Picasso se muestra a sí mismo como a Baco-escultor junto a su musa, la ménade Marie Thérèse. Picasso-Baco, a partir de una determinada edad, empieza a representarse según el modelo iconográfico del anciano Dionisio, con barba.

Del mismo modo que las religiones paganas favorecieron el intercambio de atributos entre dioses que compartían determinadas afinidades, así Picasso, utilizando el don divino de la

Baco. Roux Vol IV nº54

Dionisio y Ariadna. Casa dei Vetii . Pompeya.

Picasso. *Estudio para Joven con pipa.* París 1905, Pluma y tinta sobre papel. 30'9x24 cm. Colección Cone.

Picasso. *Estudios para Joven con pipa.* París, 1905. Tinta china sobre papel. 33x25cm. Colección particular.



Picasso. *El joven con pipa.* París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's Picasso encendiendo su pipa en Pompeya junto a la imagen de Sileno. Detrás Massine. Foto realizada por Cocteau. Marzo de 1917. Fondo Cocteau.

Picasso. *La flauta de Pan.* Detalle. 1923. Óleo sobre lienzo. Musée Picasso. París.

Picasso en Montmatre. Hacia 1904.

48. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P. 113.

Picasso. Escultor y su modelo, con un grupo esculpido representando unos atletas. París, 30 marzo 1933. Aguafuerte. 19'4 x 26'7 cm.



metamorfosis, se transformará. La metamorfosis del artista no sólo alcanzó a los animales sagrados del culto dionisiaco, sino que, Picasso también se reencarnaba en otros dioses, como Hermes del cual se hablará con mayor detenimiento en el estudio de *Las señoritas de la calle Avinyó*. Baste, ahora, recordar que Hermes era, también un dios de la fertilidad, como Baco y Hermes, como Dionisio, enlaza el mundo de los vivos con el de los muertos.

Que Picasso se identifique con Baco, dios de la fertilidad y de la potencia sexual, no es una cuestión atribuible exclusivamente a la fogosa juventud del artista. La religión dionisiaca, como otras religiones paganas, promete, a sus acólitos, la inmortalidad del alma. Y, como es de dominio público, Picasso temía exageradamente a la muerte. El dionisismo ofrecía a Picasso un *cocktail* de ingredientes que satisfacían muchos de sus principales intereses. Alcanzar la inmortalidad de los dioses mediante la práctica de ritos en los cuales la unión sexual entre el hombre y la mujer constituía el núcleo del proceso, resultaba interesante. Pero más interesante era el hecho de que el falo fuera el primordial objeto del culto dionisiaco. Un falo ante cuyo poder se rendía la mujer iniciada. Un poder que ejemplifica, ya muy bien, en el dibujo titulado *El falo*. En él la mujer, en cuclillas, se rinde, se ofrece al falo reencarnado en la figura de un Cristo románico. Cristo, que como Dionisio, murió y resucitó para salvar a la humanidad.

Este dibujo, y otros de la época (1902-1903) pueden sugerir la temprana inmersión del artista en las singularidades de la religión pagana.

El interés por lo dionisiaco en Picasso tiene una fuente de entrada muy clara:

Nietzsche. Nietzsche fue el autor fetiche de la mayoría de intelectuales catalanes que se reunían en *Els Quatre gats*. Nietzsche siguió formando parte del mundo literario de la *bande catalane* que constituyó el primer círculo parisino de Picasso. Otros intelectuales catalanes de París, como Pompeu Gener y Jaume Brossa, no formaban parte de la mencionada *bande*, pero eran buenos amigos de Picasso y “fanáticos” de Nietzsche. Sin embargo la persona que determinó la asimilación, por parte de Picasso, de las ideas nietzscheanas, fue su íntimo amigo Carles Casagemas. Según Richardson, de esta asimilación, Picasso conservó, siempre, la idea del artista como genio, como “super hombre”, como “Yo el rey”.⁴⁹ Nietzsche fue para Picasso, una de las vías más claras hacia el dionisismo. Nietzsche comprende el estado alterado de consciencia en el que se halla el artista en su trabajo, comprende su armonía con el cosmos, su identificación con el Uno. Nietzsche intentó explicar con palabras experiencias inefables. Experiencias que otorgan al artista fuerza, y la sensación de formar parte del mundo, del todo, de estar más allá del bien y del mal, pero es algo más místico que material. Algo que el artista supo plasmar en *Joven con pipa*, en toda su complejidad.



Picasso. El falo. 1902-1903. Tinta y lápices de colores sobre papel. 13x9 cm. Colección particular, Colonia

49. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991. P. 171.

50. RUSIÑOL, SANTIAGO “Desde el Molino” (artículo sobre Sar Péladan). En: *La Vanguardia*. Barcelona. 10 de marzo de 1892.

Pero no podemos olvidar las enseñanzas, los salones, las representaciones teatrales, etc. de Sar Péladan, el ocultista al que seguían los íntimos de Picasso (Apollinaire, Canudo y Jarry) y cuyas actividades habían sido ya objeto de un irónico artículo en *La Vanguardia* por parte de Rusiñol en 1892.⁵⁰ Picasso tuvo ocasión de conocer las teorías de Péladan y su exaltación del orfismo, así como la divinización del poeta y del pintor, desde su adolescencia barcelonesa. Se trata de un contexto ideológico al que normalmente no se ha aludido en el estudio de la obra de Picasso y que, sin embargo, como se irá viendo en esta tesis, ocupa un lugar importante.

Cuando Picasso pintó *Joven con pipa*, hacía tres años, como mínimo, que la figura de Dionisio había empezado a despertar sus intereses. Probablemente fueran los textos nietzscheanos los primeros en mostrar a Picasso un Baco cubierto con flores y coronas:

El carro de Dionisio desaparece bajo las flores y las coronas, tirado por tigres y panteras.⁵¹

Los modelos báquicos de Gusman y de Roux sintonizaron perfectamente con la previa visión nietzscheana que Picasso llevaba, ya, en su *background* cultural. Por otro lado y para reafirmar la presencia de Nietzsche en el retrato del *Joven con pipa*, el obrero del arte de la pintura, se puede recordar que Picasso, no fue el primero en sentirse obrero en su arte, Nietzsche, ya se había definido a sí mismo como:

Filólogo y obrero del arte de la expresión.⁵²

Y, como filólogo y obrero del arte de la expresión, Nietzsche bautizó a la vida artística con el nombre del Anticristo, como vida dionisiaca.

Picasso fue Dionisio, Arlequín, Hermes, *kouros* fronterizo entre lo humano y lo divino.⁵³

51. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.57.

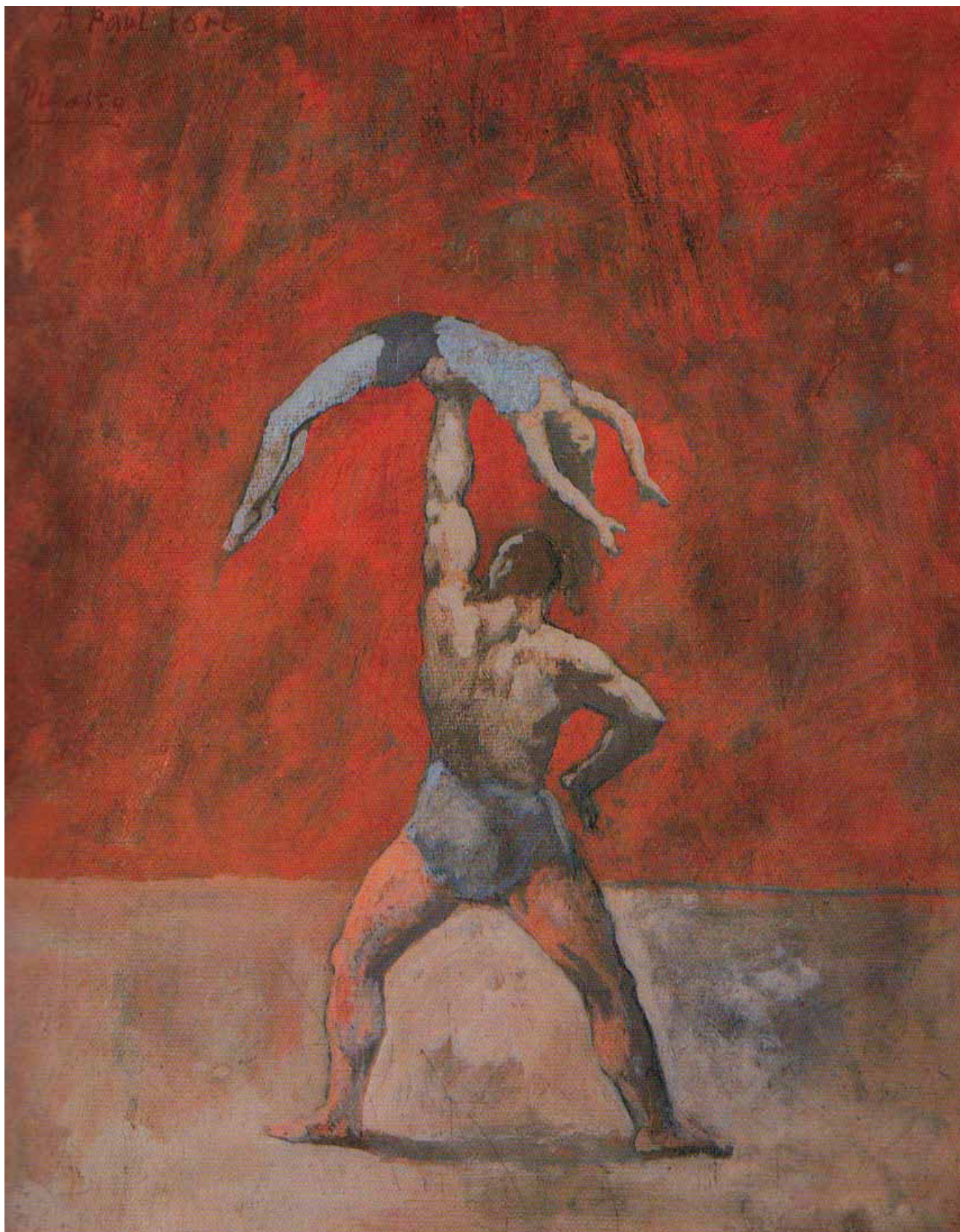
52. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: P. 44.

53. Picasso, tanto aquí como en otras obras objeto de nuestro estudio (*Muchacho*

desnudo guiando un caballo) se retrata con la apariencia de un joven *kouros*.

El *kouros*, hallándose entre lo humano y lo divino, tiene acceso a ambos mundos y, sólo como *kouros* los iniciados pueden superar la prueba del viaje al más allá.

KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71.



Picasso *El atleta* París, 1905 Dedicatoria: "À Paul Fort", en el ángulo superior izquierdo. Gouache sobre cartón. 65x56 cm. Colección particular, París.

6

El atleta

El atleta forma parte del conjunto de obras de inspiración circense que Picasso pintó alrededor de 1905. El artista dedicó esta pieza al poeta Paul Fort, fundador de las veladas literarias que se celebraban en *La closerie des lilas*. Las reuniones de *La closerie* eran el foco de divulgación de un ideario que propugnaba el retorno a los principios clásicos del arte, a la mediterraneidad y a los valores del sur. El tema de la obra que Picasso dedica a uno de los máximos representantes de este movimiento clasicista reproduce una escena de circo. Su tratamiento, sin embargo, evoca una atmósfera clásica que le aleja de la barraca de feria parisina. *El atleta* tiene, a simple vista, aspecto de gladiador romano, el tratamiento del *gouache* sugiere las calidades de los frescos y el rojo cinabrio del fondo es indisociable de Pompeya. Este rojo, excesivamente pompeyano, carga inevitablemente con su historia.

6-1 ESTUDIO COMPOSITIVO

Sobre un fondo en el que impera la fuerza del rojo, matizado en la parte inferior mediante la aplicación de pinceladas semi transparentes de distintos rosados, se recorta la figura de un hombre, que alza al aire, con un solo brazo, a una mujer.

La figura masculina, de espaldas, consigue su estabilidad separando las piernas y creando en el extremo inferior de su cuerpo una base amplia que le permite soportar la carga adicional del cuerpo femenino. El hombre levanta el brazo izquierdo al aire, totalmente perpendicular al suelo, sosteniendo un frágil cuerpo femenino que se arquea a lado

y lado de este brazo. Esta zona transmite la sensación arquitectónica de un arco apuntado, en su parte central, por una poderosa columna. El hombre entorna ligeramente su cabeza hacia la izquierda, mostrando un perfil fugaz. Con el brazo derecho compensa el esfuerzo realizado por el izquierdo y busca el equilibrio doblándolo en el aire, a la altura de la cadera. Las líneas compositivas de esta pintura se estructuran mediante una serie de arcos alrededor de una línea vertical. El poderoso eje vertical que conforma el torso y el brazo izquierdo de la figura masculina, centra la imagen. En sus extremos, esta línea,

viene delimitada por dos arcos. Las fuertes piernas del hombre, anchas y toscas como columnas dóricas, configuran el arco inferior que sustentará la arquitectura humana. El brazo izquierdo, de gran robustez, actúa, como el orden jónico, en un plano intermedio. Este brazo, que el pintor trabaja como una columna, sostiene la planta alta de la construcción. Una planta que será mucho más liviana y, de nuevo, en forma de arco. La finura de las piernas de la mujer, la volatilidad de sus brazos, a su vez abiertos en arco, sus manos, también abiertas... conforman un conjunto de finos zarcillos que coronan esta estructura. La fragilidad etérea de estas formas evoca las características propias del orden corintio.

El arco que configura el brazo derecho del hombre, no sólo equilibra fuerzas y tensiones físicas sino también, compositivas, ya que compensa el arco formado, en la parte superior derecha por los brazos de la mujer.

Desde un punto de vista cromático, Picasso, soluciona este *gouache* mediante la contraposición de tonos cálidos y fríos. Rojos y rosados, sobre los cuales destacan los azules, con puntuales intervenciones de negro y tierra sombra tostada. La distribución del color está estudiada para conseguir siempre el máximo realce de unas manchas sobre las otras.

Las pinceladas no están homogéneamente aplicadas, de modo que permiten aflorar los colores de la base. En determinadas zonas algún color se extiende más allá de la zona que debería cubrir y en otras, el perfilado oscuro no coincide exactamente con los límites. Todo ello crea una sensación de cierto deterioro y evoca las irregularidades de los frescos antiguos.

La luz, que viene del lado izquierdo, es utilizada por el pintor para crear un conjunto de luces y sombras en el cuerpo masculino, del que destaca el brazo que alza a la mujer. El trabajo que realiza Picasso, en este brazo y mano hacen de éstos una auténtica columna con su base y su capitel.

La figura del atleta evoca a los antiguos gigantes, los atlantes, que, según Homero, soste-

nían las altas columnas que separaban el cielo de la tierra. En arquitectura, los atlantes constituyen elementos de soporte destinados a aguantar el cielo sobre sus hombros. Picasso, con su trabajo, ha convertido lo que podría ser un simple número de circo, en una figura mitológica. El gigante, perfectamente esculpido, soporta el peso del cielo, representado por un frágil cuerpo femenino, evidentemente, azul.

Apollinaire en su artículo "Nuevos pintores", publicado en *La plume* (15 mayo 1905) fue el único, en manifestar la relación entre las recientes pinturas de Picasso y los frescos. Así mismo, Apollinaire relacionaba, en el mismo artículo, los temas circenses con ritos sagrados de antiguas religiones, solicitando una especial condición para el espectador de una obra, en principio, laica: la piedad.¹ Es su sensibilidad poética y su gran cultura las que permiten a Apollinaire ver un significado profundo y trascendente en aquellas escenas. Tanto el director de la revista que publicó el artículo, el italiano Ricciotto Canudo, como Apollinaire eran seguidores de las enseñanzas teosóficas de Sar Peladan, gran maestro de la orden Rosacruz. Ricciotto Canudo abogaba por un nuevo tipo de arte que surgiera a partir de la tradición, a partir del pasado.² A raíz del artículo de Apollinaire, Canudo empezó su amistad con Picasso. Canudo y Apollinaire tenían intereses e inquietudes similares, tanto en el ámbito de lo clásico como en el de lo esotérico. Picasso, que había sido compañero de habitación de Max Jacob, llevaba, ya, en este sentido un importante bagaje. Apollinaire y Canudo estaban interesados en los dos niveles de lectura que podían apreciar en el trabajo de Picasso. El trabajo del nivel superficial, material, que tenía las calidades de los frescos y el nivel más profundo, el que conectaba con la tradición gnóstica.

Saber si la existencia de esta dimensión profunda es la sencilla proyección de los intereses de unos comentaristas, o si su negación refleja, en cambio, las propias limitaciones de otros estudiosos, trasladadas al pintor, presenta un dilema casi clásico en el estudio de la obra de Picasso.³ El estudio

1. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. *La plume*. 15 mayo 1905.

2. Nota: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 75-76.

3. Un pintor figurativo cuya espectacular difusión ha convertido sus imágenes en algo muy familiar y cotidiano. Familiaridad que ha desencadenado que muchos se resistan a ver en ellas más que al simpático arlequín, o a la divertidamente

distorsionada menina, cuya presencia mediática ha acompañado su existencia. Éstos, nada predispuestos a cuestionarse la superficialidad de sus propias vidas, no suelen aceptar una realidad más profunda para Picasso. Un pintor jovial, juerguista, amante de los toros y de la mujeres... un hombre natural y fogoso al que este aspecto popular de su personalidad ha prácticamente anulado cualquier otra posibilidad. La tranquilidad de aquellos que se hallan forzosamente enrocados en la superficie pasa por transmitir a Picasso su propia banalidad.

iconográfico de los modelos picassianos puede llegar a demostrar mediante imágenes sucesivas quiénes eran sus modelos, cuáles eran sus fuentes y cómo transmite y

juega con sus significados. A partir del mismo, difícilmente, la desorientación del tratadista pueda ser proyectada sobre el propio artista.

6-2 MODELOS PARA EL ATLETA EN EL MUNDO DEL CIRCO

Fernande Olivier, relata en repetidas ocasiones, las divertidas veladas que pasaban en compañía de los amigos en el circo Medrano. Fernande, hace especial hincapié en la atracción de Picasso por payasos, saltimbanquis, su mundo, sus caracteres, sus olores... Y también destaca la especial fascinación del pintor por las demostraciones de fuerza física, hasta el punto de estar casi tan interesado en la belleza de un combate como en la de una obra de arte:

Durante las noches del circo Medrano, cuando nos encontrábamos allí todos, Picasso se quedaba en el bar, entre el cálido y un tanto repugnante olor que subía de la cuadra. Se quedaba allí, lo mismo que Braque, y pasaba la velada entera hablando con los *clowns*. Se divertía con el aspecto torpe de ellos, su acento, sus ocurrencias bastante triviales cuando no estaban en la pista. Los admiraba y sentía por ellos una verdadera simpatía.

Ya nunca abandonamos Medrano. Íbamos tres, incluso cuatro, veces por semana allí. Yo no he visto nunca a Picasso reír con tanta gana. Se divertía como un niño, y se olvidaba que lo que tanto le divertía no era de mucha calidad.

El boxeo le gustaba por una causa distinta. La fuerza física le dejaba estupefacto y forzaba su admiración. La belleza de un combate le interesaba lo mismo casi una obra de arte. Le gustaban los boxeadores tanto como los *clowns*, pero, de otra manera. Aunque le intimidaban, al parecer, hubiera estado muy orgulloso de tener amigos entre ellos.⁴

La tradición circense había presentado siempre “fenómenos de la naturaleza”, como



Picasso. Marie La Bretonne y Lucienne.
París, 1901. Lápiz sobre papel. Colección Marina Picasso

los personajes de talla desmesurada. Entre éstos, o entre los nuevos combates de mujeres, puestos de moda a partir de 1900, es entre los que pudo haberse inspirado Picasso, según Michèle Richet, para *El atleta*.⁵

Michèle Richet, menciona a Palau, para centrar los motivos y la fecha de entrada de los artistas de circo en la obra de Picasso. Palau, según le relató el propio artista, sitúa la misma hacia Navidades de 1904. Cuando el artista, salía de una visita al “Père” Santol y se encontró con un grupo de acróbatas y saltimbanquis de feria, en la *Esplanade des Invalides*. Éste fue, según Picasso, el detonante para la entrada de estos personajes en su obra.⁶

En el mismo artículo, Michèle Richet aporta un interesante documento fotográfico, la postal del teatro de feria *Mel-Kior* que se establecía en la mencionada *Esplanade des Invalides* en 1908. Quizás esta barraca fuera la misma que estuvo allí en años anteriores.

Esta fotografía es especial, ya que, algunos detalles de la misma resultan sumamente reveladores para entender la paulatina inmersión de los personajes de circo picassianos en un contexto pompeyano.

Si se presta atención podrán observarse

4. OLIVIER, FERNANDE. *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 - Stock. París, 1933- P. 104

5. RICHET, MICHÈLE. “Bâteleurs et cirque dans l'oeuvre dessinée de l'époque rose”.

en AAVV. *Picasso jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*. -Nantes, Musée de Beaux Arts-. París. Réunion des Musées Nationaux. PP. 110-111

6. Josep Palau i Fabre, *Picasso por Picasso*. Barcelona. Juventud. 1970 nota 2 p. 396

El teatro Mel-Kior. París.
 "Fête de L'Esplanade des
 Invalides". París, 1908.
 Foto: MNATP.



cuatro esculturas clásicas mezcladas entre payasos y otros artistas. Las dos más visibles, son blancas y se hallan a derecha e izquierda del mostrador central. Las otras dos, son oscuras y se encuentran tras los carteles con números situados en el fondo. Curiosamente, además, la barraca está decorada con guirnaldas florales como las que se utilizaban para ornamentar los muros pompeyanos y que se han visto, ya, al estudiar *Joven con pipa*. La chocante mezcla de personajes del mundo clásico que Picasso introduce en numerosos de los apuntes circenses de este período puede venir motivada por la promiscuidad que se daba entre artistas y esculturas clásicas en algunas barracas de feria parisinas, como la del establecimiento *Mel-Kior*.

Sin embargo, la mezcla de paisaje parisino contemporáneo y esculturas clásicas tiene en Picasso, antecedentes más tempranos como la *Historia clara y simple de Max Jacob*.

En la viñeta de la parte inferior izquierda, Picasso sitúa un grupo escultórico clásico en plena calzada de los Campos Elíseos. Quizás el pintor extrapolara imágenes que había visto ya, en la no lejana *Esplanade des Invalides*. Pero, si esto es así, la primera vez que vio a un grupo como el del establecimiento

to *Mel-Kior*, era antes de 1904. La siguiente caricatura, el número 6 muestra a una figura que comparte atributos de Hermes y de Atenea sujetando el caduceo con su mano izquierda y entregando a Max Jacob, con la derecha, una bolsa de la fortuna en forma de jamón coronado con laurel. Es obvia la semejanza entre el casco y el caduceo del Hermes-Atenea picassiano con el tridente y casco de la escultura situada a la derecha en la fotografía del *Mel-Kior*. Hermes es un dios del que ya se ha hablado en *Joven con pipa* y con el que Picasso seguirá trabajando en adelante. Hay que valorar la familiaridad que, en esta fecha de 1903, muestra Picasso con la mitología, con sus símbolos y la jocosa e irónica manera de transgredirlos.

Los propios artistas de feria parisinos, mediante la convivencia diaria con la estatuaría clásica en sus barracas, nos han mostrado otra puerta de acceso a esta iconografía en la obra de Picasso. Al margen del interés que pudiera suscitar en el artista el mundo clásico greco-romano, la natural convivencia de estos modelos con los personajes de circo contemporáneos, no dejaba de tener un toque sorprendente. Este matiz, este factor sorpresa que representa ver la familiaridad con que conversan acróbatas y mujeres procedentes del mundo clásico, vestidas con peplo y jarra sobre la cabeza, podría quedar explicado con la cotidianeidad con que se presentaban, realmente, estas esculturas en algunas ferias ambulantes parisinas.

De todos modos, tal como se ha visto en esta tesis, Picasso no tiende a copiar un modelo prescindiendo de su significado. Detrás de los préstamos iconográficos y estilísticos, suele haber una idea, una filosofía, un fondo que motiva o estimula y refuerza el susodicho préstamo. Picasso no mezclaría esas imágenes, sencillamente por haberlas visto así. Su discurso tenía otra dimensión.

Para corroborar las anteriores palabras, merece la pena enlazar el comentado artículo de Apollinaire, aparecido en *La plume*, en 1905 con algunos fragmento del libro de Marc Monnier sobre Pompeya, publicado en París, en 1864.

Apollinaire advierte en el mencionado artículo, que no debe confundirse a los saltimbanquis con histriones:

No pueden confundirse a estos saltimban-

Picasso.

Los saltimbanquis.

París, 1905. Tinta china
 y acuarela. 9'5x9'7cm.

Von der Heydt Museum,
 Wuppertal.





quis con histriones. Su espectáculo debe ser piadoso...⁷

Parece que Apollinaire esté rebatiendo a alguien. El histrión (*histrion-histrionis*) era, en Roma, el actor, el mimo, el pantomimo... Y el nombre de histrión se extrapoló a todos aquellos que entretenían al público con sus juegos. Gusman, por su parte, comunica, sencillamente, que los actores eran llamados histriones⁸ y no hay en esta manifestación nada susceptible de herir sensibilidades. Sin embargo, Marc Monnier, autor del libro *Pompéi et les pompéiens* (París en 1864) califica a los artistas ambulantes como histriones y como histriones ínfimos:

También se representaba (en el teatro pompeyano del Odeon, que compara al San Carlino napolitano) alguna comedia de Plauto... Pueden también llenar la escena de mimos y de pantomimas, ya que se conoce el favor obtenido por este tipo de “histriones” bajo los emperadores...

Si los mimos no les bastan, lleven al Odeon a funámbulos, acróbatas, juglares, ventrílocos. Todos estos “histriones ínfimos” existían entre los antiguos y pululan entre las pinturas de Pompeya.⁹

A continuación, el autor imagina la representación en este teatro de las populares farsas *atellanas*, de las que se declara gran amante. Estas farsas de alegría grosera e hilaridad campesina las llamaron fábulas *atellanas* porque procedían de Atella (junto a Pompeya). Los temas de las mismas, eran,

según Monnier, los mismos “pastiches medio improvisados” tratados en Nápoles en aquel momento (1864), con la misma alegría francamente indecente y grosera”. Polichinela, era el rey de la banda y Monnier se los imaginaba a todos en el Odeon pompeyano. Remarca el autor, que aunque se prefiera a Molière, hay mucho en Molière que procede directamente del *atellano Maccus*. Acto seguido, Monnier nos conducirá al edificio contiguo, la caserna de los gladiadores y el circo. Es en este centro donde se exhibían personajes de las características del atleta picassiano.¹⁰ Es muy probable que los apuntes de tema teatral, realizados, entonces por Picasso estén relacionados con la *Commedia dell’Arte*, la heredera de estas farsas *atellanas*.

Los textos de Monnier pudieron suscitar, también, el interés de Picasso. *Las bodas de Pierrette* y los dibujos de comediantes, vestidos a la manera del siglo XVIII, son el homenaje que hace Picasso a estos divertidos perso-

Picasso. Historia clara y simple de Max Jacob.
París, 13 de enero de 1903.
Pluma sobre papel.
19x20 cm. Musée Picasso.
París.



Picasso. El actor. París, 1904. Óleo sobre tela.
194x112 cm. Nueva York. Metropolitan Museum of Art.

7. On ne peut pas confondre ces saltimbanques avec des histrions. Leur spectateur doit être pieux... APOLLINAIRE, GUILLAUME “Les peintres nouveaux”. París. *La plume*. 15 mayo 1905

8. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P. 183

9. MONNIER, MARC. París. L. Hachette, 1864. PP. 164-165

10. MONNIER, MARC. París. L. Hachette, 1864. PP. 165-167 Esta, pues, permitido

imaginar el espectáculo que se desee sobre el pequeño teatro pompeyano. Yo me inclino por las *atellanas*. Eran las farsas indígenas, la grosera alegría cruda, la hilaridad de viticultores y campesinos, la fantasía exuberante francamente grotesca, la risa ideal, en una palabra, sin la mínima preocupación por la realidad: la comedia de Polichinela. Nosotros preferimos a Molière, pero ¡cuántas cosas de Molière nos llegan directamente del campano Maccus!

Picasso. Los comediantes.
París, 1905. Lápiz sobre
papel. 25x34 cm. Colección
Marina Picasso.

Picasso. Los comediantes.
París, 1905. Lápiz
y acuarela sobre papel,
pegado sobre cartón.
20'2x23 cm. Colección
Marina Picasso.



najes de la Campania cuya tradición pervive en el teatro francés del siglo XVIII. Picasso traduce en pintura la frase de Monnier.

El artista mezcla libremente en estas notas a dos tipos de personajes: los que podrían considerarse salidos de una obra de Molière y los herederos de las fábulas *atellanas*. Picasso, como ocurre con muchas de las obras realizadas entre 1905 y 1907¹¹, retomará el tema en 1917. En Pompeya, junto a la antigua Atella, volverá a ellas y las impondrá en el telón del ballet *Parade*.¹²

Retornando a Marc Monnier, hagamos con él, con sus palabras, el salto del Odeon a la caserna de los gladiadores y pasemos de *Los comediantes* a, entre otros, *El atleta*.

Ya es hora de dejar el teatro. He comentado que el Odeon daba sobre la caserna de los gladiadores.¹³

En las páginas siguientes (167-169) Monnier describe las mismas escenas de toros que

reproducirá Gusman (*Venatios, Lucha entre nucerinos y pompeyanos...*) y, entre otras curiosidades susceptibles de fijar profundamente la atención de Picasso, llama “matador” al que hunde la lanza en el toro.¹⁴

De las heroicidades de los fuertes gladiadores, pasamos al anfiteatro del que Monnier ya nos advierte que se trata de un circo.¹⁵ Un circo adosado a la muralla y, como se verá en los dibujos de Gusman, junto al campo abierto. Un paisaje al que se volverá en el estudio de *Les bâteleurs (Familia de saltimbanquis)*.

Las asociaciones de ideas, la identificación entre el anfiteatro romano y el circo o la plaza de toros son inevitables. Pi i Molist, el médico catalán que publicó (1895) *Cartas sobre Pompeya*, no puede evitar el paralelismo entre los anfiteatros y las corridas de toros:

Quiero hablar de los anfiteatros, sus gladiadores y ejercicios; abolengo clásico más no envidiable, por cierto, de nuestras plazas de toros, sus toreros y corridas. La semejanza entre unos y otros es grande, a la verdad, pero mayor es, por fortuna, la diferencia que ha introducido en los últimos la indisputable superioridad de la civilización moderna, o, para decirlo en los términos propios, de la religión cristiana.

Con todo eso, aún se notan analogías pasmosas entre ellos. Si el inculto vulgacho romano y mucha gente ilustrada y docta cifraban la satisfacción de sus necesidades materiales y de su anhelo de esparcimiento en

Picasso. Telón para Parade. Témpera sobre tela.
10'6x 17'25 m. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. París.



11. Véase, en esta misma tesis el estudio de *Joven con pipa*.

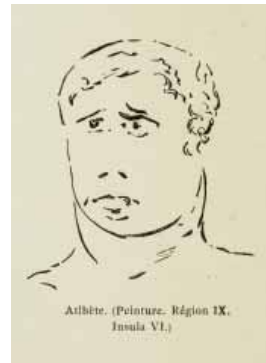
12. Las impuso, ya que el telón nada tiene que ver con el contenido del ballet, aunque es absolutamente coherente con la trayectoria pompeyana de la pintura de Picasso. Una trayectoria que al ignorarse, no ha sido comprendida. El especialista ha enfatizado las deudas con Ingres, El Greco, Matisse, Cézanne... otorgando a unos vínculos secundarios el papel principal. El viaje a Pompeya en 1917, el contacto directo con la ciudad y con los frescos, estimulará en el artista, nuevas lecturas. El germen de *Parade* se encontraba, como puede apreciarse a simple vista en *Los Comediantes* y también en *Las señoritas de la calle Avinyó*.

13. “Ya es hora de dejar el teatro. He dicho que el Odeon daba a la caserna de los

gladiadores”. MONNIER, MARC . París. L. Hachette, 1864. P. 166.

14. “... no es todo, observen éste grupo de vencedores: un auténtico “matador” ha hundido su lanza en el pecho del toro”. MONNIER, MARC . París. L. Hachette, 1864 P. 175.

15. “... se descubre el anfiteatro. Es un circo rodeado de gradas adosado a los contrafuertes de la muralla. La arena se llamaba así, a causa de la capa de sangre que la cubría y que iba embebiendo. (...) es allí donde los gladiadores armados, a pie, a caballo, con el ruido de las fanfarrias, entran en la arena”. MONNIER, MARC . París. L. Hachette, 1864 P. 170.



el proverbial *panem et circenses*, al estado llano y clases superiores de la sociedad ibérica, también, ha satisfecho tal vez el clamor de *pan y toros*, clarísimo eco de aquél.¹⁶

El atleta surge de uno de estos contextos pompeyanos. Picasso, a través de *El atleta* vincula el circo parisino contemporáneo al anfiteatro romano. Lo mismo que hacía Monnier cuando hablaba de la pervivencia de los personajes de las *atellanas* en el teatro francés del siglo XVIII o, lo mismo que hacía Pi i Molist al asimilar circo y plaza de toros.

Aunque los mencionados relatos constituyeran un gran estímulo para Picasso, no hay que olvidar que el artista es un hombre de imágenes. Veámos, pues, lo que ofrece la iconografía pompeyana sobre este tema. A Picasso, según Fernandé, le gustaba el boxeo y quedaba absolutamente atrapado por las demostraciones de fuerza física. El artista veía en un combate, la misma belleza que en una obra de arte.¹⁷ Siendo éstos sus gustos, no podía permanecer ajeno a las reproducciones que presentaba Gusman sobre este tema.

En la pintura *Luchadores* puede observarse como el vencedor del combate cuerpo a cuerpo presenta una estructura física muy

similar a la del atleta picassiano. Si se compara esta imagen con la del *Atleta sirviéndose del strigile*¹⁸ podrá apreciarse como Picasso, al escoger su modelo para *El atleta* tomará la figura de un luchador. El artista está más interesado en la demostración de fuerza ejercida por el luchador que en el gesto pausado del atleta que se peina. Picasso otorga a su atleta una constitución física que responde a la del protagonista de *Luchadores*. La cabeza de toro, pegada al cuerpo del atleta picassiano, se corresponde tanto con la del mencionado luchador, como con la cabeza de atleta que Gusman presenta en el capítulo destinado a retratos (*Atleta*). Picasso reproduce, también, el interés del artista pompeyano por reflejar la musculatura y la tensión corporal en el cuerpo del luchador. Los brazos presentan muchas semejanzas. El brazo izquierdo del luchador y del atleta parece el mismo brazo. El anteriormente comentado aspecto columniforme del brazo de *El atleta*, en cuyo extremo, la mano actúa como un capitel, tiene su modelo en el brazo izquierdo del luchador. El brazo derecho, sigue, también, la pauta del brazo derecho del luchador pompeyano. Sin embargo, *El atleta*, lo dobla por encima de la cadera y

Gusman. *Luchadores*
(pintura). P. 161

Picasso. *El atleta*. Detalle.
París, 1905. Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París.

Gusman. *Atleta*. Pintura.
Región IX. Insula VI. P. 400

Gusman. *Atleta sirviéndose del strigile*. Pintura. P. 162

Gusman. *Combate de pompeyanos y nucerinos*
(Pintura. Museo de Nápoles). P. 167.

Gusman. *Combate de pompeyanos y nucerinos*
Detalle combate parte central del anfiteatro
(Pintura. Museo de Nápoles). P. 167.



16. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895. PP. 509-510
17. OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964
-Stock. Paris, 1933- P. 104

18. Almohaza.

Gusman. Combate de pompeyanos y nucerinos
Detalle combatiente parte central del anfiteatro
(Pintura. Museo de Nápoles). P. 167.

Picasso. El atleta. Detalle.
París, 1905. Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París.



reproduce exactamente la forma de la mano sin el pulgar.

Pompeya veneraba a los gladiadores y adoraba los combates. Gusman deja constancia de ello en reproducciones y textos. La imagen del anfiteatro, con sus toldos, la lucha en el centro de la arena, en las calles, las escaleras, los puestos de bebidas, carteles, transeúntes... debió evocar a Picasso todo tipo de identificaciones con el mundo de los toros y del circo.

Entre los luchadores que se enfrentan en el centro de la arena, en *Combate de pompeyanos y nucerinos*, destaca uno que se encuentra en la zona derecha. El esquema de este combatiente, en la arena, con las piernas muy abiertas, la derecha más estirada que la izquierda, el brazo derecho doblado a la altura de la cadera y el izquierdo levantado hacia el cielo presenta suficientes analogías con *El atleta* para pensar que Picasso lo pudo tener en cuenta en su composición.

Al comentar esta pintura, Gusman menciona distintos combates de gladiadores que patrocinaban algunos pompeyanos, decoraciones con pinturas de gladiadores, sus recompensas y la adoración que sentía el público hacia los mismos. En este sentido, Gusman reproduce textos encontrados en las *cella meretricae*. Las figuras picassianas del fuerte atleta y de la frágil muchacha contienen mucho del siguiente relato:

Los gladiadores eran adulados por la población, su imagen se encuentra reproducida en lugares muy diversos, tanto en habitaciones particulares como en los muros de las habitaciones de las meretrices y en las *thermopoles*. Sus hazañas iban directas

al corazón de las jóvenes muchachas. Lo testimonian los dos *graffittis* que califican a los gladiadores de *puellarum decus* (tu que encantas a las jóvenes) y de *suspirum puellarum* (tu, por quien las jóvenes suspiran). Explica con qué entusiasmo el pueblo asistía a los juegos del circo y como le atraía. Palmas y coronas recompensaban al vencedor y, los cascos pesados encontrados en la ciudad, cuya decoración es tan rica eran otorgados como premio.¹⁹

El texto avanza temas, como el de las habitaciones de las meretrices. Interesa destacarlo para comprender cómo la mayoría de los sujetos y objetos de este período participan de los demás. Picasso, en este par de años interioriza y actualiza el mundo pompeyano. Cuadros que se han estudiado separadamente, como si fueran totalmente autónomos, por ejemplo *El harén*, *El atleta*, *La familia de saltimbanquis*, por citar algunos, están profundamente unidos en el sistema de vida pompeyano. El estudio independiente de los mismos ha empobrecido su lectura.

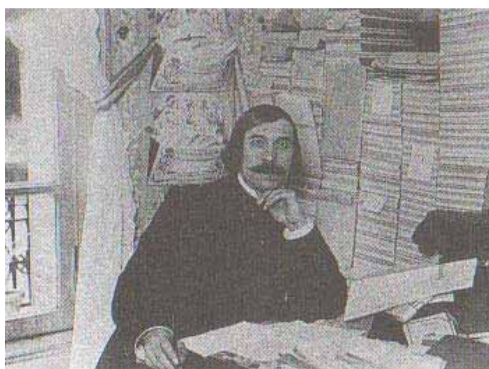
El atleta de Picasso transmite la especial admiración que volcaba Pompeya, y las pompeyanas en particular, por sus gladiadores o atletas. El héroe de brazos monstruosos y cabeza de bruto que describe Gusman en su libro, es un hombre que vive tan solo pendiente del cuidado de su cuerpo. Su vida consistía, exclusivamente, en alimentar a su bestia corporal.

Estos atletas seguían una dieta especial... la vida que llevaban los profesionales de la agonística no era muy destacable y no desarrollaba más que el cuerpo, cuidando a la bestia.... Pompeya poseía, también, una palestra municipal destinada a los adolescentes, situada junto al templo de Isis. Mercurio se erigía como divinidad de la palestra, cuya estatua se levantaba, probablemente sobre el pedestal que todavía existe hoy.²⁰

Picasso reflejó en *El atleta*, la relación que se establecía entre un hombre absolutamente simple y bruto, un hombre todo cuerpo, con una vida dedicada tan solo al cuidado del mismo y una joven muchacha. Ella, frá-

19. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P. 174.

20. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P. 162



El atleta. Boscoreale.

(Metropolitan Museum, Nueva York).

Paul Fort rodeado de tomos de Vers et Prose. Colección Jean Fort-Severini.

gil, sostenida en alto por el admirable bruto, totalmente pendiente de él, vuelve la cabeza hacia el héroe entonando un *puellarum decus* (“tu, que encantas a las jóvenes”) o un *suspirum puellarum* (“tu, por quien las jóvenes suspiran”).

La admiración sentida por las mujeres pompeyanas hacia los atletas no debió ser para Picasso una novedad. En 1903 el artista pudo haber tenido noticias, en Barcelona, del fresco *El atleta*, procedente de Boscoreale, expuesto en la Galería Durand-Ruel.

En la pintura, una joven patricia, pensativa y embelesada se rinde a los encantos del atleta. Él, se halla sentado en una lujosa silla dorada. El rico trabajo del asiento, así como el abundante drapeado de la joven, contrastan y acentúan la desnudez con la que se presenta el héroe. El atleta exhibe su cuerpo musculoso absolutamente consciente de su importancia. Su actitud es la propia de un reyezuelo, o de un jefe tribal, sentado en su trono. Esta actitud de cierto pavoneo, Picasso la integra perfectamente en la atmósfera más minimalista de su atleta.

La exposición de frescos de la Galería Durand-Ruel fue un autentico festival, un privilegio para quienes, sin moverse de París, pudieron contemplar los mejores ejemplos

de la pintura pompeyana. Tal como recalca Arthur Sambon en el catálogo, estos frescos fueron comparados por arqueólogos y críticos con las obras de Miguel Ángel.

Resulta también interesante el hecho de que Sambon, en la presentación de la exposición, hable de los intereses del propietario en función de la temática de los frescos. Para Sambon, el propietario de la villa era un aficionado a la palestra y a la música, pues dice, muchas de las pinturas hacen referencia a concursos de atletas y de músicos. Sambon al comentar *El atleta*, habla de un hombre desnudo, de formas hercúleas, sentado casi de cara y orgulloso de su belleza masculina y enérgica. Esta obra, junto con el retrato de *La citarista*, son calificados por el crítico como los retratos más hermosos transmitidos por la antigüedad.²¹

Es obvio que París pudo volcarse, con esta exposición de la galería Durand-Ruel, en la mejor pintura pompeyana. Forzosamente, el eco de esta muestra debió llegar a Picasso. Si se tiene en cuenta que, ya en Barcelona, se había despertado el interés del artista por lo dionisiaco, puede afirmarse que Picasso percibió el catálogo de esta exposición con un bagaje de cultura pagana que le permitió comprender en profundidad las imágenes

Picasso. Bufón

y joven acróbata, 1905.

Carboncillo, pastel

y acuarela sobre papel.

60x47 cm. The Baltimore Museum of Art.

Picasso. Arlequín

a caballo, 1905. Óleo

sobre cartón. 100x 69'2 cm.

Upperville (VA) Colección

Sr y Sra. Paul Mellon.

Picasso. Arlequín sentado,

1905. Acuarela y tinta

china. Dimensiones

desconocidas. Colección particular.

Picasso. El organillero.

París, 1905. Gouache

sobre cartón. 100x70 cm.

Kunsthau. Zürich.

Picasso. Comediante

y niño. París, 1905.

Gouache y pastel sobre

cartón. 69'7x51 cm.

The National Museum of Art. Osaka.



21. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon.* París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903



Picasso. Bloch 1454. 16
abril 1967. Punta seca
30x35 cm.

Picasso. El atleta. París,
1905. Gouache sobre
cartón 65x56 cm. Colección
particular, París.

Gusman. Luchadores.
Pintura. P. 161



mostradas. En definitiva, no sólo vio modelos, sino que pudo valorar el conjunto en términos más complejos.

Otro de los puntos en los que insiste Sambon, en su texto de presentación, es el del cromatismo. Los colores dominantes de los frescos pompeyanos: el amarillo sobre un fondo de un bello rojo escarlata, los paramentos ornamentados con placas de distintos colores entre los que dominaba el rojo...²² Este potente rojo es el color que Picasso irá introduciendo en su obra desde 1905.

Pero Sambon también hace referencia a otra característica de estas pinturas, un aspecto que coincide con una cierta valoración despectiva que hará Picasso, a posteriori, de las pinturas de 1905. Sambon alaba el realismo de los trabajos pompeyanos, de los cuales destaca su finura. Se trata de pinturas impregnadas de un sentimiento fino y delicado, humanas y espirituales. Picasso, con el tiempo, considerará la obra de este período

sólo sentimiento ¡No decía Sambon que estas pinturas eran el reflejo del arte alejandrino, tan espiritual y sentimental?²³ Es obvio que Picasso tomó buena nota de lo que pudiera ver y de lo que leyó sobre esta exposición.

Cotejando *El atleta* de Boscoreale con *El atleta* de Picasso, puede apreciarse hasta qué punto el artista valoró y reprodujo el importante contraste entre el rojo del fondo y el cuerpo del atleta. Las sombras oscuras que afloran entre los escarlatas y bermellones, a modo de desconchado, en la obra de Picasso, son las que se dan de manera natural en el fresco pompeyano. El impacto de este rojo penetrará, poco a poco, en la pintura de Picasso.

La presencia de la pintura pompeyana en la obra de Picasso, a partir de 1905 tiene distintas manifestaciones. Las características de los frescos campanos se introducen como una corriente subterránea que otorga unidad a las obras de este período. Se infiltran a tra-

El atleta. Boscoreale.
(Metropolitan Museum.
Nueva York).

Dos figuras sentadas
(*El atleta*). Casa Publius
Fannius Synistor.
1'90x1'76 cm (Catálogo
Arthur Sambon, París 1903).
Metropolitan Museum.
Nueva York. (*El atleta*.
Boscoreale).



22. SAMBON, ARTHUR Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903

23. SAMBON, ARTHUR Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903

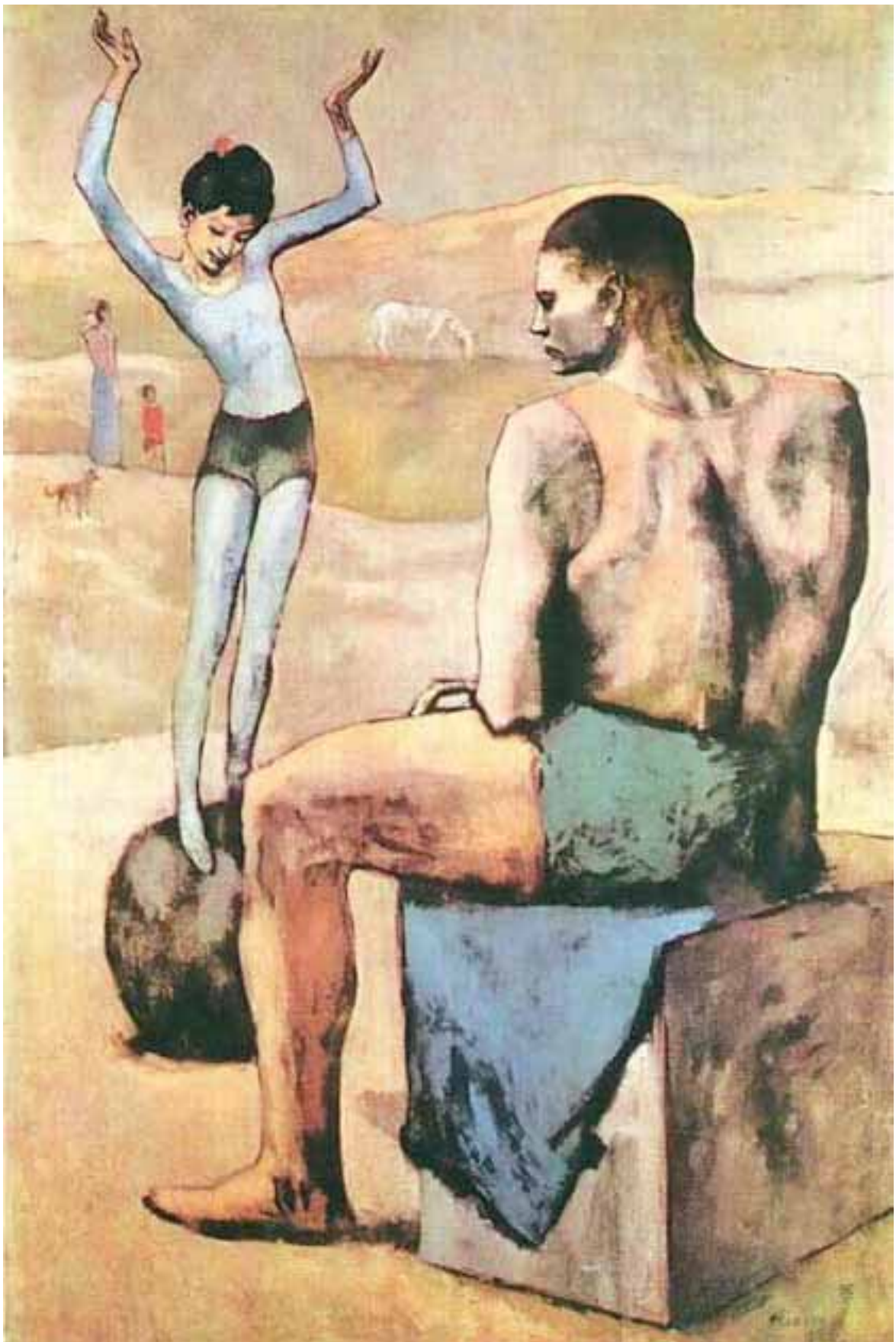
vés de distintos medios, composiciones, temas, paisajes, etc. tendiendo puentes entre el mundo contemporáneo y el clásico.

En París, el circo, proporciona a Picasso, un importante nexo de unión entre ambas épocas. El tratamiento de las figuras circenses picassianas denota la importante influencia del sentimiento y de la fina espiritualidad que impregnan la pintura pompeyana de Boscoreale. La historiografía, ha sintetizado estas características unificándolas bajo el concepto de la ternura. La pintura pompeyana penetra en la obra de Picasso, con muy poca antelación respecto a la llegada de Fernand Olivier a su vida. No habiendo sido estudiada la filiación entre la obra de Picasso con la mencionada pintura de Pompeya, se interpretó la espiritualidad y el sentimiento de este conjunto plástico, como ternura. La ternura del enamoramiento picassiano, se ratificó con el rosa, el color del amor. Así, la complejidad de los sentimientos y de la espiritualidad quedó reducida

a la ternura y, la fuerza original del rojo se perdió en el rosa. El estudio de un importante número de obras de este período podrá facilitarnos la comprensión sobre el motivo de la aparición del nuevo cromatismo en la paleta picassiana.

En 1967, en la punta seca Bloch 1545, a cinco años de su muerte, Picasso, situado a la izquierda del grabado, se despide de su circo. Se despide de su amazona, pero también de su atleta, pequeño, escondido debajo del caballo y del luchador pompeyano que le sirvió de modelo. Tosco, bruto, de monstruosas dimensiones, el pompeyano se yergue, dominando la composición.

No es casual que Paul Fort, el príncipe de los poetas, y propagador del retorno a los cánones clásicos recibiera de Picasso un atleta. El pintor obsequia al mentor del clasicismo con su personal interpretación de uno de los frescos pompeyanos más espectaculares entre los expuestos en París, el atleta de Boscoreale (*Dos figuras sentadas*).



Picasso *Acrobata con bola* 1905 Óleo sobre lienzo 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú.

7

Acróbata con bola

Acróbata con bola forma parte, como *El atleta*, del conjunto de obras relacionadas con el mundo del circo, pintadas por Picasso alrededor de 1905. Aparte de inscribirse en el mismo ámbito circense, ambas obras comparten algunas características comunes. El contraste entre un hombre de grandes dimensiones y la fragilidad de una muchacha se repite en ambas pinturas. Sin embargo, la pareja es representada, aquí, en un espacio abierto al que se incorporan dos factores: el paisaje y nuevas figuras. La técnica utilizada es distinta, a pesar de lo cual, el tipo de pincelada es muy parecida y la apariencia formal que consigue el pintor es semejante en ambas obras. Aunque el modelo femenino podría ser el mismo en las dos pinturas, en *Acróbata con bola* parece más infantil. El luchador pompeyano que utilizó Picasso para *El atleta*, ha sido sustituido por un personaje de dimensiones semejantes, pero diferente. El nuevo atleta, siendo extremadamente fuerte y más alto que su homónimo, no es tosco. Este atleta es, sobre todo, un ser mucho más complejo.

7-1 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

En primer término, un hombre joven, grande, corpulento y atlético se halla sentado sobre un cubo de espaldas al espectador. Viste un pantalón corto, ajustado, y una camiseta sin mangas totalmente adaptada al cuerpo. Muestra un perfil de facciones clásicas y su cabeza, como se ha dicho, no tiene el aspecto tosco y bruto que tenía el modelo de *El atleta*. Por la inclinación de la mencionada cabeza y por la dirección de su mirada, no

parece centrar su atención en el espectáculo que se ofrece al espectador. El personaje se halla ensimismado y, de fijarse en algo, sería en la parte inferior de las piernas y en la bola sobre la cual realiza equilibrios una joven situada frente a él. Pero, su actitud no es la de alguien que observa. Sus ojos, miran sin ver.

La chica, frente a él, intenta aguantar el equilibrio de pie sobre una bola. Ésta tiene el mismo aspecto pétreo que el cubo sobre el

que se sienta el muchacho. La jovencita para no perder la estabilidad, ladea graciosamente el cuerpo a la altura de la cadera y levanta ambos brazos al aire. La chica, de aspecto andrógino, viste un *maillot* azul celeste y un pantalón corto, en un tono azul más oscuro, que le queda ajustado al cuerpo. Su cabello negro, recogido en forma de moño, se adorna con una pequeña flor roja. El mismo color con el que Picasso ha pintado la camiseta de su compañero.

Estas figuras se recortan contra un paisaje dividido por 4 líneas horizontales, ligeramente ondulantes, y paralelas. Las líneas configuran cuatro planos distintos de un paisaje rural, de secano, pintado en distintas gamas de ocres, grises y rosados. A lo lejos, y a la izquierda de la jovencita que ocupa el segundo plano, en el campo, Picasso ha dispuesto un pequeño grupo formado por una mujer con un niño en brazos y otro a su lado. Detrás de los mismos, la presencia de un perro queda compensada con la de un caballo blanco situado algo más allá, a la derecha de la equilibrista.

El esquema compositivo de esta obra viene condicionado por la geometría escalonada, con dos ángulos rectos, determinados por el cuerpo del atleta. A partir de la rodilla, la línea vertical de su pierna enlaza con la vertical que configuran las piernas y el cuerpo de la equilibrista. Entre ambos se forma un rectángulo semiabierto en la parte superior. El brazo izquierdo de la equilibrista, en este punto, se dobla graciosamente en otro ángulo recto que compensa el de la pierna del atleta en primer término. El fuerte escorzo de esta pierna en ángulo, conectada a la potente mancha azul del pantalón, dirige al espectador hacia el interior de la obra. Esta estructura geométrica, apoya, a derecha e izquierda, respectivamente, sobre una bola y sobre un cubo. Las cuatro líneas horizontales que cortan el fondo, compensan la verticalidad del conjunto y crean un cierto ritmo en un paisaje que tiene vocación de uniformidad. El caballo blanco en el centro dirige la atención del espectador a un punto situado en medio de la obra. Las otras figuras compensan la del caballo. Este conjunto, aparentemente gratuito y compositivamente innecesario, podría tener un valor simbólico. Las manos de la

joven se recortan asimétricamente contra el cielo confirmando movimiento y vida a esta obra de marcado carácter pétreo.

Los tonos cálidos, ocres y rosados con un punto de rojo, dominan una composición a la que una importante mancha de azul cerúleo parece despertar del letargo en el que se halla sumida. Esta mancha corresponde al pantalón corto del atleta y se prolonga hasta el paño en el que él mismo se apoya. La intensidad y el brillo de este azul se equilibra con el traje, también azul, de la jovencita y la falda de la mujer. Éstos, pintados, como se ha dicho, dentro de la gama de los azules, contienen una cantidad de verde, de gris y de blanco en sus mezclas que neutralizan su potencia original.

El pintor ha conseguido provocar, con el azul cerúleo del primer término, un fuerte impacto que atrae la atención del espectador. La mancha deviene una llamativa referencia que organiza y jerarquiza el posible paseo de un ojo transeúnte sobre la tela.

Las pequeñas zonas rojas a la izquierda de la composición, equilibran la desmesurada potencia de las tierras rojizas con las que Picasso ha pintado el *maillot* del atleta. Las pinceladas se han aplicado de manera irregular, a veces opacas y otras transparentes. Las líneas negras que perfilan los cuerpos no siempre recortan la figura sino que, a veces, se pierden en el fondo. La falta de una cobertura homogénea de pintura en algunas zonas y el extravío de la línea evocan las lagunas de los frescos.

La cabeza del muchacho sin ser escultórica tiene una dimensión pétreo. Todo él parece estarse metamorfoseando, adquiriendo una personalidad mineralizada. El contraste con la grácil liviandad de la muchacha incrementa esta sensación.

La musculatura de este hombre es acentuada por un importante juego de luces y sombras. Curiosamente, sin embargo, la luz procedente de la izquierda es absolutamente tamizada e incapaz de crear los fuertes contrastes que crea artificialmente el pintor. La práctica homogeneidad de esta luz (o no luz) que no consigue de atravesar el potente filtro de un cielo gris y opaco confiere una especial atmósfera de paisaje lunar. La sensación de encontrarse viviendo entre tinieblas.

7-2 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El estudio compositivo de *Acróbata con bola* ha aportado datos suficientes para cuestionarse una lectura superficial de la obra. En este sentido y parafraseando a Nietzsche, podríamos decir:

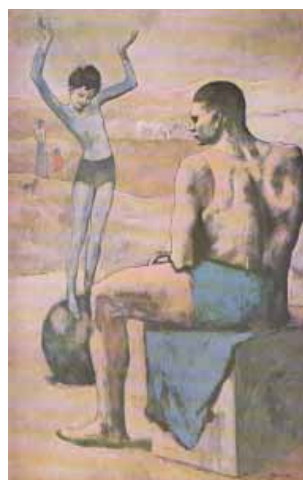
La claridad absoluta del cuadro no nos bastaba, pues ésta más bien parecía disimular que revelar alguna cosa; y mientras, por su revelación simbólica, parecía incitarnos a romper el velo, a desenmascarar el más allá misterioso, esta luminosa e integral evidencia retenía, sin embargo, la mirada fascinada, y la protegía de una visión más profunda. El que nunca ha experimentado esa sensación que consiste en sentir el deber de contemplar una cosa y aspirar a la vez a un más allá de esta contemplación, difícilmente se representará la coexistencia de estos dos procesos en presencia del mito clásico.¹

Así pues, ver, sencillamente, un atleta mirando cómo entrena una equilibrista sobre una bola, al aire libre, en un paisaje desolado que evoca desiertos de Málaga,² es no ver, es desvirtuar la realidad. El atleta no parece disfrutar agradablemente de un merecido descanso, sino que su expresión meditabunda y su mirada ensimismada denotan otros sentimientos. Su cuerpo trabajado como un fresco y su cabeza de aspecto pétreo presentan lagunas e irregularidades que sugieren el paso del tiempo. Su presencia evoca, al espectador, la sensación de

encontrarse frente a algo ancestral. El hombre sentado sobre un cubo, o dos hombres sobre dos cubos diferentes, es una imagen habitual en la pintura pompeyana. Sin embargo, aquí el pintor presenta a un hombre sobre un cubo con una jovencita sobre una bola. La combinación de un cubo y de una esfera no es lo mismo. No puede pensarse en una imagen casual ya que se trata de una fórmula antiquísima con importante contenido simbólico.

El paisaje no es, evidentemente, parisino, pero tampoco se puede asociar a las montañas (no los desiertos) de Málaga pintadas por Picasso en su adolescencia. Se ignora de qué paisaje se trata. Lo único que puede afirmarse al respecto es que hay una firme voluntad del pintor de trasladar sus personajes de circo parisino a otro ambiente. Picasso, al extrapolar a los artistas del entorno parisino en el que los veía semanalmente y, al tratar su pintura como un fresco, está, premeditadamente, variando la lectura de sus saltimbanquis. La contraposición del globo y del cubo, ratifica la voluntad del artista de impregnar a estos, aparentemente simples personajes de circo, de antiguos símbolos de conocimiento.

En este sentido, habrá que recordar las palabras de Françoise Gilot comentadas en *El atleta*: las obras de Picasso responden, en parte a motivos plásticos y en parte a motivos simbólicos, o, a veces, sencillamente, a motivos plásticos que procedían de motivos simbólicos. Éstos, aparentemente ocultos po-



Picasso. Telón para Parade. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. París.

Picasso. Acróbata con bola. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú..

1. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.199

2. DAIX, PIERRE *Picasso*. Barcelona. Ed. Daimón. 1965. P. 46. Por su parte,

McCully propone como fuente de inspiración para este paisaje las dunas de arena cercanas a Schroorl. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P. 381.

Orestes reconocido por Ifigenia. (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagrèze, Fig. 70

Orestes reconocido por Ifigenia. En Roux, Vol. II. Fig. 7

Picasso. Acróbata con bola. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkine. Moscú.



dían llegarse a comprender si se entendía el humor del artista.³

El símbolo más evidente en *Acróbata con bola* es el diálogo entre esfera y cubo. Jean Clair alude a esta obra al estudiar el telón del ballet *Parade*. Clair identifica la figura femenina alada, en pie sobre el caballo blanco (recuérdese, también la presencia de un caballo blanco en el centro de *Acróbata con bola*) junto al globo del mundo con la Fortuna alada.⁴ Como precedente de esta figura en la pintura de Picasso, Clair nos remite a la jovencita de *Acróbata con bola*.⁵ El autor presenta otro ejemplo en el que Fortuna, sobre una bola, se contrapone a la sabiduría, bien asentada sobre un pedestal rectangular.⁶

¿Estaba aludiendo, Picasso en *Acróbata con bola*, a la Fortuna y a la Sabiduría? Lo que es evidente es que la equilibrista sobre la bola está junto a un caballo y a un perro como la figura femenina con alas en *Parade*. Los caballos y el perro aparecen, también, en el gouache *Familia de saltimbanquis (con hipódromo)* en el que el chico que carga con el tambor viste como la acróbata de *Acróbata con bola*. En esta tesis, sin embargo, se duda de que la figura alada de *Parade* simbolice la Fortuna.⁷ La posición de los brazos de la joven equilibrista, es equiparada a la de la joven alada de *Parade*. La extrema juventud de

la mencionada equilibrista, la convertirían en candidata idónea para representar a Fortuna. Sin descartar que Picasso esté representando en *Acróbata con bola* a la Fortuna y a la Sabiduría, habrá que investigar en la posible iconografía pompeyana, los modelos utilizados por el pintor, para comprender mejor esta composición.

7-2-1 ¿Un atleta, La Sabiduría u Orestes?

En principio, la figura del atleta, sentado sobre una piedra rectangular, apoyando sus pies en el suelo y contemplando con actitud severa a una jovencita haciendo piruetas sobre una bola, podría interpretarse como una versión *sui generis* de la imagen de La Sabiduría. Pero, como se ha dicho, el atleta no contempla a la muchacha. Su mirada ensimismada, va más allá de la severidad; interiormente, algo le apesadumbra, le entristece. Por otro lado, y al margen de la libertad con que Picasso utilizaba las figuras mitológicas y sus atributos, La Sabiduría suele representarse tradicionalmente mediante una figura femenina.

Entre las imágenes de la iconografía pompeyana que podían estar al alcance de Picasso en 1905, se encuentra, frecuentemente, la imagen de Orestes.

3. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P 113.

4. Véase en el estudio sobre *Les bâteleurs*, la interpretación que se hace de esta figura en la presente tesis.

5. El autor muestra, entre otras imágenes, un emblema, un grabado de Charles de Bouelles del *Livre de sagesse*, publicado en 1510 en el que puede verse una esfera (*sedes rotunda*) sobre la que se sienta Fortuna, ciega y sosteniendo una rueda -símbolo de la inestabilidad- que conduce a los hombres del paraíso del reconocimiento, como reyes del carnaval, a meros títeres. Frente a ella, sosteniendo en su brazo derecho un espejo de la autoconciencia, sentada en un cubo (*sedes quadrata*), está la sabiduría. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P.28

6. Otra obra comentada por Clair, *Festina lente*, un fresco del taller del Mantenga (en el Palacio Ducal de Mantova) muestra la elegante y ágil figura de Fortuna, con los pies alados, incapaz de ver con los ojos vendados, que se evade de un joven que intenta atraparla mientras ella rueda sobre la esfera. Junto a ella, imponente y calmada, vemos a la sabiduría, reprimiendo la exhuberancia de la Fortuna con una de sus manos; ella se sitúa sobre un pedestal de cuatro lados. Los antiguos pintaban a Fortuna sobre una piedra redonda y a la sabiduría sobre una piedra rectangular.

AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP: 15-17

7. Véase la interpretación de esta figura, en esta misma tesis, en el estudio de *Les bâteleurs*.

En distintos tratados sobre Pompeya, los autores reproducen el fresco que refleja el momento en que Orestes, al llegar con su amigo Pílates a Táuride para llevarse la estatua de madera de Artemisa, es reconocido por su hermana Ifigenia, sacerdotisa del culto de la mencionada diosa en Táuride.

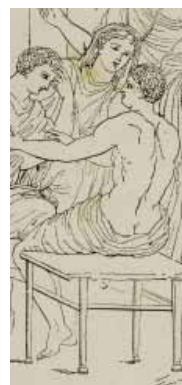
Orestes, de espaldas al espectador, sentado sobre una mesa baja y rectangular, de las mismas proporciones que el cubo sobre el que se sienta el atleta picassiano, acompañado a su izquierda por Pílates, se dirige a un grupo de sacerdotes.⁸ Frente a Orestes, una figura femenina se acerca a su cabeza. Su expresión denota sorpresa y ternura. Es Ifigenia reconociendo a su hermano. Los demás personajes se muestran suspicaces ante la actitud de Ifigenia. En el fondo, dos columnas y unos cortinajes delimitan el espacio del templo.

Picasso, en su composición, elimina a las figuras situadas a la derecha del fresco y sintetiza el grupo formado por Pílates e Ifigenia en una sola figura, la jovencita sobre la bola. Aunque los demás personajes desaparezan en el cuadro de Picasso, si se presta atención, se verá que el número de figuras es el mismo en ambas obras, siete. Picasso traslada a Orestes al extremo derecho de la composición de modo que el volumen de su cuerpo ocupará, aproximadamente, la mitad del lienzo. Colocando a Orestes en un primer término despejado de otros elementos, el artista consigue llamar poderosamente la atención sobre esta potente figura que en el original perdía fuerza entre la multitud que la rodeaba. A Picasso le interesa mantener el juego de la línea compositiva que se crea a partir de la rodilla de Orestes, siguiendo por las piernas, rodillas y brazo de Pílates para terminar en la cabeza de Ifigenia. En su cuadro, el pintor desplazará la pierna de Orestes hacia la izquierda, con lo cual la figura tomará una mayor consistencia y, como se ha dicho, su escorzo dirigirá al espectador hacia el interior de la obra con un recurso propio de la pintura manierista.

Como en el original, de la rodilla de Orestes surgirá la línea de composición vertical que unirá las piernas de ambos personajes y que terminará en la cabeza y brazos de la

joven. El brazo izquierdo de la misma, semicierra el rectángulo que se forma entre ambas figuras y modifica la manera de delimitar este vacío respecto del original. Allí era el brazo de Orestes el que, a otro nivel, cumplía la misma función. Picasso mantiene el nivel de la cabeza de Ifigenia en su jovencita, pero la traslada a la izquierda, prolongando el cuerpo de Pílates. De ese modo el artista ha fundido a Pílates e Ifigenia en una sola figura y ha aumentado, de manera efectista, el vacío entre ambos. En el centro de este vacío, allí donde en el original aparece la cabeza de Ifigenia, Picasso ha pintado un caballo blanco cuya simbología se estudiará más adelante. Baste, por ahora, recordar que este caballo blanco ocupa, exactamente, el lugar de la eliminada cabeza de la figura femenina.

Otro elemento que imprime ritmo a la pintura pompeyana es el juego de brazos y manos de los dos personajes situados en la cúspide del fresco. Estas figuras han desaparecido en la obra de Picasso, pero el artista ha sabido apreciar el valor de su ritmo y, de nuevo fundidos en una misma persona, los ha adaptado a su joven equilibrista. La cabeza de la misma, inclinada hacia abajo, muestra características que la asemejan a las de Ifigenia y Pílates. De modo que la cabeza de la joven emerge como una fusión de las anteriores, a la que se le ha incorporado la sonrisa de la sacerdotisa situada a la derecha del fresco.



Orestes reconocido por Ifigenia. Detalle.
(Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70



Orestes reconocido por Ifigenia. Detalle.
(Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70

8. Orestes y Pílates, como todos los extranjeros a su llegada a Táuride, habían sido apresados y llevados ante Ifigenia para ser sacrificados. Ifigenia y Orestes se reconocieron y escaparon juntos llevándose la estatua de madera de la

diosa MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987-.P.195



Orestes reconocido por Ifigenia. Detalle. (Según una pintura de Pompeya) En *Basile de Lagrèze*, Fig. 70

Picasso. Acróbata con bola. Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú.



El confuso ritmo que crean las múltiples líneas de los drapeados y cortinajes en el original, ha sido absorbido en el cuadro de Picasso por las cuatro horizontales que demarcan los distintos planos del paisaje y por el paño sobre el que se sienta el atleta.

Este paño resulta de abrir la túnica de Orestes y dejarla caer sobre el cubo en el que se apoya. Picasso, al haber desplazado la pierna del héroe hacia la izquierda y pretendiendo otorgarle un determinado protagonismo, no podía dejarla cubierta, ya que habría provocado un volumen absolutamente informe. De este modo, descubriendo la pierna, el artista consigue conferirle importancia y destacarla con el acertado azul cerúleo del paño.

En el fresco pompeyano, Orestes es el único que está semidesnudo. La visión de su espalda descubierta permite al artista sobresalir la importante musculatura de esta figura y distinguir su cuerpo atlético entre los de los demás personajes. Picasso recoge el dato y lo enfatiza. Sin embargo, las líneas sinuosas del cuerpo de Orestes que, junto a la actividad que desarrollaban sus brazos, conferirían movimiento a la figura, se solidifican en su réplica picassiana. Picasso, ha inmovilizado a su atleta replegándole los brazos sobre el regazo. Su cabeza presenta un especial sombreado alrededor de la oreja que evoca las adherencias propias de los objetos largamente olvidados a la intemperie. Su cuerpo, a diferencia del de la joven, está trabajado de un modo tal que su masa muscular parece estar abandonando sus calidades humanas para transmutarse en algo pétreo. Este cuerpo, sobredimensionado, agigantado, deviene el de un héroe inexorablemente enrocado en sí mismo para la eternidad.

Si se presta, ahora, atención al fresco, se observará cómo las miradas que se cruzan Ifigenia, Orestes y Pílates, son directas y abiertas. Picasso mantendrá la posición de la cabeza de Pílates para la joven e inclinará ligeramente la de Orestes. La muchacha, con una levísima sonrisa, dirige su mirada hacia la bola sobre la que intenta aguantarse. Orestes, que tenía una expresión bastante neutra en el fresco, en Picasso deviene un ser interior y cromáticamente ensombrecido. Su mirada, que atraviesa a la joven como si fuera totalmente transparente, se pierde en los abismos de su propia alma.

La comparación entre el modelo pompeyano y el atleta picassiano ha permitido observar una serie de matices que no parecen coincidir con ninguna de las cualidades ni atributos de La Sabiduría (a excepción del bloque cuadrado sobre el que se sienta). Por otra parte, las comentadas características específicas de este personaje resultan gratuitas y engañosas si lo que realmente Picasso pretendía era retratar a un atleta. El pintor podía haber dado al atleta el mismo trato plástico que a la equilibrista y, aún en reposo, habría mostrado la elasticidad propia de los de su profesión. Por el contrario, la rigidez meditabunda de este personaje le aleja de los de su especie y transmite al espectador una confusa inquietud que le lleva a preguntarse sobre su verdadera personalidad.

Como se ha visto hasta ahora, Picasso no escoge sus modelos pompeyanos al azar. Las obras de Picasso obedecen a motivos plásticos y a motivos simbólicos y, a veces se trata, simplemente de motivos plásticos que proceden de motivos simbólicos.⁹ Así que lo más adecuado será indagar en la figura mítica de Orestes.

9. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P 113.

Como se sabe, Orestes, aconsejado por Apolo, asesinó a su madre Clitemnestra y al amante de ella, Egisto, para vengar el asesinato de su padre, Agamemnon. Tras el matricidio es acosado por la Erinias¹⁰ hasta volverse loco. A partir de ahí su vida deviene un cúmulo de desgracias con matrimonio y reinado final.¹¹ El torturado hijo de Agamemnon y Clitemnestra se convirtió en un símbolo trágico de venganza. Orestes no controla su destino que parece avanzar como un caballo desbocado espoleado por la mencionada venganza. El héroe, no se permitirá a sí mismo aprovechar la oportunidad de desarrollar su propia existencia y su vida se convertirá en una carrera de obstáculos originados en males ajenos.

Picasso conferirá al atleta una perfecta máscara pétrea, una máscara apolínea que cubrirá la agitación interior dionisiaca del héroe. Picasso, como el artista trágico griego, representará simbólicamente, la sabiduría dionisiaca con medios apolíneos.¹² El artista conseguirá trasladar a su atleta la engañosa serenidad helénica. Bajo el aspecto de la perfección clásica de su figura, esconderá la mirada cruelmente dilatada de la espantosa noche. La *voluntad helénica*, con la aparente belleza, combatía su aptitud para el sufrimiento, su filosofía del mal y del dolor. El griego, que conocía las angustias y los horrores de la existencia, para sobrevivir, para soportar su destructiva agitación interior, tuvo necesidad de crear el ensueño olímpico. Orestes, como Edipo, quebrantó las más santas leyes de la naturaleza. Y, el héroe, en este estado puramente pasivo, alcanzó el más alto grado de actividad. Picasso pinta a su héroe parafraseando a Nietzsche.¹³

En esta obra el peso de Nietzsche se manifiesta en todo su apogeo. Picasso, como gran demiurgo, a partir de la simple reproducción de la pintura pompeyana, crea, en primer lugar, una nueva obra, cuyo desarrollo compo-

sitivo y plástico ha sido ya comentado. En segundo lugar, confiere a sus imágenes una agitación dionisiaca encubierta de la impasible máscara apolínea, yendo mucho más allá de la anecdótica pintura pompeyana. El pintor rellena el básico modelo pompeyano con la interpretación nietzscheana del mito y del arte. En tercer lugar, metamorfosea al héroe trágico en un "atleta", en un personaje de circo contemporáneo. Y, con ello sigue, de nuevo, otra máxima del mundo griego, subrayada por Nietzsche, vivir el presente más inmediato con pretensión de eternidad.¹⁴

El genio plástico picassiano y su voluntad de demiurgo consiguen imprimir al mundo del circo parisino el sello de la eternidad. Picasso integra la actividad circense en un espacio sin tiempo, en el único espacio verdadero, el espacio metafísico de la vida. Picasso demuestra, siguiendo a Nietzsche, el valor de un pueblo y el valor de un hombre (Picasso) a través de la facultad de imprimir a hechos de la vida el sello de la eternidad.¹⁵

7-2-2 El paisaje y la eternidad.

Antes de analizar el personaje de la joven equilibrista y, habiéndonos conducido el estudio del héroe a la integración del artista circense en un cosmos sin coordenadas temporales, interesa ver de qué manera ha intervenido el paisaje en esta ubicación.

Picasso sitúa a sus artistas en un paisaje que, como se ha dicho, no creemos que se corresponda con el de los suburbios parisinos, ni con el desierto malagueño.¹⁶ Es un paisaje de aspecto casi lunar. Lo más parecido al mismo son los entornos geográficos de los volcanes. Los campos próximos a zonas donde se han producido erupciones muestran unas fallas, resultado de la petrificación de lava líquida, que son de una gran aridez y cuyo cromatismo se asemeja enormemente al de esta pintura picassiana.

10. Diosas de la venganza que tenían como misión castigar los crímenes de los hombres. Eran divinidades vengativas, reparadoras de las transgresiones morales, guardianas de los sagrados derechos de la familia. Más adelante, perdiendo su significación de diosas inexorables, se hicieron accesibles al perdón. Llegaron, incluso, a transformarse en Euménides, diosas bienhechoras que proporcionan el bienestar. Los autores trágicos griegos las muestran, a veces, como perros o como serpientes, lo que revela su carácter infernal. En la mitología romana se las denomina Furias, son divinidades infernales hijas de Aqueronte y de la Noche. Simbolizan la reparación moral. (PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- PP.193-194-216)

11. Absuelto del matricidio por un tribunal ateniense, en cumplimiento de su penitencia se dirige a Táuride para llevarse la escultura de Artemisa. Allí es reconocido por Ifigenia y ambos huyen con la escultura. Posteriormente asesinará a Neoptolomeo, contraerá matrimonio con Hermíone, viuda de Neoptolomeo y

anteriormente prometida al propio Orestes. Se refugia en Argos donde reina el resto de su vida junto a Hermíone. (MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987- P. 247).

12. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.188.

13. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- PP.67,100 y 102.

14. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.196.

15. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.192.

16. AAVV *Picasso et le portrait* catálogo a cargo de William Rubin. París. Reunión des Musées Nationaux. 1997. P. 263.



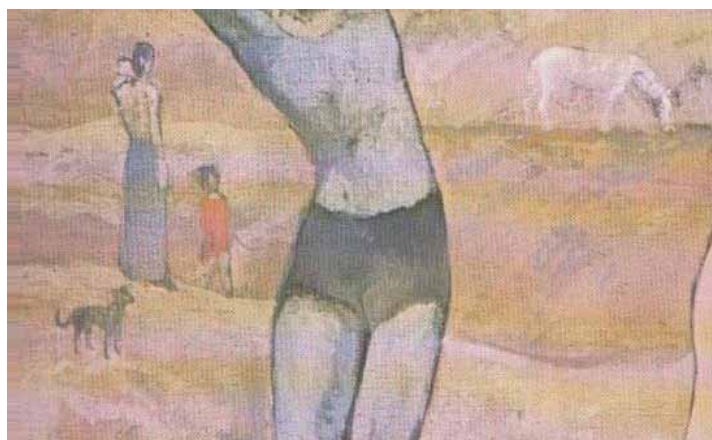
Gusman. Vista de Pompeya desde el camino de Salerno. P. 3.
Gusman. Cráter del Vesubio en 1755
 (Según documento que había pertenecido al duque de la Tour). P. 10.

Gusman, al inicio de su libro, presenta unos deliciosos dibujos de los entornos pompeyanos. Los acompaña de grabados antiguos en los que puede verse el Vesubio en erupción y en ellos se aprecia cómo la lava empieza a deslizarse por la ladera. Entre uno y otro, hacen perfectamente comprensibles las características del paisaje que rodea la ciudad de Pompeya.

Si se presta atención a la *Vista de Pompeya desde el camino de Salerno* podrá verificarse cómo las fallas del terreno pompeyano prácticamente coinciden con las del paisaje de *Acróbata con bola*.

No sólo es éste el único dibujo que permite establecer paralelismos entre el campo pompeyano y el de los acróbatas picassianos. La mayoría de imágenes paisajísticas que publicó Gusman sobre Pompeya son las que Picasso reproducirá o evocará en sus escenas circenses al aire libre. Incluso el perro y el caballo de *Acróbata con bola* pueden tener su homónimo en unas cabras pompeyanas.

Gusman. Las cabras de Pompeya. P.23.
Picasso. Acróbata con bola.
 Detalle: animales pociendo.
 París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú.



La sensación de soledad, de inmensidad que producen los fondos paisajísticos de esta serie picassiana los encontramos en los apuntes de Gusman. Las peculiaridades geográficas de estas composiciones picassianas no habían sido, hasta ahora, identificadas con un área geográfica concreta. Las especulaciones acerca de paisajes españoles, basando su presencia en la añoranza por parte de Picasso de su país, no han sido objeto de documentación.¹⁷ Dos frases de Picasso inciden sobre esta situación:

Hay pocas personas que comprendan la pintura, y cuando todo el mundo te admira, aún hay menos que la comprendan... casi tan pocas como antes.

Cuando la gente quieren comprender el chino, piensa: tengo que aprender el chino, ¿no? ¿Por qué no piensan nunca que tienen que aprender pintura?¹⁸

El resultado de la situación expuesta por Picasso es que la incompreensión a la que él

17. Se trata de ideas, como las expuestas por Pierre Daix, que sin aportar pruebas han sido objeto de una importante difusión. Ello ha acarreado una larga cola de repeticiones, de referencias, de suscripciones entre autores cuya expansión ha provocado confusión sobre el significado de un importantísimo grupo de obras del

artista más representativo del siglo XX. Véase, al respecto: DAIX, PIERRE *Picasso*. Barcelona. Ed. Daimón. 1965. P. 46.

18. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed. Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996-. (Frases recogidas por G. Stein y A. Malraux) P. 96 y 120



alude, se ha divulgado, ocasionalmente, como verdad científica y esconde su realidad.¹⁹

En los apuntes preparatorios y grabados de sus escenas circenses al aire libre, Picasso introduce los paisajes pompeyanos. En ellos reproduce los mismos árboles secos que dibuja Gusman en sus notas de la campaña que rodea la antigua ciudad de la Campania. Éste es el paisaje que envuelve el anfiteatro pompeyano.

El anfiteatro, situado junto a la muralla, lindaba con el campo abierto. Es en este campo desolado, envuelto en las tinieblas de la muerte, en el que creemos que Picasso imagina a su *Acróbata con bola*.

El trabajo de Picasso se basa en notas, del natural o de memoria, que realiza a partir de sus innumerables incursiones al Circo Medrano y a otras barracas de feria ambulante. Estos artistas del siglo XX desarrollan una actividad antiquísima. El espacio en el que se mueven, el circo actual, deriva del anfiteatro romano y, así lo describe Monnier:

... se descubre el anfiteatro. Es un circo rodeado de gradas y adosado a las murallas de la ciudad.²⁰

El artista, como se ha visto, metamorfosea a sus personajes a través de los modelos pompeyanos que encuentra, básicamente, en los libros de Gusman y de Roux. Su opción pictórica, como defendió a lo largo de su vida, no es puramente estética, está interesado en aquello que late detrás de la forma y esto es lo que le atrae. Sus pinturas representan siempre su visión personal del mundo.²¹ La visión que presenta en obras como *Acróbata con bola*, responde a una simbiosis cósmica entre los artistas de circo parisinos, los artistas ambulantes pompeyanos y los mitos trágicos que arrastra la humanidad a través de su existencia. La contemplación de estos artistas, evoca a Picasso un mundo antiguo y contemporáneo, eterno. Picasso ubica a estos seres híbridos, mitad parisinos, mitad pompeyanos, en los alrededores del anfiteatro de

Gusman. *Panorama de Pompeya* (de Sorrento al Vesubio). P. 34.



Gusman. *Panorama de Pompeya* (de Sorrento al Vesubio). Detalle árboles. P. 34.

Picasso. *Los saltimbanquis*. París, 1905. Punta seca. 28'8x32'6 cm. Museo Picasso París.

19. En ocasiones, las falsas interpretaciones de los cuadros, actúan como un llamativo envoltorio que no permite al público acceder al objeto encubierto. La solución la proporciona el mismo Picasso en su segunda frase: aprender pintura. ¿Por qué la gente que quieren aprender pintura, leen sobre pintura y no aprenden a pintar? ¿La gente que quiere aprender chino lee sobre el chino o aprende chino? El objetivo de esta tesis no solo es estudiar la influencia pompeyana en las pinturas de Picasso entre 1905 y 1907, sino, poner en evidencia la necesidad de leer la pintura con el

lenguaje de la pintura. Leer el chino, en chino.

20. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. P.170. (Se descubre el anfiteatro. Es un circo rodeado de gradas y adosado a los contrafuertes de la ciudad)

21. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996- P. 141 (En: Cabanne, Pierre II. *Le siècle de Picasso*. Gouthier. 1975 -4 volúmenes- p.216)



Gusman. *El anfiteatro*
P. 170.

Picasso. *Familia de saltimbanquis*. París, 1905.
Tinta china y acuarela.
24'3x30'5 cm. The Baltimore
Museum of Art. Baltimore.

Gusman. *El anfiteatro*.
Detalle árboles. P. 170.

Pompeya. Sus modelos parisinos se amoldan a los pompeyanos, o se mezclan, o los pompeyanos se visten como los parisinos. Tanto en el grabado como en la acuarela *Los saltimbanquis* y *Familia de saltimbanquis*, puede observarse que, quien hace equilibrios sobre una bola, es un muchacho, no una chica. Sin embargo, en *Acróbata con bola* este personaje se adapta a la composición pompeyana, *Orestes reconocido por Ifigenia*, y se transforma, por exigencias del nuevo guión, en una muchacha.

¿Es una simple adaptación formal? No lo creemos, Picasso está buscando representar la eternidad de su propio mundo, de los personajes que le rodean, y lo consigue creando unas figuras que, en un cosmos sin coordenadas temporales, se reencarnan y transforman gracias a la libertad y a la magia del demiurgo que se encuentra más allá de la anécdota, por encima del bien y del mal. Su atleta carga con la tragedia de Orestes y, Picasso, lo explica mediante la confluencia lingüística de lo apolíneo y de lo dionisiaco. En el más puro estilo de la tragedia griega. Los protagonistas de este mundo imperecedero los ubica, Pi-

casso, en un espacio mítico, en la desolada campiña pompeyana. La que siendo real dejó de existir. La que habiendo acogido a funámbulos, actores, bailarinas y héroes devino totalmente yerma. Sus habitantes, pero, se constelaron en unos caracteres, en unas profesiones, en unas tragedias, en definitiva, en unos arquetipos que resurgen eternamente.²²

En palabras de Nietzsche:

El arte no es solamente una imitación de la realidad natural, sino un suplemento metafísico de la realidad natural, yuxtapuesto a la misma para contribuir a vencerla. El mito trágico en cuanto parte integrante del arte, se utiliza, también, para suscitar esta transfiguración, que es el fin metafísico del arte en general.²³

7-3-3 ¿Acróbata, La Fortuna o Ifigenia?

Tal como se viene explicando, el niño que se sostenía sobre la bola en familia de saltimbanquis ha sufrido una mutación. El chico se ha convertido en una joven muchacha de aspecto andrógino, y ocupa el lugar que en el

Orestes reconocido por Ifigenia. Detalle. (Según una pintura de Pompeya)
En Bascle de Lagréze,
Fig. 70

Picasso. *Acróbata con bola*. Detalle muchacha.
París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú.



22. Pensamos que los efectos del opio que Picasso consumió, al menos entre 1905 y 1908, pudo fomentar en el artista enfoques de metamorfosis consecutivas y determinadas visiones de la eternidad.

23. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.201.

fresco pompeyano se destinaba a dos personajes, Píldes e Ifigenia.

Picasso, para dar forma a la mencionada simbiosis, toma el modelo del niño equilibrista cuya principal característica es la de intentar mantenerse en pie sobre una bola. ¿Cuál es el atractivo de esta actividad, qué atractivo tiene esta figura?

Una mujer sobre una esfera rodando bajo sus pies se asocia a La Fortuna. Dados los avatares sufridos por Orestes, encontrar al héroe frente a La Fortuna sin intentar asirla, sería una explicación muy razonable para esta composición. Sin embargo hay dos datos que inducen a seguir reflexionando. Uno es que Picasso quisiera prescindir de todo aquello que pudiera aportarle el mito de Ifigenia. El otro es el diálogo simbólico entre la *sedes rotunda* y la *sedes quadrata*, cuando quien se sienta en la *sedes quadrata* no es, precisamente, La Sabiduría.

La historia de Ifigenia era bien conocida.²⁴ En pintura el tema había sido tratado por G.B. Tiepolo, A. Feuerbach o J.L. David, entre otros.

En Francia, a finales del siglo XIX tanto el tema de Ifigenia, como el de Orestes, gozaban de relativa popularidad, especialmente entre los pintores realistas y simbolistas como Bouguereau o Moreau.

Sus composiciones, si bien alejadas de la búsqueda estética en la que se encontraba entonces Picasso, formaban parte del *corpus* plástico que alimentó el simbolismo y el modernismo. Movimiento, este último, que dominó el círculo artístico en el que vivió sumergido Picasso en su etapa barcelonesa y que forzosamente dejó huella en su formación.



Fig. 70. — Oreste reconnu par Iphigénie. D'après une peinture de Pompéi.

Paradójicamente, Picasso, por un lado quería liberarse del simbolismo, pero, por otro estaba profundamente interesado en la simbología. Admiraba enormemente a Jarry que fue un precursor en el uso contradictorio de los símbolos, actividad en la que el propio artista devino un auténtico especialista.²⁵ Picasso transformó, hizo suya y absolutamente libre la utilización del símbolo. Ello implica, necesariamente, un buen conocimiento del tema. Con independencia de que este conocimiento le llegara a Picasso mediante lecturas directas o a través de su interesantísimo entorno, lo cierto es que su capacidad de comprensión y absorción, tanto plástica como literaria, era asombrosa. Su extraordinaria facilidad para percibir está en la base de la utilización y manipulación que el artista hizo de la pintura pompeyana. Los ojos de

Orestes reconocido por Ifigenia. (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70

Jacques Louis David.
La cólera de Aquiles o El sacrificio de Ifigenia.
(1819-1825). 105x143 cm.
Vendido en la Feria de Maastricht en 2007.
W.A. Bouguereau. **Orestes perseguido por las Furias.** 1862. Óleo sobre lienzo. 231'1x278'4 cm.
The Chrysler Museum of Art. Virginia USA.
G. Moreau. **Orestes y las Furias.** 1880. Sin medidas.
Colección privada.



24. Como se sabe, Goethe, a partir de *Ifigenia en Tauris* de Eurípides, escribió otra versión con el mismo nombre. La Ifigenia de Goethe, sumamente poética y caracterizada por el especial grado de ternura que consiguió imprimir al personaje alcanzó una importante difusión. Además, Sar Péladan, el filósofo ocultista al que siguen Apollinaire, Canudo y Jarry, menciona muy a menudo en sus textos



a Orestes, la Orestíada e Ifigenia. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). Paris. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-. PP.19-20, entre otras.

25. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 366.



W.A. Bouguereau. *Orestes perseguido por las Furias*. 1862. Óleo sobre lienzo. 231'1x278'4 cm. The Chrysler Museum of Art. Virginia USA.

Guido Reni. *Atalanta e Hipómenes*. 1622-25. Óleo sobre lienzo. 206x297 cm. Museo Prado, Madrid. Otra versión, c. 1612, en Museo Capodimonte, Nápoles.



Picasso, al contemplar un cuadro, se adentraban directamente en el alma de la obra. Una de sus frases míticas, corroboran esta facultad picassiana para percibir la vida de una obra:

Los verdaderos cuadros, si se les acerca un espejo, deberían cubrirse de vaho, de aliento vivo, porque respiran.²⁶

Así pues, supo extraer la esencia de obras intensamente simbolistas. El tormento psíquico de un Orestes en Bouguereau. Esta obra, *Orestes perseguido por las Furias*, afloraba, además, algo que interesaba enormemente a Picasso, exhibía ostentosamente, los cuadros que había dentro de su propio Orestes. Una actitud que Picasso ya estaba desarrollando en esta etapa pompeyana y que acentuaría a lo largo de su trayectoria:

Hay que mostrar todos los cuadros que puede haber detrás de un cuadro.²⁷

Inevitablemente, Picasso tenía que estar interesado en esta demostración. La exhibición enriquece tanto a la obra como al espectador y conecta, a ambos, con el hilo metafísico que une anímicamente las obras de arte entre sí.

Orestes es Hipómenes y el volumen, los gestos y el aspecto de Atalanta se desdoblaron en cuatro Erinias, o Furias. Curiosamente, el modelo para el Orestes de Bouguereau, su Hipómenes, se hallaba en Nápoles,²⁸ muy cerca, junto al Orestes pompeyano de Picasso.

La beatitud del Orestes de Moreau, una momentánea paz tras perpetrar la venganza, contrasta fuertemente con el tormento psíquico que refleja el héroe de Bouguereau. Sin embargo, Picasso, recogería la androginia de éste, y de otros muchos, personajes moureaunianos. Una hibridez sexual que caracteriza a algunas de las figuras picassianas de esta época y que ya había destacado Apollinaire en su artículo en *La plume*:

Estas adolescentes tienen, impúberes, las inquietudes de la inocencia, los animales les enseñan el misterio religioso. Unos arlequines acompañan la gloria de las mujeres, ellos se les parecen, ni machos ni hembras.²⁹

El aspecto de la acróbata de Picasso, aunque sea una muchacha, refleja la indecisión sexual de los arlequines a los que hace referencia Apollinaire en su artículo. El origen de esta figura, como se ha dicho, es mixto, pues procede de la fusión de algunas de las características de dos personajes del fresco pompeyano: de Píldes y de Ifigenia. El rostro de la muchacha conserva las mismas facciones que Píldes y se sitúa, respecto a Orestes, como la Ifigenia pompeyana. La carga simbólica que impregnaba los personajes de Moreau, por ejemplo, no resultaba en absoluto ajena a Picasso. Así que, quizás, esta hibridez pueda tener alguna relación con lo que representa Ifigenia.³⁰

Ifigenia, como se sabe, representa a la víctima inocente sacrificada por su padre por

26. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996- P. 79 (Recogido en: Cabanne, Pierre I. *Le siècle de Picasso*. Gouthier. 1975 -4 volúmenes- P.310)

27. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996- P.84; (Recogido en: Verdier, André. "Picasso" en *Entretiens, notes et écrits sur la peinture*. Braque, Léger, Matisse, Picasso. Galilée. 1978. P. 170)

28. Existen dos versiones, una en Nápoles (Capodimonte) y la otra en Madrid (Prado).

29. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. *La plume*. 15 mayo 1905.

30. La androginia era uno de los mitos en los que hizo mayor hincapié Sar Péladan y, consecuentemente, Canudo. Jarry, Apollinaire, Jacob y Picasso no pudieron sustraerse al hechizo de sus ideas. Véase, en este sentido: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 340.



razones de estado.³¹ La muchacha, en vez de rebelarse, se resigna dulcemente, ante la voluntad paterna. Ifigenia representa un alma pura cuyo control de sí misma le imprime la pureza necesaria para su salvación. La muchacha simboliza la resignación y la piedad filial. En la tierna versión de Goethe, Ifigenia logra escapar con su hermano de Táuride al ser absolutamente honesta con su rey, Toante. Ella es un ser noble que recupera la libertad relatando la verdad. El interés por el destino de Ifigenia en Delfos es particularmente manifiesto a partir de la obra de Goethe. Este interés se centra, básicamente, en la incapacidad para conocerlo y la impotencia frente al mismo.³²

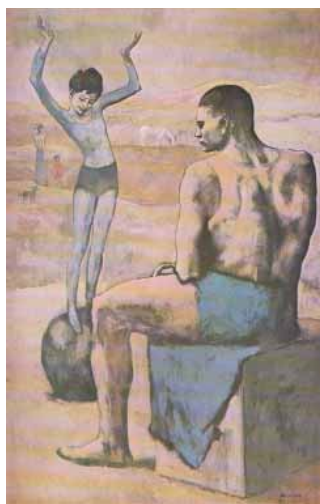
Los rasgos más destacados de la personalidad de Ifigenia son: la inocencia, la pureza de su alma, la dulzura infantil, la resignación, la honestidad, entre otros. Además, su historia estimula la reflexión acerca de la impotencia frente al destino.

Tanto en los frescos pompeyanos, como en el cuadro de David, se produce una multiplicidad de sentimientos entre los cuales las características de Ifigenia quedan relativamente ahogadas. En *Orestes reconocido por Ifigenia*, la joven denota una mezcla de ternura, sorpresa y curiosidad. De la *Ifigenia bajando del templo*, destaca su dignidad. La Ifigenia de David es la que mejor transmite su resignación.³³

Gusman. *Ifigenia bajando del templo*. Pintura de la Casa de Jacundus. Museo de Nápoles. P.375

Jacques Louis David. *La cólera de Aquiles o El sacrificio de Ifigenia*. (1819-1825). 105x143 cm. Vendido en la Feria de Maastricht en 2007.

Orestes reconocido por Ifigenia. (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70



Picasso. *Acróbata con bola*. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú, Museo Pouchkin.

Picasso. *La familia de saltimbanquis*. París, 1905. Tinta china y acuarela. 24'3x30'5 cm. The Baltimore Museum of Art.

31. Ifigenia, hermana de Orestes y de Electra, es hija de Agamemón y de Clitemnestra. Como se sabe, a su padre le fue exigido el sacrificio de la hija y ella se libró del mismo gracias a Ártemis que la llevó a Táuride donde ejerció de sacerdotisa en el templo consagrado a esta diosa. A Táuride llegó Orestes, con su amigo Pílates, para llevarse la escultura de la diosa. Ifigenia, al reconocer a su hermano le salvó del sacrificio al que, como extranjero estaba destinado, y le ayudó a salir de Táuride con la escultura que había ido a buscar. Las versiones de Esquilo, Eurípides y Sófocles difieren en cuanto a la trayectoria de Ifigenia. Para el primero su vida finalizaba sacrificada por Agamemón. Para el segundo, al marchar de Táuride se dirigió a Braurón, en el Ática, donde fundó el santuario de Ártemis. Higinio, basándose en una tragedia perdida de Sófocles, alarga los avatares de Ifigenia en Delfos. Allí se encuentra con su hermana Electra a la que no reconoce, cuando ésta última se dirige al oráculo a pedir consejo sobre el supuesto

asesinato de su hermano en Táuride. Cuando Electra está a punto de matar a Ifigenia, llega Orestes que se interpone entre ambas y se reconocen. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED. *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987- P. 195.

32. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.246 y MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED. *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987.P. 196

33. Entre la composición de David y la que reproduce Gusman, a partir del fresco del Museo de Nápoles, se dan suficientes semejanzas como para pensar que David pudo haberse basado en dibujos de los frescos del Museo realizados por los artistas franceses.

Picasso crea, a partir de Píldes y de Ifigenia, una criatura inocente, una muchacha de una edad en la que las diferencias de sexo son poco perceptibles y la representa de manera similar al acróbata que realiza piruetas sobre una bola en *Familia de saltimbanquis*.³⁴

Entre el acróbata y la muchacha, se observan, sin embargo, diferencias importantes. El muchacho refleja gran actividad, juega con la bola, hace piruetas y tiene aspecto de gustarle el riesgo. La joven se muestra feliz habiendo conseguido un equilibrio al que no parece querer tentar. No le debió ser fácil llegar ahí, está pendiente de cualquier cambio, para adaptar su postura, pero no tiene intención de tomar la iniciativa para provocarlo. Sus brazos, alzados, al tiempo que le ayudan a equilibrarse transmiten la sensación de un triunfo placentero y tranquilo. En este sentido, también, denota una expresividad muy distinta a la del niño. El contraste entre ambas actitudes facilita la interpretación de sus posturas.

Esta joven inocente, controla su equilibrio con tranquilidad. Su modo de estar pendiente de la bola indica que no tiene ninguna certeza de que la posición de la que goza en este momento sea duradera. Ello, sin embargo no parece preocuparle, al contrario, acepta feliz y con dulzura su situación. Es más, se muestra serenamente satisfecha.

Si se atiende, ahora, a la simbología de la esfera, y se relaciona con la actitud de la joven, podrá comprenderse el significado de esta figura y su relación con el “atleta” sentado frente a ella.

El globo representa el alma del mundo. Simboliza la totalidad y la perfección y, por analogía, la felicidad. La falta de aristas se asocia a la falta de inconvenientes, de estorbos, de obstáculos, de contrariedades. El cielo y la eternidad, representados por el círculo parece que puedan asociarse al significado de la esfera.³⁵ El simbolismo del globo se ajusta al carácter inocente y puro de Ifigenia, su falta de inconvenientes o de aristas se demuestra en el acomodo y resignación con que encaja las fatalidades de la vida.

Hasta ahora se ha intentado interpretar la actitud de la joven y la simbología de la esfera. Veamos qué datos aporta la lectura conjunta de ambos.

Como se decía al inicio de este estudio, la representación de una figura femenina sobre un globo, simboliza La Fortuna.³⁶ Del azar, del capricho, del movimiento imparable e incontrolable... Además de la distribución imprevisible de bienes y de males entre los hombres.³⁷

La jovencita sobre la esfera evoca la idea de fortuna, del indómito destino, de la frágil y momentánea estabilidad. Su actitud muestra una aceptación natural de los vaivenes de la vida y una actitud positiva, pero alerta sobre la fugaz estabilidad. Sin embargo, la joven no se desliza con el movimiento de la bola, como Fortuna, sino que encuentra el modo de permanecer en equilibrio sobre la misma.

Éste es el perfil del mito de Ifigenia. Picasso lo ha absorbido y lo ha representado interaccionando los simbolismos de la esfera y de La Fortuna mezclados con la actitud sobre la bola de un ser puro, de una joven cuyo aspecto andrógino alude a su completud. Su ejercicio circense traduce a nivel físico, el equilibrio conseguido por quien ha aunado los opuestos, lo masculino y lo femenino, el bien y el mal...

Respecto a la relación entre la imagen de una mujer de pie sobre una esfera frente a un hombre sentado en un cubo, pensamos que podemos, ahora, ofrecer una interpretación. Descartado el papel de Fortuna, como divinidad alegórica, no como concepto integrante del conjunto, para la joven y el de La Sabiduría para el muchacho, habrá que ver qué otras posibilidades combinatorias ofrecen estas dos figuras geométricas. La esfera y el cubo son equiparables al círculo y al rectángulo. Cirlot, en su *Diccionario de los símbolos* aporta una explicación de tipo psicológico para estas dos figuras que parece corresponderse exactamente con la situación planteada en el cuadro:

34. Richardson presenta como modelo de la muchacha una escultura de Johannes Goetz, *Muchacho haciendo equilibrios* sobre una pelota. RICHARDSON, JOHN Picasso. *Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 340.

La postura de este bronce es similar a la del joven acróbata de la acuarela de Baltimore, de la que procede nuestra acróbata. Probablemente, Picasso adaptara las mencionadas características de Píldes e Ifigenia a esta imagen. Si el original de Goetz, y de la *Familia de saltimbanquis*, plasman el equilibrio inestable, un movimiento anterior a la caída, la acróbata de *Acróbata con bola*, transmite una sensación opuesta. La joven muestra un difícil pero placido

equilibrio sobre la inestabilidad de la esfera. Un mensaje opuesto al de los anteriores modelos.

35. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.130-131- 218 y PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962-P. 226.

36. No sería la exacta personificación de la divinidad alegórica, le faltarían los distintos atributos que configuran los matices de su compleja personalidad, pero nos hablaría del concepto de fortuna.

37. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962-P. 212.

El círculo, en muchas ocasiones simboliza el cielo, la perfección o, también, la eternidad. Hay una implicación psicológica profunda en este significado del círculo como perfección. Por ello dice Jung que el cuadrado como número plural mínimo, representa el estado pluralista del hombre que no ha alcanzado la unidad interior (perfección) mientras el círculo correspondería a dicha etapa final. (...) La relación del círculo y del cuadrado es frecuentísima en el mundo de la morfología espiritual universal.³⁸

El cuadrado y el círculo nos están explicando el distinto grado de evolución espiritual entre ambos hermanos. Por una parte, la perfección de Ifigenia cuya unidad interior le proporcionó la pureza necesaria para su redención. Y, por la otra, Orestes quien, sin tomar consciencia de sí mismo, vive fragmentadamente una vida de pasiones y venganzas, sin tregua ni fin. Su existencia pluralista, absolutamente alejada de la unidad interior, es el polo opuesto a la perfección que representa su hermana Ifigenia.

7-2-4 Figuras y animales en el paisaje.

En una obra de profundo carácter simbólico, en la que el artista expone una gran complejidad de sentimientos con una destacable simplicidad de medios, sorprende la presencia de cinco figuras aparentemente anodinas y gratuitas en el paisaje.

La más justificable sería el caballo blanco. El caballo se encuentra, aproximadamente,



Picasso. Acróbata con bola.
París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú.
Orestes reconocido por Ifigenia. (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70

en el centro de la composición y, técnicamente, una mancha roja o blanca dispuesta en medio del cuadro ayuda a centrar la atención del espectador. La cuestión es si había alguna necesidad de ello. Si se elimina esta mancha, o cualquiera de las pequeñas figuras, la obra sigue perfectamente equilibrada y conserva todo su atractivo. Incluso mejora considerablemente. Deviene tan rotunda como *El atleta*.

Todas las composiciones vistas que tratan el tema de Orestes o de Ifigenia presentan multitud de actores. Picasso redujo al mínimo el número de figurantes y consiguió una exposición más contundente. ¿Qué le impulsó a añadir estas figuritas?

El caballo es para Elíade, un animal ctónico-funerario. Simboliza los deseos exaltados de los instintos. Estaba consagrado a Marte y la vista de un caballo se consideraba presagio de guerra. En Alemania y en Inglaterra, soñar con un caballo blanco auguraba la muerte. Pertenece a las fuerzas inferiores. Jung se preguntaba si no simbolizaría la madre.³⁹

Por otro lado el perro se ha considerado tradicionalmente emblema de fidelidad y, en



Picasso. Telón para Parade. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París
Picasso. Cabeza de caballo para Parade. Reconstrucción de 1974. The Jeffrey's Ballet

38. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- PP. 130-131

39. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- PP.110-111



Picasso. Los saltimbanquis.

París, 1905. Punta seca.
28'8x32'6 cm. Museo
Picasso París

Gusman. Las cabras de Pompeya. P.23

Picasso. Acróbata con bola.
París, 1905. Óleo sobre
lienzo. 147x95 cm. Museo
Pouchkin. Moscú.

Picasso. La familia de saltimbanquis. París, 1905.
Tinta china y acuarela.
24'3x30'5 cm.
The Baltimore Museum
of Art.

este sentido aparecía bajo los pies de figuras de damas esculpidas en sepulcros. Es guardián del rebaño y acompañante del muerto en su “viaje nocturno por el mar”. Se asocia a los símbolos materno y de resurrección.⁴⁰

Desde un punto de vista simbólico, tanto el caballo como el perro están relacionados con la muerte. De hecho, Picasso, más adelante, en 1917, en el ballet *Parade*, mostrará caballos y el significado de los mismos irá variando en el contexto de una misma obra. El caballo del telón tiene los atributos de Pegaso, pero además, al relacionarse maternalmente con el potrillo, Picasso destaca el simbolismo materno del animal. Como Pegaso, el caballo de *Parade*, puede volar a las alturas donde moran los inmortales y simboliza el poder de elevación espiritual.⁴¹

Sin embargo, al caballo que aparece en el desarrollo de la obra, el artista le sustituye su cabeza por una máscara Baule. En este sentido, Picasso, consiguió acentuar la impresión de que el animal procedía del más allá. Jean Cocteau, lo describió como un “caballo de coche de muertos”.⁴²

En *Parade*, una obra que como se está viendo en esta tesis, está muy relacionada con distintas obras pintadas por Picasso entre 1905 y 1907, el caballo, un mismo caballo, tiene distintos significados. Entre los mismos destaca su función funeraria, maternal y de elevación espiritual, su capacidad para acceder a la morada de los inmortales.

En el telón de *Parade*, Picasso pintó también un perro. La cara del perro es la de un chacal y, en este sentido debe entenderse que está representando a Anubis. Picasso sitúa a Anubis junto al tambor. Los toques del tambor ayudan al chamán a salir en sus viajes al más allá. Anubis, el dios egipcio que pesa

el alma de los muertos, junto al tambor estaba resaltando el simbolismo funerario del perro.

El perro de *Acróbata con bola* recoge la multiplicidad simbólica del perro como símbolo funerario, como guardián del rebaño y, situado a los pies y detrás de la dama, introduce, también, la idea de fidelidad. Un concepto que en la tragedia de Orestes tiene varias lecturas.

El caballo relaciona en un mismo animal la idea de maternidad, de instintos salvajes, de guerra, de muerte, de ascensión espiritual y de inmortalidad. Ideas como la de muerte y de eternidad coinciden con las que desprenden las imágenes del campo pompeyano.

La tragedia de Orestes arranca con el matricidio que venga al asesinato del padre. Picasso, como si se tratara de un grupo perteneciente al “circo” del que forman parte la “acróbata” y el “atleta”, pinta a una madre con sus dos hijos, entre un caballo y un perro.

El artista introduce a los animales en el contexto de la obra como si se tratara del caballo blanco que acompaña a *La familia de saltimbanquis* en su campamento. Y, asimismo, perro y caballo pacen, entre las fallas de la reproducción del campo pompeyano que sirve como fondo a *Acróbata con bola*.

Picasso integra, mediante el préstamo de modelos iconográficos, a artistas de circo parisinos, paisaje y animales en el contexto de la vida pompeyana. Pero su objetivo no es, simplemente, conferir una nueva estética clásica, a un grupo de saltimbanquis. La utilización de los modelos pompeyanos es más compleja y está relacionada con el texto que publicó Apollinaire en *La plume* el 15 de mayo de 1905. En esta época, el director de la revista era Ricciotto Canudo quien, desde el

40. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.359

41. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962-. P. 343.

42. Véase: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 22

16 de marzo del mismo año, había comenzado a cartearse con Picasso.⁴³ Ricciotto Canudo es, como se ha dicho, seguidor de Sar Péladan, quien fue el máximo propagador del concepto de la androginia en arte y literatura.⁴⁴ Conceptos que se han visto reflejados en *Acróbata con bola*. El artículo de Apollinaire aúna los intereses de todos ellos:

Las hermanas adolescentes oscilan en equilibrio sobre las grandes bolas de los saltimbanquis, contagian a estas esferas el movimiento radiante de los mundos. Estas adolescentes tienen, impúberes, las inquietudes de la inocencia, los animales les enseñan el misterio religioso. Unos arlequines acompañan la gloria de las mujeres, ellos se les parecen, ni machos ni hembras. (...). El color tiene los matices de los frescos, las líneas son firmes. Pero colocados al límite de la vida, los animales son humanos y los sexos indecisos. Las bestias híbridas tienen la consciencia de los semidioses de Egipto.⁴⁵

Del texto se desprende la vinculación que aprecia el poeta entre las obras de Picasso, misticismo, religión, inocencia y androginia. Religión, transmitida a las jóvenes inocentes y andróginas mediante animales sagrados. Apollinaire hacía referencia al simbolismo que tienen los animales en estos cuadros. Un simbolismo que les desdobra la personalidad. Aparecen como simples animales de compa-

ña pero su realidad está conectada con los ritos de las antiguas religiones. Es esta realidad profunda y antigua, pintada como un milenario fresco pompeyano y con el lenguaje del arte contemporáneo, la que interesa a Apollinaire y a Canudo.

El grupo formado por madre y dos hijos con caballo y perro, pintado en el paisaje pompeyano que actúa como fondo en *Acróbata con bola*, es una extensión del tema tratado en primer término. Al fondo, Clitemnestra con Orestes e Ifigenia, aparece rodeada de animales, semidioses egipcios y griegos, que aluden a todo aquello que ha convertido sus vidas en tragedia, en mito, la maternidad, la muerte y la fidelidad.

Picasso ha integrado, con estética pompeyana, a sus admirados artistas de circo, a su *Familia de saltimbanquis*, en la familia olímpica. Su belleza, su perfección, esconden la tragedia, la sabiduría dionisiaca, que se agita en su interior. Picasso, como artista ha impreso la huella de la eternidad a su obra y como demiurgo ha desecularizado al atleta, al acróbata de circo parisino elevándole a un espacio sin tiempo, a un paisaje de eternidad que el propio Picasso localizó en los campos circundantes al anfiteatro de la antigua Pompeya.

La engañosa máscara apolínea de estos héroes esconde el mundo agitado de los sufrimientos dionisiacos. Pues Orestes, Ifigenia, Edipo, Prometeo y los demás personajes célebres de la tragedia griega no son más que disfraces del héroe original, Dionisio.⁴⁶

43. Canudo, escritor y hombre polifacético, impulsaba la creación de un arte nuevo basado en la tradición. Personalmente, Canudo, estaba especialmente interesado en lo mediterráneo y en lo merovingio, en la idea mística de lo andrógino. Véase: Di MILLIA, GABRIELLA. "Picasso and Canudo, a Couple of Transplants". En: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P.75

44. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 76.

45. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. *La plume*. 15 mayo 1905.

46. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- PP. 107-108.



Picasso *Amazona montando a caballo* Paris, 1905 Gouache sobre cartón 69x79 cm. Colección particular

8

Amazona montando a caballo

Con *Amazona montando a caballo* seguimos en el mundo del circo. Las obras con esta temática tienen un origen cierto, las representaciones circenses parisinas a las que acudía, entusiasmado, Picasso con su *bande*. Las noches del Circo Medrano, donde se encontraban el artista, Fernande y los amigos,¹ las barracas de feria ambulante parisina, los teatrillos y grupos de artistas que instalaban sus carpas en la *Esplanade des Invalides*...² Éste es el punto de partida de una serie de trabajos, unos apuntes, tomados o no del natural, que luego evolucionarían en su taller adquiriendo una nueva dimensión, tal como apunta Fernande en sus memorias:

Sacaba provecho de todo lo que veía. De memoria casi siempre, hacia croquis de un color fuerte. Veía, primero objetivamente, pero una vez registrado en su retina, podía reproducir lo que había visto transfundiéndolo espiritualmente. Su espíritu, su fantasía, se mezclaban entonces y la originalidad de sus obras se imponía a cualquiera.³

En *El atleta*, o *Acróbata con bola*, se ha podido apreciar que estas pinturas, tras una apariencia, más o menos, irrelevante pero in-

quietante, escondían una trascendencia con vocación de eternidad.

En 1905, Picasso desarrolla intensamente su amistad con Apollinaire. Apollinaire,⁴ motivado, al igual que Jacob, por los temas relacionados con el ocultismo, podía aportar a Picasso, además, sus amplísimos conocimientos sobre antiguas religiones y mitología.⁵ Picasso y Apollinaire departían a diario en el Bateau-Lavoir. Apollinaire estaba orgulloso de la influencia que él tuvo sobre la pintura de Picasso en la época de los arlequines y del circo.⁶ En sus poemas le nombró Arlequín Trismegisto⁷ y, como tal, Picasso, veló el aspecto profundo de su obra. Lo pintó “todo” y no habló de ello:

Yo no lo digo todo, pero lo pinto todo.⁸

El lenguaje humano limita los múltiples matices del conocimiento. Sin embargo, la pintura, como “el lenguaje de los dioses, los oráculos, está llena de sorpresas que te envuelven y te asaltan de manera inesperada”.⁹

Veámos, pues, si el lenguaje formal de esta sencilla amazona trasluce algún dato sorprendente.

1. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P. 104

2. MICHÈLE RICHET “*Bateleurs et cirque dans l'oeuvre dessinée de l'époque rose*”. En :AAVV *Picasso jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*. -Nantes, Musée de Beaux Arts-. París. Réunion des Musées Nationaux. P. 120

3. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933-. P. 104

4. Richardson, convencido de la influencia del poeta sobre el artista, titula este capítulo: “Época Apollinaire” RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-.

5. Véase BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL *La bibliothèque de*

Guillaume Apollinaire. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983

6. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. Paris. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P.45

7. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. Paris. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P.44.

8. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996- (Recogido en: Parmelin, Hélène. *Picasso dit...*Gonthier. 1966. P. 9) P.58

9. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P.34

8-1 ESTUDIO COMPOSITIVO

La simplicidad compositiva de este *gouache* le acerca a *El atleta*. En ambas piezas hay sólo dos elementos. El caballo y la amazona se sitúan en el centro de la obra aunque ligeramente ladeados a la derecha y hacia abajo. El caballo se sostiene sobre sus patas traseras y parece encabritarse con las dos delanteras. El movimiento, piernas posteriores quietas y delanteras elevadas, se realiza estando el animal fijo en un sitio. El caballo no corre y, sin embargo, la espesa y larga melena de la niña se levanta y vuela con el viento de un galope inexistente. El caballo blanco, de generosas proporciones, contrasta con el cuerpo de la muchacha, apenas una niña. El vuelo de la esponjosa crin queda compensado con una cola, sin trenzar, suelta, larga y tan vaporosa como la mencionada crin. El caballo está todo él reseguído en negro y no presenta sombras evidentes. La pintura blanca ha sido aplicada de manera irregular de modo que permite las transparencias de un fondo en tonos oscuros. Las transparencias, así como el aspecto esquemático del animal (el ojo es una circunferencia, sin más) nos transmiten la sensación de encontrarnos con la primera capa de un fresco cuya pintura ha sido alterada con el paso del tiempo. La muchachita monta a la amazona y sin silla. Una sencilla manta roja le sirve de apoyo. Esta manta, una importante mancha roja situada en el centro de la obra, atrae al espectador que dirige hacia ella su mirada. La mancha es resaltada cromáticamente, por el blanco del fondo y, compositivamente, por el cuerpo de la amazona que incide, casi perpendicularmente, en el centro de esta pieza de tela. A partir de la misma, el ojo del espec-

tador se bifurca, a derecha e izquierda, abarcando rápidamente el resto de la equilibrada composición. El rojo de la manta es el mismo rojo que aplicó Picasso en el fondo de *El atleta* o en las medias de *Comediante y niño*. Es el rojo cinabrio, el color más característico de la pintura pompeyana. Un color que debió impactar fuertemente la retina del artista. La potencia de este rojo estará presente en las obras que marcan el paulatino abandono de la época azul. Un rojo que aparecerá ya en 1904 en pinturas como *El Lapin Agile* o *El actor* y que, puntualmente suavizado con blanco, nos introducirá en la llamada época rosa.

El cuerpo de la amazona se levanta como una i griega, sobre la manta. Con su pierna derecha interrumpe la masa roja de la citada cobertura y con la izquierda subraya la horizontalidad de la grupa. Las piernas abiertas de una niña, mostrando abiertamente su sexo, es una postura que resulta sumamente atractiva para el artista y que pronto reproduciría en las imágenes de Raymonde, la jovencita de la edad de la amazona, que temporalmente adoptaron Picasso y Fernande. Como se ha dicho, la espesa cabellera de la amazona ondea con un viento que no produce el inexistente galope del caballo. Este movimiento del pelo, contrasta con el de la crin del caballo que cae, casi a plomo, sobre su cuello. La fusta, en la mano izquierda, se comba, sin motivo aparente, como un arco. Y es la imagen del arco y no la de la fusta la que percibe el espectador. La línea del mismo queda, también, compensada en el lado opuesto de la composición con unas tijerillas que rodean el cuello del caballo. La inclina-

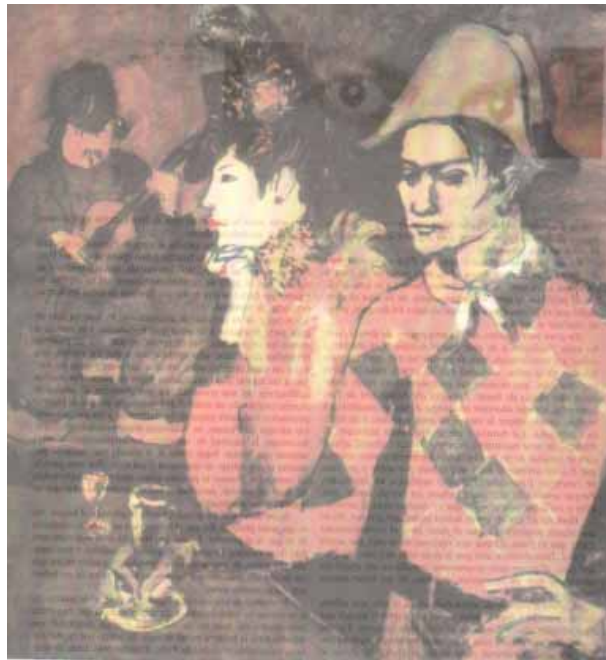
Picasso. *El atleta*. París, 1905. *Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París.*

Picasso. *Amazona montando a caballo*.

París, 1905. *Gouache sobre cartón. 60x79 cm. Colección particular.*

Picasso. *Comediante y niño*. París, 1905. *Gouache y pastel sobre cartón. 69'7x51 cm. The National Museum of Art. Osaka.*





Picasso. *El Lapin Agile*.

1904-1905. Óleo sobre tela.
99x100'3 cm. Colección
Charles Payson. Nueva York

Picasso. *El actor*. París,
1904. Óleo sobre tela.
194x112 cm. Nueva York.
Metropolitan Museum
of Art.

ción del cuerpo de la joven no encaja perpendicularmente con la grupa del caballo como ocurre con la cincha visible bajo la manta. La línea de esta cincha es la que debería seguir, lógicamente, el cuerpo de la amazona.

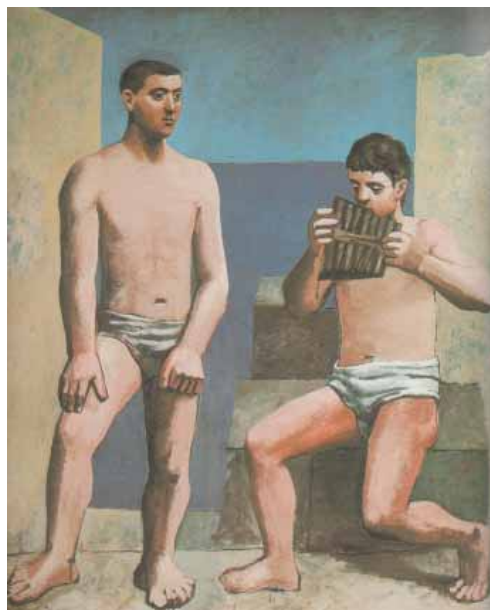
Mientras el caballo realiza, posiblemente, una pirueta circense, la niña, sujetándose a la crin con la mano derecha y alzando la fusta-arco con la izquierda parece perseguir objetivos diferentes. La colocación de los brazos otorga, a la parte alta de la composición, el ritmo que las piernas del caballo confieren a la parte baja de la misma.

El *maillot* que usa la niña es el mismo que ya vimos en *El atleta*. Y, como en esta pintura, sobre el mismo viste la amazona un ajustado pantalón corto azul que contrasta con el rojo de la manta y el rosado del citado *maillot*. Esta pequeña pieza azul que cubre el sexo femenino, como se ve en *La flauta de Pan*, servirá a Picasso para enfatizar el sexo.

El conjunto indica someramente su presencia sobre el suelo mediante una esquemática sombra que arranca de las patas traseras del animal. De faltar esta sombra simbólica, caballo y amazona podrían encontrarse flotando en un espacio sin coordenadas. El fondo, en tonos grises rosados y trabajado, también, con pinceladas que permiten aflorar los tonos oscuros de una capa inferior, produce la sensación de obra deteriorada por el transcurso del tiempo. El perfilado en negro, sugiere la idea de esquema primitivo del que se ha desprendido parte de su cromatismo. El con-

junto transmite al espectador la sensación de encontrarse frente a un antiguo fresco.

Por una parte tenemos el rojo que es el *link* pompeyano de la composición. Por otro lado, una falta de armonía entre el cuerpo del caballo y el de la amazona. Falta de armonía que se traduce, también, en la ondulante cabellera de la jovencita, levantada por un viento inexistente. En último lugar, destaca la forma de la fusta que evoca al arco más que a la fusta propiamente dicha. La manera cómo esta amazona levanta la fusta-arco, su modo de montar y de sujetarse a la crin, a falta de riendas, le confieren un aspecto de pequeña guerrera salvaje.



Picasso. *La flauta de Pan*.

Antibes, 1923. Óleo sobre
lienzo. 205x174 cm. Museo
Picasso Paris

8-2 ESTUDIO ICONOGRÁFICO: ¿AMAZONA CIRCENSE O AMAZONA GUERRERA?

8-2-1 Diferencias entre los apuntes circenses y el *gouache*

Si se compara *La amazona montando a caballo* con los apuntes de amazonas de circo realizados por Picasso en 1905 podrá constatare la distinta intencionalidad del artista en estos trabajos.

Los dibujos reflejan el interés de Picasso por plasmar la dificultad que entrañan ciertos números de circo realizados por una acróbata a caballo. En el dibujo *Amazona acróbata* el caballo está corriendo. Parece ser que el arte en conservar el equilibrio en tales circunstancias es lo que realmente fascina al artista.

Sin embargo, en *Amazona montando a caballo*, sus intereses han variado. La muchacha, con cuerpo de adulta, de los primeros dibujos ha sido sustituida por una niña. Ésta no parece preocupada por el equilibrio como la *Niña de pie encima de un caballo*. Monta como una pequeña salvaje. Su estabilidad es algo absolutamente natural y su mirada parece dirigirse hacia un objetivo que se halla a lo lejos, frente a ella y fuera del cuadro. El caballo es el mismo que en los dibujos.

En otras obras de tema circense realizadas por Picasso durante el mismo año, puede apreciarse a los caballistas en actitudes más relajadas. Los artistas no están trabajando, están descansando y su adaptación al caballo, la armonía entre el animal y el jinete, al igual que ocurría con las acróbatas, es total.

En *Amazona montando a caballo*, aparece una niña y, como se ha dicho, su cabello se agita y vuela con un viento ficticio ya que el

caballo tiene las piernas traseras apoyadas en el suelo. El cuerpo de la amazona se encuentra avanzado y no es perpendicular a la grupa.

Estos detalles sugieren que Picasso no presencié realmente esta escena sino que compuso la obra a partir de dos elementos, caballo y amazona, que procedían de distintos ámbitos. La sensación es que la niña amazona sólo ha montado a este caballo en la mente del artista.¹⁰ Veamos, ahora, de donde surgen los modelos iconográficos.

8-2-2 Procedencia de los modelos iconográficos.

El caballo de *Amazona montando a caballo* parece el mismo que monta la acróbata en el circo. Sin embargo, su postura, ha variado.

El libro de Pierre Gusman presenta algunos dibujos de jinetes. Son guerreros en su mayoría, concretamente gladiadores combatiendo. Aunque el artista no los tomara como referencia directa, merece la pena tenerlos en cuenta ya que nos facilitan la comprensión del cambio de identidad que se produce entre las amazonas picassianas. En ellos puede apreciarse la postura de los caballos cuando los jinetes se enfrentan en pleno combate. Es la misma que reproduce Picasso en *Amazona montando a caballo* y que no encontramos en sus anteriores apuntes de escenas circenses.

De los combates entre gladiadores, se desprende un nuevo dato: la posición del caballo en *Amazona montando a caballo* es la que adoptan los equinos cuando se enfrentan

Picasso. Amazona acróbata. París, 1905. Tinta china sobre papel. 25x33 cm. Colección particular.

Picasso. Amazona montando a caballo. París, 1905. Gouache sobre cartón. 60x79 cm. Colección particular.

Picasso. Niña de pie encima de un caballo. París, 1905. Dibujo a pluma. 25x33 cm. Dimensiones no disponibles. Colección particular.



¹⁰ Los apuntes parecen poderse dividir en dos grupos, aquellos en los que aparece una mujer amazona, más realistas, podrían haber sido tomados del natural. Mientras

que otros, en los que la protagonista es una niña, debían ser ya bocetos, esquemas que el artista elaboraba en su estudio.



Picasso. Saltimbanquis: conversacion, toilette y ensayo con caballo.

Paris, 1905. Museo

Picasso París.

Picasso. Arlequín a caballo. París, 1905. Óleo sobre cartón. 100x69'2 cm. Upperville. Colección Paul Mellon.

en la batalla. Al aspecto de guerrera salvaje de la amazona, habrá que añadir la postura guerrera del caballo.

Un dibujo de Gusman muestra otro caballo en la misma actitud. En este caso el animal, con cuerpo de caballo, un centauro, está combatiendo con su amazona, una bacante.

Si se observa, se podrá apreciar la semejanza entre el caballo de la *Amazona montando a caballo* y el equino de *Centauro y bacante*. En *Centauro y bacante*, el caballo apoya sus patas traseras en el suelo y con las delanteras realiza el mismo gesto, se encabrita, como los caballos de los gladiadores en pleno combate. Las patas delanteras del centauro se levantan en un movimiento que es exactamente el mismo que reproduce Picasso en su *Amazona montando a caballo*.

Tenemos el modelo que utilizó Picasso para la composición de su caballo.

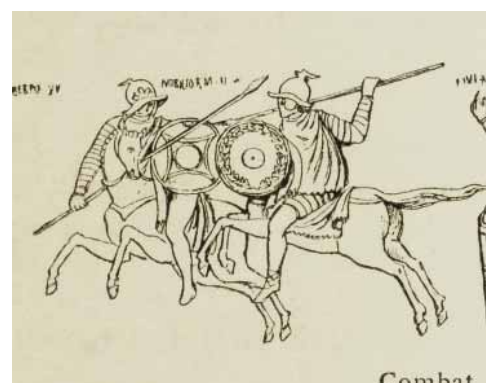
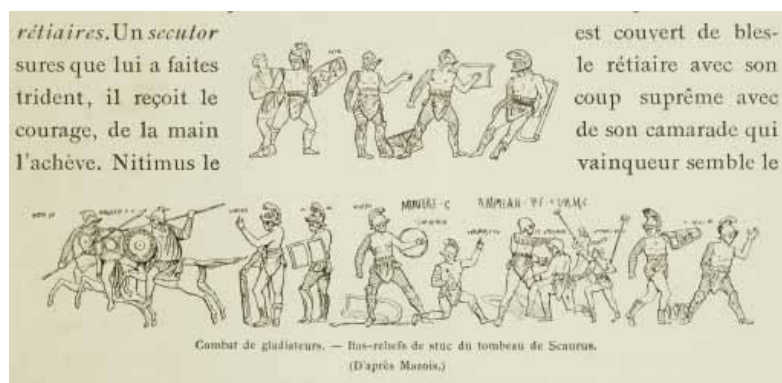
Con este modelo, Picasso, se introduce, de nuevo, en el ámbito de la mitología. La

amazona de Picasso se aferra al caballo por la crin, como la pompeyana. Ésta sujeta, con la mano derecha, el tirso que utilizará a modo de lanza contra el centauro.¹¹ La picassiana alza una fusta que es, a su vez, un arco. Centauros y bacantes formaban parte del cortejo dionisiaco y, los primeros, representaban la supremacía de lo inferior sobre lo superior.¹² La bacante se enfrenta al caballo como una verdadera guerrera. Una guerrera que lucha contra la encarnación de las fuerzas inferiores masculinas, sometiéndolas. Esta idea nos lleva al ámbito de la amazonomáquia, la lucha entre los griegos y las representantes de un orden inverso, las amazonas.

Centauros y amazonas estaban muy presentes en la pintura más o menos contemporánea a Picasso. En el primer término de la obra que les dedica Feuerbach, vemos a una de estas mujeres montada sobre un caballo blanco que está sujetando las riendas en el mismo punto en el que la amazona

Gusman. Combate de gladiadores. Bajo relieve en estuco de la tumba de Scaurus (según Mazois). P. 173.

Gusman. Combate de gladiadores. Detalle. Bajo relieve en estuco de la tumba de Scaurus (según Mazois). P. 173.



11. El centauro, este amante del vino y de las mujeres, capaz de provocar una sangrienta batalla, la centaumáquia, por violar a la novia durante la boda, es agarrado por la crin por una bacante. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteon a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la*

música, las artes plásticas y el teatro. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987- P. 83

12. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos.* Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.124

Gusman. Centauro y bacante. Pintura de la villa de Cicerón. P.391

Picasso. Amazona montando a caballo. París, 1905. Gouache sobre cartón. 60x79 cm. Colección particular.



Centaure et Bacchante. (Peinture de la villa de Cicerón. (Musée de Naples.)



picassiana se agarra a la crin y, con su brazo derecho, sostiene el hacha en un gesto muy próximo al que realiza la niña con la fusta-arco. El pelo rubio de la amazona de Feuerbach también ondea al viento, como la de Picasso, estando parada. La posición de la pierna izquierda de la de Feuerbach es la misma que la de la derecha de la niña guerrera picassiana. Es difícil que Picasso no conociera su obra. Además de Feuerbach, en el siglo XIX, Redon, Moreau y Böcklin, habían desarrollado obras complejas relacionadas con la centauiromáquia. El propio Picasso, en 1946 retomó las posibilidades que le ofrecía esta temática.

En el dibujo de 1946, centauro y bacante han olvidado su lucha pompeyana y celebran el nacimiento de su hijo. Como se está viendo, el libro de Pierre Gusman encierra el gran conjunto iconográfico con el que el pintor comenzó a trabajar en 1905. La mayoría de las obras de tema clásico de Picasso tendrán su origen en temas picassianos tratados

entre 1905 y 1907 o en los modelos pompeyanos que utilizó entonces para los mismos, básicamente, el libro de Pierre Gusman.

Picasso, mediante sutiles cambios, transformó los apuntes de acróbatas montadas a caballo en una verdadera amazona. Para ello se valió de la pintura pompeyana y de Feuerbach. O de otro modelo que tuviera, también, la pintura de Feuerbach como referencia.

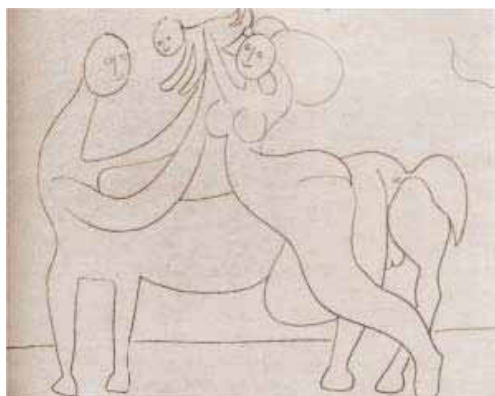
Antes de concluir este capítulo, y como introducción al siguiente, se repasarán dos características de las Amazonas, su fuerza femenina y su ascendencia, sus orígenes.

Las Amazonas veneraban a Ártemis, la diosa de la virginidad y de la fuerza femenina.¹³ Picasso retuvo esta idea. El artista era un hombre con una extraordinaria capacidad de percepción y comprensión del mito, de sus aspectos y de sus posibilidades a nivel de interpretación personal y de infracción. A sus 90 años, y quizá en recuerdo de tiempos mejores, o de “los mejores”, se plasma a sí mismo como pirata y como viejo Dioni-

Anselm Feuerbach. *Amazonomaquia.* 1873. Óleo sobre tela. 405x693 cm. Nurnberger Opernhaus, Foyer. Nurnberger.



13. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro.* Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987- P. 24



Picasso. Mujer, centauro y niño. Antibes, 1946. Lápiz sobre papel. 50x65 cm. Colección privada.

Picasso. Bloch 1967. Aguafuerte. 10 abril 1971. 37x50 cm.

sio (tocando la flauta, como en *La flauta de Pan*) rodeado de sus bacantes. Un harén con tres mujeres: su mujer legal, Olga, presidiendo la escena, su amante Marie Thérèse y su *maîtresse en titre*, Dora. Todas ellas muestran su sexo, siendo el de Dora el menos evidente (la compensa con el sombrero, símbolo de la importancia de sus ideas y, en este sentido la equipara, casi, a sí mismo).

En esta jerarquía sexual de las imágenes, puede observarse que quien preside y domina, en el centro de la composición y con la fuerza salvaje de una amazona es Marie Thérèse. Marie Thérèse fue la gran energía femenina de Dionisio-Picasso. Con Marie Thérèse el artista se sumergió en un constante proceso de metamorfosis dionisiaco. Marie Thérèse, alta, atlética, deportista, como una amazona, monta a su caballo en el centro de la vida sexual picassiana. Es, realmen-

te, un homenaje de este viejo Dionisio a su amazona, diosa de la fuerza femenina. Para representar su esencia, en una de sus hábiles combinaciones mitológicas, Picasso, mezcla dos figuras legendarias, la amazona y la bacante. No en vano, Marie Thérèse fue quien mejor comprendió su papel. Para la síntesis mítica, el artista utiliza el mismo modelo pompeyano del que se sirvió para *Amazona montando a caballo*. En el grabado, el tamaño del caballo ha disminuido respecto al original. Quizás Picasso-caballo, se viera a sí mismo ostentosa y felizmente reducido por la potencia femenina de su mejor amante.

El otro aspecto a tener en cuenta de las amazonas es su ascendencia. Según algunos autores eran descendientes del dios de la guerra.¹⁴ Quizá ésta sea la pista que nos guíe hacia la sustitución de la acróbata por la amazona.

8-3 UNA ALEGORÍA DE LA GUERRA DE HENRI ROUSSEAU

Gusman, como se ha dicho en esta tesis, compartía con Rousseau algo de su ingenuidad. Sus explicaciones, su enfoque llano y sencillo, sin pretensiones, sus dibujos... Su libro emana fascinación y entusiasmo. Por aquel entonces Picasso se había interesado por la obra de Rousseau, incluso había adquirido una obra suya a un chamarilero, *Retrato de una mujer*.¹⁵

El aduanero, en 1894 pintó *La guerra*, también conocida como *La cabalgada de la discordia*. En esta obra, el artista representa a

una joven amazona vestida de blanco sobre un caballo negro. En su mano izquierda sostiene una tea de fuego y en la derecha una espada. El conjunto simboliza la muerte que cruza por encima de un campo devastado y repleto de cadáveres. Picasso debió conocer esta obra ya que su amazona está estrechamente emparentada con la rousseauniana.

La pintura de Rousseau es impactante. Vista, su imagen no se diluye en el olvido. La amazona montando a caballo, la encarnación de la muerte, constituye la figura principal

¹⁴. Estas mujeres belicosas habitaban, según el mito, en Capadocia, en Asia Menor, al nordeste del ámbito cultural de influencia griega. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987- P. 24

¹⁵. Más adelante, en el estudio de Picasso se organizó la famosa cena de homenaje a Rousseau, ágape que estuvo presidido por la mencionada obra. Con los años, Picasso se haría con un apreciable número de pinturas de este artista de las que jamás se separaría.

del conjunto. Esta figura, enfatizada por el contraste entre el blanco y el negro, dirige la atención del espectador hacia el centro. De carecer de este elemento aglutinador, el ojo vagaría indiscriminadamente entre cadáveres, cuervos, árboles y paisaje.¹⁶ Los contrastes de blancos y negros frente a los rosados y azules confieren a esta obra un contrapunto que conduce al espectador a sentir el tema de un modo distinto. La guerra, contemplando la alegoría de Rousseau, no se lee como una lejana historia épica, algo frente a lo cual permanecemos absolutamente distantes, como en Feuerbach, sino que se siente como si se viviera desde el interior del corazón cotidiano de Henri Rousseau.

Probablemente Rousseau conociera la obra de Feuerbach, pues la extensión y disposición de cadáveres, el cuerpo en escorzo en primer término, cuervos, detalles de la amazona, del caballo negro que se levanta sobre los cuerpos, el perfil del paisaje, contra el cielo, la mancha azul del fondo... son características que Rousseau parece haber absorbido y reinterpretado. Para su alegoría de la guerra, Rousseau, muy probablemente, se inspiró en *La amazonomáquia* de Feuerbach.

Rousseau, en un gesto de absoluta originalidad coloca a la aparentemente ingenua figura de una niña como encarnación de la guerra. En el matriarcado de las amazonas se educaba a las hijas para la guerra.¹⁷ Viendo la relación entre la pintura de Feuerbach y la de

Rousseau, parece obvio que éste, al crear su composición, tuviera en cuenta a las hijas de las amazonas de Feuerbach, a las niñas salvajes de la guerra.

Posteriormente Picasso, en *Amazona montando a caballo*, recogió la idea de Rousseau, la niña salvaje. Rousseau había llevado la épica al ámbito de lo cotidiano y Picasso llevó lo cotidiano al ámbito de lo mitológico.

Como en otras ocasiones, modelos utilizados por Picasso en esta época serán tenidos en cuenta en obras posteriores. El brazo que se extiende, portando un quinqué con la llama encendida, en el *Guernica*, es el brazo que sostiene la tea en la alegoría de la guerra de Rousseau.¹⁸ El brazo que sujeta el quinqué y el que agarra el puñal-espada, crean dos líneas de composición opuestas que se compensan entre ellas, reproduciendo las líneas compositivas del óleo de Rousseau. Ambas líneas dirigen al espectador hacia el centro de la obra. La figura decapitada en primer término del *Guernica* ocupa, exactamente, el lugar correspondiente al modelo que Rousseau dispone en este espacio.¹⁹

Los principales elementos compositivos del *Guernica*, el caballo central, el cuerpo en escorzo en primer término y el brazo que sujeta el quinqué, proceden, todos ellos de *La guerra* de Rousseau.

Obra para cuya realización *el aduanero* había tenido en cuenta *La amazonomáquia* de Feuerbach. Picasso toma como modelo para

Henri Rousseau. *La guerra*. 1894. Óleo sobre lienzo. 114x135. Musée d'Orsay, París.

Picasso. *Amazona montando a caballo*. París, 1905. Gouache sobre cartón. 60x79 cm. Colección particular



16. Como sucede con la *Amazonomáquia* de Feuerbach.

17. El nivel de exigencia de su profesionalidad guerrera las obligaba a cauterizarles el pecho derecho para no tener obstáculos en el manejo del arco. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED. *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987- P. 25

18. En el primer término del *Guernica* se ve un cuerpo descompuesto, en escorzo, que ocupa el mismo lugar que el cuerpo en primer término de Rousseau. Picasso ha girado de perfil la cabeza de Rousseau y ha puesto en su mano derecha la lanza, partida, que sujetaba la joven amazona de este pintor. El brazo

izquierdo se corresponde con el espacio que ocupa en Rousseau el cuerpo tendido de espaldas cuya línea de composición se superpone al brazo del hombre que se encuentra debajo. El protagonismo de la mano izquierda, es el equivalente al de la mano que se recorta en Rousseau a la izquierda del hombre en escorzo del primer término.

19. En el *Guernica*, como en Rousseau, la cola del caballo flota por encima de este hombre, a su izquierda. A la derecha, queda la cabeza del equino. Las patas traseras y delanteras, las coloca Picasso, también, a izquierda y derecha de este cuerpo. En el *Guernica*, pero, las piernas traseras del caballo son las que parecen pisotear al cuerpo destrozado de esta figura tendida en primer término.



Anselm Feuerbach.

Amazonomaquia. 1873.

Óleo sobre tela. 405x693 cm. Nurnberger Opernhaus, Foyer. Nurnberger.

su amazona, a la salvaje niña guerrera rousseauiana, descendiente directa de las amazonas de Feuerbach y del dios de la guerra.

Picasso sustituye a la joven acróbata de los primeros apuntes circenses por una niña guerrera. Pensamos que copia el modelo rousseauiano. Picasso mantiene la firmeza y la osadía de esta criatura, su manera de montar, a la amazona, la peculiar colocación de las piernas y le sustituye la espada por el característico arco de las amazonas. El brazo que sostiene el mencionado arco se recorta contra el fondo y contra el cabello que el viento del galope levantaba a la amazona de Rousseau. Picasso, sin que su caballo origine viento alguno, mantiene unas características que tenían su razón de ser en el original y que resultan falsas en su obra. La lógica per-

pendicularidad entre amazona y caballo en Rousseau desaparece en Picasso. Picasso cambia el movimiento del caballo, pero no varía la lógica inclinación de la amazona sobre el mismo.

Creemos que tenemos ahí la respuesta a aquellas incoherencias que se habían planteado al inicio de este estudio, la falta de armonía entre cuerpo de amazona y caballo, así como el cabello ondeando en un viento inexistente. Son características que corresponden al modelo de Rousseau y que Picasso reproduce habiendo variado las condiciones del caballo. La fusta, gratuitamente arqueada, sugiere realmente un arco, el arma letal de las amazonas. Sustituyendo el arco por la espada rousseauiana, Picasso podría estar ajustando su joven modelo a las caracterís-



Picasso. **Guernica.**

1937. Oleo sobre lienzo. 349'3x776'6 cm. Madrid.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Henri Rousseau. *La guerra*.
1894. Óleo sobre lienzo.
114x135. Musée d'Orsay,
París.

Picasso. *Amazona montando a caballo*.
París, 1905. Gouache sobre
cartón. 60x79 cm. Colección
particular.



ticas que mejor representan al pueblo mítico de mujeres guerreras, su dominio del arco.

No se trata, pues, de una acróbata de circo. Es una pequeña guerrera salvaje heredera de la tradición de un pueblo mítico de mujeres belicosas, descendientes del dios de la guerra. Adoradoras de Ártemis, estas mujeres se caracterizan por una extraordinaria fuerza femenina. A ellas, Picasso, cuando al final de sus días repase personalmente el circo de su vida, les otorgará el papel de protagonistas.

El pintor como espectador y creador, contempla su propio circo. Circo en el que el artista convive con sus personajes. En la punta seca Bloch 1454, Picasso, como se ha comentado en *El atleta*, hace desfilar, en una misma composición, a su atleta, al modelo pompeyano del mismo y a la amazona en un espacio sin coordenadas temporales.

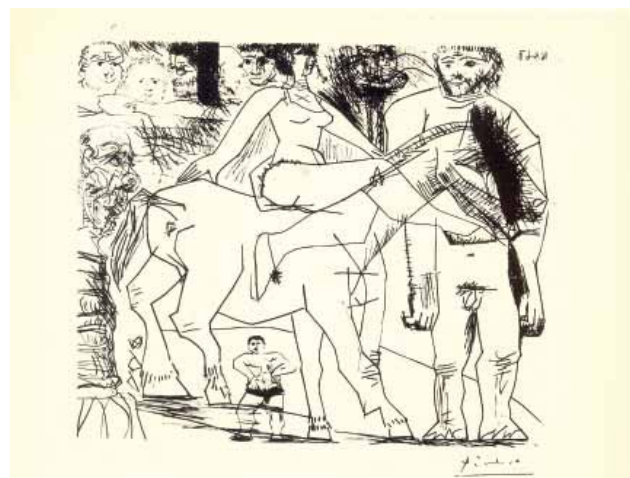
Asímismo, al integrarse, pintado como mascota de un personal carro dionisiaco, tirado y guiado por la fuerza de sus Amazonas, Picasso retrata lo que ha sido su vida como

joven y viejo Dionisio. A los 87 años de edad contempla, con el descaro de quien está por encima del bien y del mal, el objeto de sus deseos, el sexo de la joven guerrera que a los 24 se había limitado a enmarcar. Picasso, como el dios artista de Nietzsche, sin escrúpulos, creando, suelta lastre, tormento y plenitud, su indiferente contradicción divina:

Este libro no reconoce, en el fondo de todo lo que existe, más que la idea (y la intención) de un artista; de un Dios, si se quiere, pero seguramente de un Dios puramente artista, absolutamente desprovisto de escrúpulos morales, para quien la creación o la destrucción, el bien o el mal, no son más que manifestaciones de su arbitrio indiferente y de su poder omnímodo; que se desembaraza, al crear los mundos, del tormento de su plenitud y de su plétora; que se emancipa del tormento de las contradicciones acumuladas en sí mismo.²⁰

Picasso. *Bloch 1453*.
Punta seca. 16 abril 1967.
30x35 cm

Picasso. *Bloch 1454*.
Punta seca. 16 abril 1967.
30x35 cm



20. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.42



Picasso. Bloch 1532.

26 abril 1968 I. Punta seca.
28x39 cm.

**Gusman. Pintura italiota
de Ruvo. Detalle.** (Museo
de Nápoles). P. 370.

Picasso, partiendo de imágenes de acróbatas circenses, ha creado un ser mítico. Para ello se ha valido de los modelos pompeyanos de Gusman y de la alegoría de la guerra de Rousseau. Dos pintores que comparten la pasión, la ingenuidad y la simpatía de Picasso.

De nuevo, la pintura pompeyana ha vehiculado el ascenso de los artistas de feria a la esfera del mundo mítico, a nuestros orígenes clásicos, greco romanos, reivindicados con fuerza en los círculos litera-

rios parisinos en los que se movía el artista.

Picasso presenta a su amazona en una pintura plana, con los trazos y acabados propios de los frescos y en una versión simplificada, despojada de toda parafernalia, que algo debe al guerrero de Ruvo. El color de la manta sobre la que se sienta, el rojo cinabrio, señala su lugar en el mundo, un mundo sin presente, pasado ni futuro. Es la marca de fábrica de Pompeya, el “sello de la eternidad”²¹ para sus personajes circenses.

21. Expresión extraída de: NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.192



Picasso *La mallorquina* Paris, 1905 Aguada y acuarela sobre cartón 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin, Moscú

9

La mallorquina

9-1 INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Este *gouache*, misterioso y sugerente, que se conserva en el Museo Pouchkin de Moscú, presenta un problema de identificación. Tradicionalmente se conoce como *La mallorquina*, ya que se ha dicho, que el sombrero y el velo de la modelo pertenecían al vestuario tradicional de la isla de Mallorca. Es una afirmación cuestionable puesto que, visiblemente, el velo que luce la modelo sobre el sombrero no es un *rebosillo* y el sombrero cónico, puntiagudo y de ala corta no es un sombrero mallorquín.

Las mujeres mallorquinas se cubrían el cabello, se tapaban los hombros y escote, con una pieza de tela especialmente cortada, que se ajustaba al rostro, *el rebosillo*. El *rebosillo* tapaba, la figura femenina hasta debajo del pecho, llegando, a veces, a la cintura. En esta pieza de tela solo se abría un pequeño hueco que descubría el rostro. El aspecto de la mujer mallorquina vestida con *rebosillo* es muy recatado y se asemeja al de una religiosa.

Encima del *rebosillo*, la mallorquina podía o no lucir un sombrero. De ser así, éste era de ala ancha y bastante plano para resguardarla del sol. La *Pastora mallorquina* pintada en 1773 por el artista mallorquín Cristóbal Vilella¹, ofrece la imagen característica de la



Atlota mallorquina.

En: *Trajes de la isla de Mallorca* de Cristóbal Vilella. P.49

mallorquina con sombrero y *rebosillo*. Como puede observarse, ni la imagen, ni las funciones que se piden al sombrero y al *rebosillo*, coinciden con lo que luce *La mallorquina*. Un sombrero y un velo como los que lleva *La mallorquina* de Picasso, de poco podían servir a una habitante de la isla de la calma².

1. Se trata de un estudio de historia natural de la isla de Mallorca, dedicado al rey de España y conservado en la Biblioteca del Palacio Real. VILELLA, CRISTOBAL *Trajes de la isla de Mallorca*. Palma de Mallorca. Ed Patrimonio Nacional y Jose J. de Olañeta, Editor. 1989.

2. Su cabeza (de las mallorquinas) se cubría con el *rebosillo*, que tenía forma acampanada y terminaba en punta sobre el pecho. Inicialmente, esta pieza fue una especie de toca blanca. Podía ser de varios tejidos: encaje, algodón, tul o seda (Ver

fotos archiduque para las transparentes). Las damas acostumbraban a ponerse debajo del rebosillo de seda bordada, otro blanco de encaje o tul, para evitar el contacto del primero con el cabello y no quedar destocadas al quitarse la seda. En los siglos XVII-XVIII, era la pieza que más diferenciaba el origen social de quien la llevaba, siendo los de la nobleza muy variados y de extraordinaria riqueza.

VILELLA, CRISTOBAL *Trajes de la isla de Mallorca*. Palma de Mallorca. Ed. Patrimonio Nacional y José J. de Olañeta, Editor. 1989 P. 29

Pastora mallorquina.

En: *Trajes de la isla de Mallorca* de Cristóbal Vilella. Fig.66



La historiografía, quizá desconociendo la indumentaria mallorquina, ha repetido una idea suscrita entre los distintos autores. Podoksik es de la opinión de que el título, *La mallorquina*, se lo puso Picasso, sin embargo Picasso, a excepción del *Guernica*, en limitadísimas ocasiones puso título a sus cuadros. Richardson dice:

El célebre boceto en que su sombrero cónico se prolonga como un “rebocillo” de muselina blanca ha hecho que se la identifique habitualmente como una intrusa, una nativa de Mallorca.³

El autor, desconociendo probablemente la indumentaria tradicional mallorquina y sus funciones, debió confundir el velo superpuesto a un sombrero con un *rebosillo*.

Por su parte, Palau, cita tres posibles fuentes de inspiración para *La mallorquina*. Para ninguna de ellas aporta datos.⁴ Habla, en primer lugar, de la posibilidad de que hubiera alguna mallorquina en la procesión de la Mercè de 1902. En segundo lugar de que Junyer dejara París para ir a pintar a Mallorca y le escribiera alardeando de los encantos de la isla y de la belleza de sus mujeres. En último lugar, otra posibilidad sería que Junyer hubiera invitado a Picasso, mandándole una postal en la que apareciera una mujer del país. Picasso pudo preferir ir a Holanda. A su vuelta de Holanda, habría podido acordarse de esta invitación y encontrar la postal.⁵

Del texto de Palau llama la atención la referencia concreta a la procesión de las fiestas de la Mercè de 1902 ya que Picasso, este mismo año, había hecho una ilustración sobre la mencionada procesión para la portada del periódico *El liberal*.

Si se observan las figuras de los gigantes, podrá apreciarse que el hombre viste de manera un tanto exótica, con una media luna⁶ sobre el turbante, su aspecto solemne y hierático tiene algo de figura del Tarot. Presenta, también, semejanzas con el retrato pompeyano de Gusman que luce la misma luna que el gigante sobre su cabeza. Detrás, la giganta, viste un sombrero en forma de cono con un velo colgando en su extremo superior y, tras ella aparece, curiosamente, un joven Dionisio.

Picasso. Portada de *El liberal*, 5 octubre 1902. Procesión de La Mercè. MPB.

Picasso. Portada de *El liberal*, 5 octubre 1902. Procesión de La Mercè. Detalle. MPB.

Gusman. 1894. Nº 12 7R
¿Retrato pompeyano: Artemis o Diana? Ecole de Beaux Arts. París. (La Ecole de Beaux Arts adquirió los retratos pompeyanos realizados por Gusman en 1894)



3. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol. I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997 (NY Random House 1991). P.385.

4. PALAU I FABRE, JOSEP. *Picasso vivent. 1991-1907*. Barcelona. Polígrafa. 1980. P. 422

5. Todo hipótesis de Palau. La encomiable labor recopiladora de Palau, aventaja posiblemente su faceta de intérprete.

6. La luna es el arcano decimotercero del Tarot. Instruye sobre la vía lunar: intuición, imaginación, magia. Vésae: CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 285.

Quizá Palau se refiriera a esta gigante, aunque es obvio que su tocado no es de mallorquina sino el que lucían las damas medievales y más concretamente, las hadas y las magas.⁷

Con el fin de sustentar la opinión de esta tesis, discrepante con la historiografía, se ha requerido la opinión de expertos mallorquines en la materia. Sebastiana Miquel, de 77 años de edad y oriunda de Santanyí, fundó el grupo de danza tradicional mallorquina *Ordi Broix*. Sus bailarines destacan por el uso, casi exclusivo, de trajes antiguos en sus bailes. Sebastiana controla cualquier detalle para evitar la presencia fortuita de alguna prenda, o algún acabado de la misma, que no pertenezca a la indumentaria mallorquina. Entrevistada en su domicilio de Santanyí, Sebastiana, negó rotundamente la mallorquinidad del sombrero y negó, también, que el velo fuera un *reboşillo*.⁸

Guillem Bernat, nacido y residente en Soller es alcalde de esta población y fundador de distintos grupos y asociaciones dedicados

a potenciar la música, la indumentaria, el baile y, en general, la cultural tradicional y popular mallorquina. Imparte conferencias a nivel nacional e internacional sobre cultura popular mallorquina. Guillem, al ser consultado, en el transcurso del encuentro anual de grupos de danza tradicional mallorquina en Santanyí,⁹ tuvo la misma respuesta negativa que Sebastiana Miquel. El Sr. Bernat, tras estudiar detenidamente las dos imágenes de *La mallorquina* (*La mallorquina* y *Familia de saltimbanquis*) emitió su opinión por escrito asegurando que la indumentaria de ambas mujeres no es representativa de la moda mallorquina del siglo XIX y, mucho menos, de la de los siglos anteriores.¹⁰

En el ámbito del traje tradicional mallorquín estas dos personas están consideradas como las mayores expertas en el tema. A pesar, pues, de que suponga una contradicción, seguiremos refiriéndonos a esta obra con el nombre por el que se la conoce oficialmente, *La mallorquina*.¹¹

9-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

Picasso realiza este retrato femenino con acuarela y sobre un cartón. Esta base adquirirá protagonismo cromático al ser tratada la acuarela con mucha agua, permitiendo, así, visualizar las transparencias ocres debajo del pigmento extremadamente diluido. El pintor, además, reservará amplias zonas sin manchar y la tonalidad ocre de las mismas se incorporará a la gama cromática de la pintura como un color más. El resultado de este trabajo, que mantiene un punto de *non finito*, es un acabado ambiguo que le confiere, como en las otras obras comentadas, el aspecto de pintura antigua mal mantenida, despigmentada o desconchada. Picasso transmite aquí, también, la sensación de fresco a la que aludía Apollinaire en su artículo de *La plume* de mayo de 1905 al describir la obra reciente del pintor.¹²

La composición representa a una mujer joven de medio cuerpo, aparentemente sentada, y con la cara ligeramente ladeada hacia

la derecha. La muchacha no se enfrenta al público sino que su mirada se pierde en un punto invisible para el espectador. Su aspecto ensimismado, la aproxima a otros retratos, como *Desnudo sentado* o *Joven con pipa*.

El brazo izquierdo de la joven está doblado hacia arriba y los dedos juegan con su enortijado cabello. Picasso reproduce aquí, el mismo gesto que hacía Herodías en *Salomé*.

En realidad, el artista mezcla, en *La mallorquina*, el gesto de Herodías con el de la *domina* de Herculano que juega con el tul o la seda azul que cae desde su tocado. Curiosamente, entre *La toilette* de Herculano y *La mallorquina* se da un gran parecido cromático. Azules, ocres y blancos dominan ambas composiciones.

La mallorquina tiene su otro brazo probablemente recogido sobre el regazo. Esta zona de la obra es donde el artista juega con el ocre del fondo, utilizándolo como color propio de

7. La luna que preside la figura del gigante, está, como hemos visto, vinculada a la decimotava figura del tarot y, por lo tanto, a la magia.

8. Véase, en Anexo nº 1, entrevista a Sebastiana Miquel de fecha 28 abril 2008.

9. El 27 de abril del 2008.

10. Véase Anexo nº 2

11. Pensamos, sin embargo que la errónea filiación de la figura dificulta su comprensión y desvía, también, el proceso de interpretación de la *Familia de saltimbanquis*, donde se supone que vuelve a estar presente.

12. APOLLINAIRE, GUILLAUME *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. Texto presentado y anotado por L.C. Breunig y J.C. Chévalier. París. Hermann.

La toilette, Herculano.

Picasso. Salomé. Detalle.

París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm.

Colección E.W. Kornfeld.

Picasso. La mallorquina.

París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

Picasso. Salomé. Detalle.

París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm.

Colección E.W. Kornfeld.



la composición y las manchas más claras, como golpes de luz, insinúan los pliegues de un drapeado cuyo trabajo y color sería el equivalente al de la túnica de la sirvienta en *La toilette*.

Debajo del chal ocre, la mujer lleva una sencilla camisola escotada, de color azul, que resbala sobre su hombro derecho, dejando una generosa porción de escote al descubierto. Su cuello largo, delgado y elegante mantiene erguida una cabeza de finas proporciones. Los ojos oscuros, así como el cabello, y los rasgos clásicos de su rostro le confieren un marcado aspecto mediterráneo.

La abundante cabellera sobresale del sombrero y, desde detrás del cuello, deslizándose lánguidamente, cae uno de sus mechones por encima del hombro izquierdo pudiendo, así, ella jugar con el mismo entre sus dedos. El sombrero que se sostiene sobre su cabeza, es más un adorno simbólico que un sombrero. Parece reposar en milagroso equilibrio, transmitiendo la sensación de que si la mujer se mueve, puede caer. No es pues un sombrero útil.

La aplicación del color transmite una gran libertad y espontaneidad en la pincelada, así como rapidez de ejecución. La pintura parece solucionada a grandes trazos. El tratamiento cromático del fondo coincide con el de la camisa. Una franja azul violáceo en la parte izquierda de la obra, realza la cabeza y el sombrero, al tiempo que rompe la monotonía tonal del último plano. Con un mínimo juego de luces y sombras, marcadas con un mismo color, subido de tono por su mayor proporción de pigmento y menor cantidad de agua, el conjunto adquiere un aspecto muy armónico, clásico y esencial.

Picasso juega con el fino perfilado de algunas zonas. Líneas que terminan desapa-

reciendo, integrándose y diluyéndose en la masa, para luego reaparecer. En algunas áreas, el artista marca las sombras con un agitado y brusco rayado (aparentemente) de pluma.

En la cabeza, sobre un dibujo impecable, el artista emplea distintas técnicas. Manchas esparcidas de manera casi azarosa, conviven con manchas de color mucho más ajustadas a los volúmenes del modelo. El perfilado ocasional, junto con los sesgos nerviosos de pluma o el arrastrado de color, todavía húmedo, con un pincel viejo y seco, crea sombras específicas, a rayas, sobre otras capas de pigmento de distribución más ambigua. De ese modo, el artista, concreta zonas, como ojos, boca, sobre una base imprecisa, pero muy rica en matices.

El sombrero se nutre, básicamente, del color del cartón que utiliza el artista como fondo. El inconstante perfilado y las sombras en tierra tostada, opuestas al azul del fondo y al blanco del velo, acaban de conformar el perfil de un sombrero cónico cuya exagerada punta no tiene cabida en un espacio físico con límites reales.

El artificioso “asentamiento” del sombrero sobre la cabeza de la modelo, así como las especiales características del mismo, sugiere que la unidad entre modelo y sombrero no existió más allá de la mente del artista. Si este sombrero no fue jamás lucido por la modelo ¿porqué, Picasso, utilizó este ejemplar tan particular, algo que no podía encontrar en el ámbito de la vida cotidiana?

Además, el artista, en el pico del sombrero, coloca un velo que pende sobre el mismo y cuelga hasta llegar por debajo de los hombros de la muchacha. A la altura del rostro, el velo se abre exponiendo la cara y el escote de la muchacha al espectador. No



Velázquez. Sibila con tabula rasa. 1648 circa. Óleo sobre tela. 64x58cm. Meadows Museum. Southern Methodist University, Dallas, Texas.

Picasso. El joven con pipa. París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's

se trata, pues, de un velo que pretenda cubrir los encantos femeninos. Al contrario, parece realzarlos y se constituye en marco metafórico y misterioso de una mujer que, como el muchacho de *Joven con pipa*, transmite dignidad e intereses no determinables en el mundo físico.

Por otra parte, el escote que luce la modelo, siendo generoso y dejando descubierto parte de un hombro, no transmite una actitud exhibicionista. Al contrario, la joven parece ignorar los desplazamientos de una intrascendente camiseta. Ella vive más allá de estas circunstancias y su belleza no sólo responde a la corrección de sus rasgos físicos sino, en gran medida, a la proyección atmosférica de su vida interior.

En el análisis de *Joven con pipa*, un retrato que se ha mencionado ya en este estudio, se comparó al retratado con la sibila de Velázquez. Aquí, en *La mallorquina*, se ha establecido un paralelismo entre la vida interior de ambos personajes, el “obrero parisino” y “la mallorquina”. Así mismo, en *Joven con pipa*, se establecía que la dignidad y la fuerza del joven procedían de las especiales características de su verdadero oficio,

la pintura. Un oficio que tenía la virtud de colocar al artista en un estado indefinido, más allá del bien y del mal, que Picasso, al explicárselo a Françoise Gilot, lo describió como trance.¹³

Vemos aquí que la sibila velazqueña comparte también algo de su esencia y de su presencia con la muchacha “mallorquina”.¹⁴ Sibila y mallorquina irradian la fuerza y el encanto de un misterio que, sin llegar a desvelarse, se manifiesta.

El joven con pipa se retrató con su ropa de trabajo, un símbolo de su privilegiado oficio, un trabajo que lo sitúa en otra dimensión. La sibila es retratada con un objeto, la *tabula rasa*, que también simboliza su “oficio”, de nuevo, un “trabajo” que la coloca en un ámbito metafísico. La “mallorquina”, que comparte muchas características con los anteriores, es retratada con un especial sombrero, un sombrero nada común al que el pintor, además, añade un velo. Probablemente, como en los cuadros anteriores, este objeto simbolice su oficio. Y, posiblemente, en las singularidades de este oficio se encuentre la explicación a su fuerza pausada, a su dignidad y a su misterio.

13. “Tiene que permanecer todo a oscuras excepto el lienzo, así el pintor queda hipnotizado por su propio trabajo y pinta casi como si estuviera en trance. Debe estar lo más cerca posible de su propio mundo interior si quiere trascender las limitaciones que está intentando imponerle siempre su razón” En: GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P.111.

14. Sus retratos son, ambos, de medio cuerpo. Ambas mujeres lucen prendas con escotes casi idénticos y muestran una amplia zona de sus encantos con absoluta indiferencia. Los tules de la camisa se pliegan, sobre la manga de la sibila, como lo hacen los de la mallorquina alrededor de su brazo.

9-3 PRESENCIA DE LA JOVEN MODELO EN OTRAS OBRAS CONTEMPORÁNEAS DE PICASSO

Si para Picasso, la realidad es más que la cosa en sí misma ya que la búsqueda del pintor se sitúa en el ámbito de la surrealidad,¹⁵ es en este ámbito, en el de la surrealidad, en el que el espectador podrá disfrutar de la singularidad del artista. Más allá de la estética, del cromatismo y de la composición. Pero ¿cómo acceder a esta surrealidad sino a través de las pautas que nos ofrecen los elementos formales, a través de la tensión psicológica que se da entre temas y objetos?¹⁶ Es pues, a partir de estas coordenadas que el público puede acceder a una dimensión más filosófica y menos pintoresca de su trabajo. Veremos, a continuación, algunas imágenes que, de una manera u otra podrían estar relacionadas con *La mallorquina*.

Descartada cualquier conexión de *La mallorquina* con Mallorca y, antes de olvidarnos de la isla, interesa percibir lo que le sugería al artista el concepto de “isla mediterránea”.

Picasso retrata a su amigo, el pintor Sebastia Junyer vestido como un romano o griego, con paleta y lira, frente a la costa mallorquina. Ninfas y musas surgen de sus moradas, las rocas, y grutas marinas, inspirando al artista. Las musas copulan o se exhiben en posturas ondulantes, metamorfoseándose en el paisaje. Una sorprendente cabeza barbuda domina la composición, como una escultura divina bajo cuya influencia se desarrollan las artes y el amor. Como un Dionisio al que se rinde culto en la isla mediterránea.

Realmente, Picasso, parece haberse inspirado en el busto del Dionisio-Sabazio pompeyano o en otra escultura similar del dios del vino y del amor. Un dios que estimula los instintos, regocijos y licencias sexuales desenfrenadas que estallan como una ola rompiendo cualquier tipo de límite en una combinación de sensualidad y de crueldad que, para Nietzsche, constituye el verdadero filtro de Circe.¹⁷ El autor, todavía añade, más adelante:

Aquí (entre los dioses olímpicos) (...) ante este fantástico desbordamiento de vitalidad, el observador permanece perplejo y se pregunta en qué filtro encantado han podido beber aquellos hombres esta embriaguez vivificadora para que, sea cualquiera la dirección en que miren, se les aparezca Helena, la de las dulces sonrisas, “cerniéndose como un símbolo voluptuoso” imagen ideal de su propia existencia.¹⁸

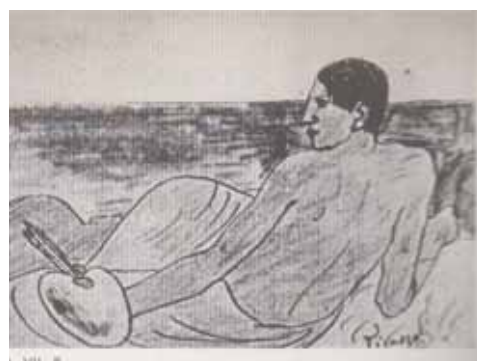
Picasso parece estar ajustando la vida y la inspiración mallorquina de Junyer a estos pasajes de *El origen de la tragedia* de Nietzsche, un libro imprescindible para el círculo de intelectuales catalanes que constituía el grupo de amigos íntimos de Picasso en Barcelona.

Sorprende que en dos ocasiones tan seguidas, Nietzsche recurra a la figura de Circe, la maga de la isla de Eea.¹⁹ Probablemente, con la misma voluntad con la que asociaría a

Picasso. *El pintor Junyer y su visión de Mallorca*. Barcelona, 1902. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm. Colección privada, Bélgica.

Busto de Dionisio-Sabazio. Bronce. Pompeya.

Picasso. *Autorretrato en la playa*. Barcelona, 1902. Tinta y lápices de colores al dorso de una tarjeta comercial Junyer. 9x14 cm. Antigua colección Junyer Vidal.



15. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed. Thassàlia. 1998 -1ª Ed. Ramsay, Paris 1996- P.44

16. Artículo de Carlos Junyer Vidal en *El Liberal*. 1904. En McCULLY, MARILYN A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences. New Jersey. Princeton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- P.44

17. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.60.

18. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.63.

19. La maga que con sus hechizos transformó en cerdos a los compañeros de Ulises y, cuyos amores, retuvieron al rey de Ítaca en la isla de Eea. Eea se hallaba en la costa occidental de Italia, cercana a Sicilia, no lejos del ámbito mallorquín. Probablemente, Picasso sintió esta unidad que se da entre las islas mediterráneas.



Busto de Dionisio-Sabazio.

Bronce. Pompeya.

Gusman. Le repas.

Pintura de Herculano
en el Museo de Nápoles.

P. 338.

amazonas, acróbatas y arlequines parisinos, con figuras míticas, ubicándolas en el “paisaje eterno” pompeyano, ahora (1902-1903) Picasso veía a Junyer como a un artista clásico, envuelto por los filtros de Circe en un clímax dionisiaco.²⁰

En el siguiente dibujo, Picasso se retrata a sí mismo adaptando su perfil al del Dionisio-Sabazio del retrato de Junyer. La postura de Picasso es mucho más hedonista, una postura que se asocia al modo de sentarse en los *triclinium* romanos. Picasso, envuelto con una túnica que le cubre sólo medio cuerpo, como el pompeyano de *Le repas* y con perfil de Dionisio-Sabazio, se ha metamorfoseado en este dios con el que irá identificándose paulatinamente.²¹

De nuevo, encontramos en Nietzsche una explicación a este dibujo, un texto que habla del hombre pletórico de éxtasis que se siente dios, un hombre que ya no es artista, sino una obra de arte. Picasso se retrata a sí mismo y, este retrato, deviene una obra de arte en la que se identifica con el artista primordial, al que posteriormente describiría como el “Petit Bonhomme des Cyclades”, el que siempre vuelve. Los pintores se reencarnan como pintores y él es la reencarnación del pintor primordial.²²

El hombre se siente dios; su actitud es tan noble y plena de éxtasis como las de los dioses que ha visto en sus ensueños. El hombre no es ya un artista, es una obra de arte

Sólo el genio, en el acto de la producción artística y en cuanto se identifica con este artista primordial del mundo, sabe algo de la eterna esencia del arte, pues entonces, como por milagro, se ha hecho semejante a la turbadora figura de la leyenda que tenía la facultad de volver sus ojos hacia sí misma para contemplarse; ahora es a su vez sujeto y objeto, poeta, actor y espectador.²³

A Picasso, la mallorquinidad temporal de Junyer espolea su imaginación, su capacidad de metamorfosis, su superstición y creencias²⁴. Es el estímulo que ubica, a su amigo y a él, en el mundo clásico, en su vida anterior como artista dionisiaco.²⁵

La conexión entre los dibujos de ambos artistas, retratados en anteriores reencarnaciones, con los textos de Nietzsche, lo dionisiaco y sus consecuencias licenciosas como verdadero filtro de Circe, unen, o trasladan la actual Mallorca, a la no lejana isla de Eea,

20. El bronce de Dionisio-Sabazio, sostiene en su mano izquierda una flor de amapola. De la misma se extraía, tradicionalmente, el opio.

21. Véase el estudio sobre *La danza*. Allí Picasso es Baco (Dionisio) y toma el mismo modelo pompeyano de Gusman para otra figura de la composición.

22. TIMOTHY ANGLIN BURGARD “PICASSO AND APPROPRIATION”. *The Art Bulletin* vol. 73. Nº 3, Sept 1991, pp. 479-494 (J STOR) y MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974. PP. 118 y 134.

23. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.57 y 80.

24. Picasso, en carta a Max Jacob (6 de agosto 1903) comunica a su amigo: “a lo mejor

me voy a Mallorca, “l’île dorée”, dicen que es muy bonita”. Colección Barnes, Merino Station. Richardson asevera que, al final, no fue a Mallorca: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol. I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 199-. P.276.

Solo en arte el hombre puede crear algo parecido al cumplimiento de sus deseos y, ésta creación produce efectos emocionales gracias a la ilusión artística como algo real. Esta es la magia del arte y, es en éste sentido que puede hablarse de los artistas como de magos. Véase: FREUD, SIGMUND *Tótem y tabú*. Madrid. Alianza Ed. 1992 y GREEN, CRISTOPHER *Picasso architecture and vertigo*. New Haven and London. Yale University Press. 2005

Picasso. Mujer desnuda. 1903. Óleo sobre tela. Sin medidas. Museo Picasso Barcelona.

Fortuna. Tarot Delarue c.1895. Colección *Playing cards*, Yale University Library. New Haven.

Picasso. Saltimbanqui con diadema, sentada con el brazo extendido. París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París.

Max Jacob. Estudio quiromancia de la mano izquierda de Picasso. 1902. Gafito y tinta sobre papel (sin medidas). Firmado: Max Jacob me fecit.



el reino de la maga Circe. Veamos, antes de adentrarnos en las complejas redes de Circe, algunos bocetos en los que aparece la misma modelo que Picasso utilizó para *La mallorquina*.

Michael Fitzgerald, en su libro *Picasso. The artist studio* establece una interesante comparación entre un óleo en el que Picasso pinta a una mujer desnuda con la rueda de la Fortuna del Tarot y los estudios de quiromancia que Max Jacob realizó de las manos de Picasso en 1902. Finalmente, el autor plantea la posibilidad de que Picasso, al recurrir, en sus trabajos, a imágenes de palmas se esté refiriendo a la quiromancia como indicador de la predestinación.²⁶

Las ideas expuestas pueden extrapolarse a la figura de *Saltimbanqui con diadema, sentada con el brazo extendido* dibujada por Picasso en 1905. Esta última, podría ser una quiromante, una mujer que leyera la fortuna en las manos de los clientes, en

barracas de feria parisinas. Ésta es la modelo que Picasso utiliza para *La mallorquina*, tal como se irá viendo en otros apuntes del artista.

Richardson ve, también, relaciones entre *La vie* y dos cartas del tarot, *El mago* (*Le bateleur*) y *Los amantes*. Richardson siente que el contacto diario con Max Jacob y las imágenes del Tarot, influyeron directamente en su pintura:

En *La vie*, Picasso baraja sus imágenes y levanta las cartas, del mismo modo que, noche tras noche, en el Boulevard Voltaire, Jacob había barajado el tarot y había sacado las cartas para ver qué les había reservado el destino.²⁷

Richardson sostiene que el brazo alzado de Picasso en el dibujo preparatorio para *La vie*, así como el mismo brazo hacia arriba y el izquierdo hacia abajo en los apuntes

Picasso. Arlequines con la mano alzada. París, 1905. Pluma sobre papel. 24'5x17 cm. Colección privada.

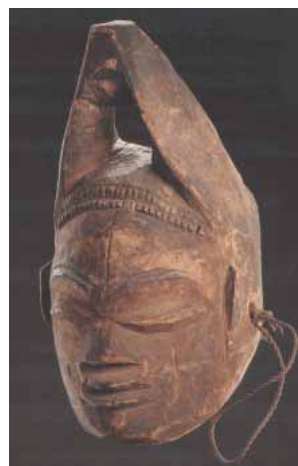
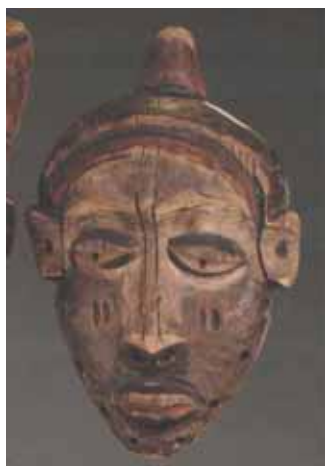
El mago, arcano de un Tarot tradicional marsellés. Colección privada.

Picasso. Dibujo preparatorio para La vie. Barcelona, 1903. Pluma y sepia sobre papel. 15'9x11 cm. Museo Picasso París.



26. FITZGERALD, MICHAEL. *Picasso. The artist studio*. (Catálogo exposición del Wardsworth Atheneum Museum of Art, Hartford). Yale University Press, New Haven and London. 2001.PP.68-70

27. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol. I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 199-. P.274.



Máscara Pendé utilizada para la adivinación. (Congo, Kinshasa y Angola)

Picasso. La mallorquina. París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

Máscara Punu de desembrujamiento (Gabón-Congo)

Arlequines con la mano alzada, simbolizan el famoso axioma de Hermes Trismegisto “como arriba es abajo, ya que todo está hecho de la misma sustancia”. Tal y como relata Richardson, los quirománticos relacionan este gesto con la primera carta del tarot, *El mago*. *El mago* se vincula a Hermes Trismegisto con quien Max Jacob ya había identificado a Picasso, según sospecha Richardson.²⁸

La comparación que establece Richardson entre el mago del Tarot y el Arlequín podría extrapolarse a *La mallorquina* y este mago, pues ambos comparten varios gestos, así como un sombrero en común.²⁹

El sombrero de *La mallorquina* apunta hacia arriba. Este movimiento ascendente que indica el cono, tradicionalmente, ha evocado la conexión con el más allá. En *La mallorquina*, como se ha sugerido, el sombrero parece depositado sobre la cabeza como un símbolo, ya que, difícilmente cumplirá su función un elemento tan inestable. El cono ascendente está situado en el centro del cráneo, allí donde se practicaba el punto de tonsura a los sacerdotes cristianos. Es el mismo lugar en el que, en las sociedades primitivas, situaban el enlace con otros mundos y, también, con los poderes mágicos. La máscara Pendé, para la adivinación, refuerza este centro estratégico con un sombrero que es la versión reducida del de *La mallorquina*. Otra máscara Punu, para destruir hechizos y los efectos de la brujería

en general, también realza el centro de conexión con un tocado cuyos lados convergen en una posición ascendente similar a la de las antenas. En distintas culturas, se ha enfatizado mediante elementos singulares en posición ascendente, el *chakra* a través del cual magos y sacerdotes viajan o conectan con el más allá.

Picasso añade, además a *La mallorquina*, otro elemento que aumenta la lectura misteriosa de esta figura, el velo. Un velo que utilizaban las hadas y las magas. El velo es un símbolo de lo metafísico. Para Cirlot significa la ocultación de ciertos aspectos de la verdad o de la deidad. De ahí el doble significado de la palabra revelar, correr el velo o volver a cubrir con el velo.³⁰ El hecho de que la modelo que utilizó Picasso para *La mallorquina* fuera la misma que representaría a una quiromante, las coincidencias entre la figura de *La mallorquina* y la carta de *El mago* del Tarot, así como la simbología del velo, apuntan directamente a la figura de *La mallorquina* como a la personificación de una maga.

En el círculo de amigos de Picasso, no sólo era Max Jacob, el que se interesaba fervientemente por lo esotérico. Apollinaire estaba, exactamente, en la misma onda. Apollinaire, en la época en que Picasso realizó los apuntes de la supuesta quiromante, así como el *gouache* de *La mallorquina*, mandó una postal azul a Picasso con dos poesías, *Los saltimbanquis* y *Espectáculo*. Un fragmento

28. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol. I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 199-. P.274.

29. Otras coincidencias entre *La mallorquina* y *El mago* (*bateleur*) son: el rostro de ambos entornado hacia un lado, el brazo izquierdo hacia arriba y el derecho hacia abajo. Con menos indicios, Richardson ha asimilado al arlequín y al retrato de Picasso en el dibujo preparatorio de *La vie*, con *Hermes Trismegisto* y con *El mago* del Tarot.

30. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición P. 457. Por otra parte, Péladan estimula la representación de lo invisible mediante formas serenas como las concebidas por los griegos. Cita como ejemplo la Gioconda y concluye que hay que inspirarse en el cuerpo de los griegos y en las cabezas del Renacimiento. Invisibilidad, serenidad y misterio (Gioconda) inspiran *La mallorquina*. PÉLADAN, SAR. *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-P. 266.



Picasso. *La mallorquina*. París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

Picasso. *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*. París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *Grupo de saltimbanquis*. París, 1905. Pluma, tinta, acuarela y carboncillo. 19x31 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *Saltimbanqui con diadema, sentada con el brazo extendido*. París, 1905. pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París.

de esta última evoca el ambiente mágico de *La mallorquina*.

... Des sorciers venus de Bohême,
Avec des fées, des enchanteurs.³¹

El poema prosigue y Apollinaire hace intervenir en el mismo a otra figura del tarot, *El colgado*. En el poema *Los saltimbanquis*, el que se encuentra en la otra cara de la misma postal azul, Apollinaire identifica a Picasso con el Arlequín y Hermes Trismegisto. Como indica Peter Read, Apollinaire mezcla en estos poemas los recién descubiertos paisajes de Renania “con la tradición oculta de las hadas, de los encantadores y de todos los bohemios y juglares que conservan extraños conocimientos ancestrales y una sensibilidad mágica en el corazón de los fenómenos naturales”.³² La postal es muestra de la estrecha relación existente entre ambos artistas. Éste es el contexto en el que surge *La mallorquina*, una maga o un hada. Apollinaire, en su poema, habla de magos y de hadas. Sar Péladan, el filósofo ocultista del cual Apollinaire y Canudo son fervientes seguidores, es autor de *Comment devenir un mage* y *Comment devenir une fée*. Picasso, al dibujar a Arlequín Trismegisto, con quien él se identifica, retrata al patrón de los magos. Cabe la duda de si en *La mallorquina* retrata a una maga o a un hada. Su fisonomía recuerda a la de Madelaine.³³

Volviendo a las imágenes picassianas, encontramos a la misma modelo que Picasso utiliza en *La mallorquina* en diversos dibujos y notas.

En todos ellos, la joven luce el mismo escote y el mismo tipo de camiseta que *La mallorquina*, sus rasgos faciales, corporales y cabello son exactos. Sorprende el uso insistente de la diadema, una presencia que deviene más especial cuando se encuentra frente a un hombre coronado, en *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*.

La diadema expresa los poderes interiores del que la luce. Son poderes otorgados por los dioses. Cirlot la interpreta en los siguientes términos:

Deriva de la simple cinta que rodeaba la frente de los soberanos diádocos (descendientes de Alejandro). Se relaciona, pues, con la corona, y también, con el nimbo o aureola. Su esplendor expresa el resplandor interior que la mente primitiva atribuye al ser dotado de poder. Poder que se atribuye a la gracia de la deidad.³⁴

Esta información aporta nueva luz sobre la figura de la supuesta quiromante. Se trata de alguien con un poder interior que le han conferido los dioses. La diadema es un atributo que simboliza los poderes metafísicos.

La joven con la diadema está arrodillada frente a un hombre coronado sentado en un baúl. Tradicionalmente, el baúl se ha asociado a la idea de viaje. Michèle Richet, en *Bateleurs et cirque* sugiere la posibilidad que estos personajes estuvieran interpretando una obra de teatro.³⁵

31. Brujos llegados de Bohemia/ Con hadas, unos encantadores. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P. 43.

32. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P. 44.

33. Retratos de Madelaine, como el aguafuerte *Cabeza de mujer* (Colección E. W. Kornfeld) presentan muchas semejanzas con la imagen de *La mallorquina*. Pares formadas por Arlequín, acróbata y niño podrían evocar al propio Picasso, a

Madelaine y al hijo que esta abortó. Si el Arlequín es Picasso, el mago, ella podría representar la función de hada, de inspiradora del mago, que es el papel que Péladan atribuye al hada en *Comment devenir une fée*.

34. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.170.

35. Michèle Richet en “*Bateleurs et cirque dans l’oeuvre dessinée de l’époque rose*” en AAVV *Picasso jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*. -Nantes, Musée de Beaux Arts-. París. Réunion des Musées Nationaux. P. 119.

En el contexto de los teatrillos y barracas de feria ambulante, como el circo *Mel-kior*, sería perfectamente normal presenciar una representación teatral de estas características.³⁶ La mujer que lee las manos a aquellos transeúntes que estén deseosos de conocer su destino, también podría estar integrada, con naturalidad, en el grupo de artistas que dan vida al dicho teatro.

¿Qué obra de teatro podrían estar interpretando una joven con diadema y un hombre mayor, barbudo, con corona y sentado sobre un baúl? Si se relaciona con el teatro *Mel-Kior*, este rey podría ser uno de los reyes magos y el baúl podría indicar su viaje. Pero la joven con la diadema, una joven con poderes, no aparece en el relato de los reyes magos.

Veamos, qué dice Cirlot sobre la corona:

...la corona no sólo se halla en lo más alto del cuerpo (y del ser humano), sino que lo supera; por esto simboliza, en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de la superación. (...) sus formas muestran la nobleza a que corresponden, desde el rey al barón (...) Dice Jung que la corona radiante es el símbolo por excelencia del cumplimiento de la más alta finalidad evolutiva; quienes triunfan sobre sí mismos logran la corona de la vida eterna.³⁷

El peregrinaje de Ulises en su vuelta al hogar, encajaría mejor con estos personajes y



Teatro Mel-Kior. París, Fête de l'Esplanade des Invalides, 1908.

sus atributos. Existe una tradición alegórica según la cual el viaje de Ulises equivale al viaje del alma en búsqueda de la salvación eterna. En este viaje, las tentaciones de las sirenas, de Circe, de Calipso y de las flores de loto representan el conjunto de tentaciones, carnales entre otras, que debe superar el hombre para alcanzar la salvación eterna. Por otra parte, Ulises era rey de Ítaca y, como tal, podía lucir corona.

En el caso de que el hombre sentado sobre el baúl fuera Ulises ¿quién sería la mujer, Calipso o Circe? Calipso, como reina de Ogi-gia, luciría, como él, una corona. Sin embargo la joven dibujada por Picasso se adorna con una diadema. La diadema, como se ha visto, simboliza el resplandor interior del ser dotado de poder. Así pues, se trata de Circe, la hechicera habitante de la isla de Ea que retuvo y amó a Ulises. Circe, además, dio instrucciones a Ulises sobre cómo entrar en el Reino de los Muertos, donde Ulises



Gusman. *Aquiles en Scyros reconocido por Ulises*.

Pintura del Museo de Nápoles. P. 384.

Gusman. *Aquiles en Scyros reconocido por Ulises*.

Mosaico de la casa de Apolo. P. 383.

36. Como ya se ha comentado en esta tesis, el circo *Mel-Kior* se asentó en 1908 en *L'Esplanade des Invalides*. Según cuenta Palau, es en esta *Esplanade*, cerca de las Navidades de 1904, donde Picasso vio a un grupo de acróbatas ambulantes y, esta imagen, es la que le motivó la serie de personajes de circo. Michèle Richet en *"Bateleurs et cirque dans l'oeuvre dessinée de l'époque rose"* en AAVV *Picasso jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*. -Nantes, Musée de Beaux Arts-. París. Réunion

des Musées Nationaux. P. 112.

37. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- PP.146-147.

38. Nos remitiremos, de nuevo, a estas dos obras pompeyanas en el estudio de *Las señoritas de la calle Avinyó*. Motivo de más para pensar que Picasso estaba muy familiarizado con estos dibujos de Gusman.

tendría que consultar al espíritu de Tiresias.

Como puede observarse, el hombre coronado que dibuja Picasso en *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona* viste una túnica corta muy semejante a aquellas con la que los artistas pompeyanos representaban a Ulises. El calzado es el mismo que emplea Aquiles y las fisonomías de los ulises pompeyanos presentan suficientes similitudes con las del personaje picassiano como para pensar en una posible identificación. Si prestamos atención al movimiento de brazos, veremos

que la pipa picassiana sustituye la lanza de Ulises y que la mano con la que éste sujeta a Aquiles es la que Picasso apoya sobre la cabeza de la muchacha. Todo ello permite creer que el pintor pudo inspirarse en estas reproducciones de Ulises para su dibujo.³⁹

Por su parte, Circe, ha aparecido ya en este estudio. Se ha hablado de ella al comentar el texto de Nietzsche con el que acompañamos el dibujo que hizo Picasso a Sebastià Junyer, *El pintor Junyer y su visión de Mallorca*. Circe, además, no era a principios de siglo XX una figura mitológica en el olvido.

9-4 ALGUNAS REPRESENTACIONES DE CIRCE EN LA PINTURA FINISECULAR

Circe estaba viva en la tradición literaria.³⁹ Pero es en pintura donde el tema de Circe había adquirido una especial resonancia entre los artistas del siglo XIX, especialmente entre los simbolistas.

Waterhouse, Moreau, Burne-Jones...⁴⁰ Todos ellos representaron a Circe y sus pinturas evidencian la contemporaneidad del tema a finales del siglo XIX. Pero Picasso, para representar a Circe y Ulises sentado sobre un baúl, toma el modelo de Flaxman. Picasso recoge su fisonomía, su diadema (Picasso le ha soltado la ondulada cabellera, como en la ilustración *Los infelices griegos convertidos en jabalís*) su mano derecha, su actitud relajada.... La vara mágica ha desaparecido y de la mano izquierda del marinero, reposando

sobre la rodilla como en Flaxman, surge una pipa. Pipa que sustituye la lanza del modelo pompeyano.⁴¹ La maga de Flaxman, sentada frente a Ulises, le ofrece suavemente, su pócima. Su imagen está desprovista de las connotaciones de mujer fatal con la que la distinguen la mayoría de pintores en la época. Picasso, acercando a la pareja, elimina el brebaje y a la sirvienta. Circe ya no es una bruja malvada. El cambio de actitud evoca tanto la evolución de la relación entre Circe y Odiseo como el rol que tiene una mujer con poderes sobrenaturales para Sar Péladan. La Circe de Picasso deviene una inspiradora, un estímulo para Ulises, se trata de desarrollar una función angelical ante el iniciado que deviene Ulises tras su viaje al Hades. Viaje al

Los infelices griegos convertidos en jabalís.
Ilustración sin referencias.
Picasso. Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona.

París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm.
Musée Picasso. París.

John Flaxman. Circe y Odiseo. 1810. (Ilustración para *La Odisea*).

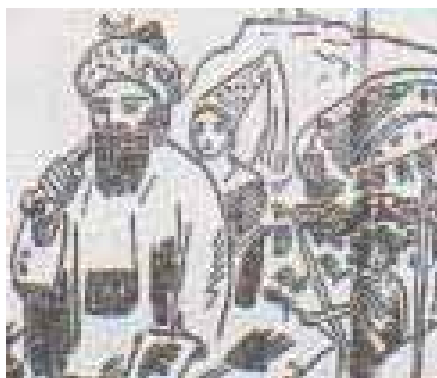


39. En el ámbito español destacan las piezas de Lope de Vega y Calderón de la Barca, *La Circe* y *El mayor encanto amor*, respectivamente. En el teatro musical, las obras de Purcell/D'Avenant, Charpentier/Th. Corneille y Gluck/Coltellini. En el siglo XIX, deviene un personaje siniestro en un poema de Rossetti y como vampíresa en *Névroses*, la obra del francés Rollinat.

40. Burne Jones y Moreau fueron algunos de los pintores más admirados por Péladan. Consúltense, en general: PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*.

(Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-. P. 133, 251 y otras.

41. Veremos de nuevo esta pipa en otro marinero sentado sobre un baúl junto a Circe en el telón de *Parade*. Otro iniciado que volverá de su viaje al Hades. En *Las señoritas*, el marinero (que desaparece en la versión definitiva) liará un cigarrillo. Véanse, en este sentido, los estudios de *Las señoritas* y, también, de *Les bâteleurs* (*Familia de saltimbanquis*) en esta tesis.



que ella, como “hada”, le ha dirigido y protegido.⁴²

La tranquila pareja formada por Circe y Ulises de Flaxman, con su actitud relajada, deviene el modelo para *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona* de Picasso. El artista ofrece una versión de esta relación muy próxima a la idea de sumisión femenina, de ayuda, de fuente de inspiración para el hombre que estipula el filósofo ocultista Sar Péladan.

De acuerdo con estos principios Circe deviene en *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona* una maga-hada, un personaje etéreo que angelicalmente ha inspirado el viaje de Ulises al Hades, convirtiéndolo en un iniciado, en un ser inmortal y con poderes sobrenaturales. En una suerte de mago.

La mallorquina recoge la tipología femenina de la *Saltimbanqui arrodillada* que tiene su origen en la Circe de Flaxman y, vista de frente, su apariencia no dista mucho de la Circe de *Los infelices griegos convertidos en jabalís*. Picasso ha partido de la ilustración de *La Odisea* para configurar la fisonomía, el perfil, la larga cabellera ondulada, la diadema, la sencilla túnica de su nueva “Circe-hada”. En *La mallorquina*, reproducirá este modelo femenino y psicológico con ligeras variaciones.

El grabado medieval de Michael Wolgemut que también ilustraba una copia de *La Odisea*, muestra una Circe con ese tocado con el que Picasso cubrió al hada, maga o princesa dibujada para la portada de *El Liberal* en 1902.⁴³ Es precisamente esta idea del cono y del velo la que Picasso recoge para su “mallorquina”. Picasso cuando pintó a su maga, tuvo muy en cuenta el velo, este elemento tradicional con el que rápidamente se identifica al hada, a la maga, a la persona con poderes místicos que tiene algo por revelar.⁴⁴ El artista, en *La mallorquina*, no sólo recupera la tradicional idea del cono y del velo sino que, también, introduce el generoso escote medieval con el que ya había dotado a su maga en la procesión de *El liberal*.

Picasso, en función de lo visto hasta este momento, presenta una Circe sumisa y angelical, un hada para este iniciado que es Ulises a su vuelta del Hades. En *La mallorquina* se mezclan la fisonomía de la Circe más benévola (Flaxman) con los atributos de la maga (el sombrero cónico y el velo) y una actitud ambivalente que sumerge esta imagen en una atmósfera angelical próxima a la visión que Péladan propone para la mujer dotada de poderes. Identificada *La mallorquina* como Circe, veamos los modelos que propuso para la maga la pintura pompeyana.

Picasso. Portada de *El liberal*, 5 octubre 1902. Procesión de La Mercè. Detalle. MPB.

Picasso. *La mallorquina*. París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú

Michael Wolgemut. *Ulises y Circe*. Alemania, 1893. Xilografía utilizada para la ilustración de *La odisea*.

42. Para Péladan el rol de la mujer, incluso de la mujer con poderes, del hada, reside en devenir una presencia angelical, una inspiradora, un estímulo para el hombre o para el mago. Se trata de un planteamiento absolutamente sexista que Picasso parece recoger en su obra y en su vida. La postura de sumisión que Péladan adjudica al género femenino, incluso a los seres más desarrollados, queda definida en el estudio de: FISHER, BEN “From the Sphinx to Pisa: reconciling two faces of Péladan”. *The Modern Language Review*. Enero 2007.

43. La ideología de Péladan, profusamente divulgada en París y también en Barcelona (RUSINOL, SANTIAGO “Desde el Molino” (artículo sobre Sar Péladan). En: *La*

Vanguardia. Barcelona. 10 de marzo de 1892) nos inclina a ver en estos gigantes que preside la procesión de *La Mercè* a un mago y un hada. La presencia del pequeño Dionisio y del anfiteatro (confundible con una plaza de toros) refuerzan nuestra hipótesis. El carro de Dionisio, con los racimo de vino y las ánforas, confieren a esta ilustración connotaciones de cortejo dionisiaco.

44. Véanse en este sentido, los dibujos contemporáneos a *La mallorquina* en los que aparece una mujer sentada alzando un velo en distintas posiciones (*Mujer sentada alzando un velo*, 1905) y la presencia de esta mujer en *Circo ambulante*, 1922.

9-5 CIRCE EN POMPEYA

Picasso, al identificar a Circe (*La mallorquina*) con una joven artista de barraca de feria parisina dedicada a la quiromancia, el artista prosigue con la misma dinámica que en las obras anteriores. Así como él se autorretrataba en una vida pasada, encarnado como pintor griego o romano (*Autorretrato en la playa*) frente a la costa mediterránea, también integra a sus admirados artistas de feria en la extensa familia mítica. Con este gesto Picasso se desvía del *modus operandi* más generalizado en la pintura occidental que, tradicionalmente, había elevado a alegorías y a divinidades olímpicas, exclusivamente, a las altas jerarquías y a la aristocracia. Picasso percibe en estos artistas callejeros una sabiduría ancestral que, también, les atribuye Apollinaire. El pintor les conecta, en un espacio cósmico atemporal, con sus semejantes. Son, como el pintor, almas eternas.

La llamada “mallorquina” de Picasso, no es un personaje anecdótico, no se trata de una figura tradicional vestida con traje popular. Picasso parte de una interesante personalidad, la de la quiromante, y la seculariza, la aparta de la cotidianeidad banal y la eleva al ámbito de lo divino.

Picasso podía no participar de la comunidad de creyentes de la Iglesia Católica, pero ello no implica que no tuviera un sentimiento religioso. Probablemente estuviera interesado en una religión más antigua, sin pretensiones de exclusividad, abierta a ritos y misterios que facilitaran el acceso al conocimiento universal. Una religión filosófica, como la de Parménides o Pitágoras, cuyos principios Sar Péladan intentaba aunar a los del cristianismo, tal como hicieran los neoplatónicos florentinos.

Como se sabe, el desarrollo espiritual, en el mundo pagano, iba unido a la adquisición de poderes sobrenaturales y a la inmortalidad.

El iniciado, en su viaje al Hades, adquiría facultades propias de los dioses. La unión carnal del iniciado con la divinidad favorecía su unión al cosmos. La figura mágica de Circe, como vehiculizadora de este proceso no podía dejar indiferente a Picasso.⁴⁵ El mundo griego primitivo no establecía una línea divisoria entre la magia y la filosofía, no había diferencia alguna entre magia y misticismo.⁴⁶ Como tampoco se distinguía entre maga y hada. Ni, siquiera actualmente está clara la línea divisoria entre ambos conceptos.⁴⁷

No es extraño, pues, que Picasso escogiera la figura de Circe, como tampoco sorprende que, algo más adelante, se mostrara profundamente interesado en los principios animistas que fundamentaban las piezas de arte negro y oceánico.⁴⁸ El pintor enlazará en 1907, sus intereses en la pintura pompeyana, como soporte plástico de la cosmogonía pagana, con el arte negro, como estructuras materiales de sus necesidades animistas, sin dejar de moverse en el ámbito de unos mismos intereses metafísicos.

Picasso encontrará en los modelos de la pintura pompeyana el vehículo para la evocación de una ancestral filosofía mágica mediterránea. Su lenguaje será, para Picasso, el lenguaje de una época en la que la vida cotidiana no era algo fragmentario, sino que se inserta en un conjunto más amplio, la vida eterna. Los sencillos modelos de la pintura pompeyana eran, para el artista, el *link* con otro modo de entender la vida.

Circe facilita al viajero las instrucciones para acceder al Reino de los Muertos. La hechicera, el hada, la *fata* envía a Ulises al Hades, al invisible.⁴⁹ Su viaje, simboliza el viaje al conocimiento y a la salvación del alma eterna. Ulises, como en el rito iniciático, supera las pruebas y, también como en el rito iniciático, los brebajes y la figura del guía son esenciales.

45. Un pintor a quien Carlos Junyer describía como más religioso que idólatra y más inclinado a lo filosófico que a lo bello y pintoresco, un ejemplo de vida superior y ascendente. Véase el artículo de Carlos Junyer Vidal en *El Liberal*. 1904. En McCULLY, MARILYN A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences. New Jersey. Princenton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- PP.43 y 44. No creemos que Junyer se esté refiriendo a la religión católica sino a aquella cuyos miembros y símbolos fueron discreta, e irónicamente, insertados en la procesión de *La Mercè* en *El Liberal*, el mismo periódico en el que él publicaría su artículo sobre Picasso.

46. El filósofo se interesaba por los principios de la existencia, profundizaban en la esencia de las cosas de las cuales extraía su sabiduría, no se centraba en la especulación intelectual. Pueden llamarse magos, si se quiere, ya que, entonces no había diferencia alguna entre magia y misticismo. Véase, en este sentido: KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.

47. El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define hada como “ser fantástico que se representaba bajo la forma de mujer, a quien se atribuía poder mágico y el don de adivinar el futuro”. Pero, ¿no son acaso las brujas las que adivinan el futuro? Y no son los únicos. *La Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa* recoge como segunda acepción de hada el significado de “mujer hechicera que encanta o seduce por su talento, su belleza, su gracia, etc.” Pero, ¿las hechiceras no son las brujas? Alejandra Ramírez Zarzuela (Licenciada en filología hispánica) www.elmundodelashadas.com/id23.htm

48. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. París, 1974. P. 19.

49. Parece, pues, que el término Hades, puede asociarse a la idea de invisibilidad, bien porque mejor no verlo, por lo terrible u odioso que resulta, o bien porque está asociado a la invisibilidad de los mortales una vez están muertos. Departamento de Griego IES Serpis. Blog sobre Cultura Clásica y Lengua Griega. virgipla.blogspot.com.



Ulises y la maga. Pompeya. Museo Nacional de Nápoles.

Picasso. La mallorquina. París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú

Picasso encontró una modelo pompeyana, del sur de Italia, tierra de filósofos sabios, sanadores y magos.⁵⁰

Una Circe que evidencia la ancestral conexión mágica con el más allá. El inconfundible sombrero de *La mallorquina*, un sombrero-símbolo, un sombrero que apenas se sostiene en frágil equilibrio, un sombrero de ala absolutamente plana y con una exagerada e inusual forma cónica en el centro. No es un sombrero para protegerse del sol, es, como en la *Sibila* de Velázquez su *tabula rasa* o, en *Joven con pipa*, su mono de obrero-pintor, se trata del símbolo de su oficio. Tal y como se apuntaba al inicio de este estudio, el elemento que acompañaba los mencionados retratos, la *tabula* o el traje, eran los que definían la “especial” identidad del retratado. Aquí, tenía que ser el extraño y aparentemente inútil sombrero, el que nos revelaría, enmascarado por el velo, la trascendencia del oficio de la modelo.

No es propiamente un sombrero, es el símbolo de la antena que conecta al mago con el más allá. Y, este símbolo, es el mismo aquí que en el Congo. Es así, puesto que éste es el punto donde, hipotéticamente, se encuentra la abertura que permite a los humanos conectarse con el más allá. Este detalle, tan fácilmente aprehensible entre las llamadas sociedades primitivas, ha pasado desapercibido ante espectadores y estudiosos que, sumergidos en la racionalidad, se han distanciado del tipo de conocimiento al que evoca Picasso en *La mallorquina* y en las obras objeto de esta tesis.⁵¹

Detengámonos, ahora, en dilucidar los detalles de la Circe pompeyana que Picasso

integra en su “mallorquina”. La pintura del Museo de Nápoles refleja el momento en el que Circe ofrece a Ulises el bebedizo que debería transformarle en cerdo, como había ocurrido con sus compañeros. La maga, sentada, alarga, con su brazo derecho, un recipiente con el brebaje. El brazo izquierdo no puede verse, queda recogido, probablemente en el regazo, y cubierto con el drapeado. *La mallorquina*, como Circe, muestra sólo uno de sus brazos, quedando el otro envuelto entre los pliegues del chal. Los toques de luz que aplica el pintor de Pompeya sobre la túnica, el brazo, el rostro y el perfil del sombrero de Circe parecen reproducidos por Picasso en *La mallorquina*.



Máscara Pendé utilizada para la adivinación. (Congo, Kinshasa y Angola)

50. Su modelo no será la cercana Circe del altar Arula del Louvre que veremos, más adelante en *La toilette*.

51. Picasso, con su peculiar humor, tal como lo describe Françoise Gilot, mezcla

motivos simbólicos ocultos que, una vez uno entiende su clave, convierten la lectura de la pintura en un camino relativamente llano. En: GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.-P. 113.

Máscara Pendé utilizada para la adivinación. (Congo, Kinshasa y Angola)

Picasso. La mallorquina.

París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin.

Moscú

Ulises y la maga. Detalle.

Pompeya. Museo Nacional de Nápoles



Las finas facciones del rostro de Circe, como puede apreciarse en la imagen ampliada de la derecha, resultan extremadamente próximas a las de *La mallorquina*. Como se comentaba en el estudio compositivo, las casi azarosas manchas de color con las que Picasso marcaba las zonas de ojos, boca y parte baja de la nariz, en *La mallorquina*, parecen corresponderse con los restos de pigmentación que aparecen en el rostro de Circe. Los ojos pequeños, la boca, la nariz larga, fuertemente iluminada con su sombra en la zona inferior... estas manchas son las que Picasso aplica en la base del rostro de su modelo. Estos toques de pigmento, algo indefinidos, son los que el artista subrayará con la ayuda de un pincel seco, arrastrando la pintura mojada, o con la pluma, en un rápido movimiento de zigzag.

El sombrero de Circe, como se ha comentado respecto al de *La mallorquina*, no recoge en su interior la cabeza de la maga, sino que se apoya, flota sobre la misma. Circe se halla en un espacio cerrado, así como parece estar *La mallorquina*, y, en principio, no precisan de gorro alguno para cubrirse la cabeza. El ala rígida del sombrero no se moldea, porque no es esta su función, sino que actúa como plataforma que sostiene el cono. El cono es la antena que atrae las ondas del conocimiento místico, divino, cósmico... o como prefiera llamarse, enviándolas hacia el *chakra* de la cabeza. Es éste el punto a través del cual, la maga canaliza la información metafísica que es la base de su oficio.

La mallorquina, como Circe, luce una importante masa de cabello oscuro debajo del sombrero y, aunque la maga no lleve, aparentemente, ningún velo, las transparencias entre las capas de pigmento del fondo y los to-

ques de luz aplicados sobre su túnica, crean un efecto similar al mismo. El fondo de *La mallorquina*, transparente el color del cartón y, de este modo, Picasso reproduce en su obra a las irregularidades provocadas en el fresco por el paso del tiempo. Las pinceladas, largas y restregadas, de la base del mural, se repiten en el fondo de *La mallorquina*. Incluso la mancha oscura del fondo pompeyano tiene su traducción en el pigmento violáceo que Picasso aplica a la parte superior izquierda de su "mallorquina".

Picasso ha integrado a la saltimbanqui de feria ambulante, a la hipotética quiromante heredera de unas tradiciones y de una sabiduría ancestral,⁵² en una determinada dinámica cosmogónica. Las leyes de esta dinámica, facilitan la reaparición constante de una misma alma inmortal en coordenadas espacio temporales que sólo existen en la ilusión terrenal. Picasso, que se ha descrito a sí mismo como pintor primordial en *Autorretrato en la playa* (1902) representa, en *La mallorquina*, al alma inmortal de la joven quiromante de feria, a Circe.

Picasso pinta misteriosamente, sembrando semillas de un conocimiento que debe crecer y desarrollarse en el interior del espectador y transformar su naturaleza hasta comprender la posibilidad de acceder un distinto desarrollo de conciencia. En este sentido, Picasso puede considerarse a sí mismo "pintor-mago".

Picasso, de la misma manera que los magos en sus conjuros, utiliza la repetición. Sus pinturas de esta época, insisten en una dimensión metafísica, en un nivel de conciencia al que él había accedido en sus sesiones de opio, que acoge a las almas en una eternidad perceptible desde la cotidianidad.

52. Como la que suponía Apollinaire a las hadas, hechiceros y juglares de Bohemia en el poema *Espectáculo*.

Mitología y pintura pompeyana, mediante el concepto y la representación formal, vehiculan la expresión de esta cosmogonía.

Apollinaire reclamó su responsabilidad sobre la atracción ejercida por los saltimbanquis en Picasso y, en la postal azul, el poeta

eleva al pintor a la categoría de demiurgo.⁵³ Poemas de Apollinaire, como *Espectáculo* y *Los saltimbanquis*, constituyen un magnífico documento para las obras de este período. El artículo que el poeta escribió en *La plume*, señala el camino hacia su comprensión.⁵⁴

9-6 CIRCE VUELVE EN 1968

Del mismo modo que en *El atleta* se ha visto como en la punta seca *Bloch 1454* (16 abril 1967) Picasso, al final de su trayectoria, hizo desfilar a los personajes de su vida y de su circo en unos grabados sin límites temporales, al año siguiente, en el aguatinata *Bloch 1525* (20 abril 1968) repite la experiencia con Circe. Un viejo demiurgo sin fuerzas que, a sus 87 años, evoca, o urge, a su “maga-hada” para que obre un milagro sexual.

El pintor juega, aquí, con las distintas posibilidades que ofrecen las técnicas de la punta seca y del agua tinta para contraponer una atmósfera real a un ambiente onírico. Trabaja en punta seca el ámbito de lo real y en aguatinata el del sueño.⁵⁵ El artista, mediante las posibilidades de la aguatinata, crea

un espacio de noche, de magia y de sensualidad en el que la técnica le permite utilizar un trazo más grueso y, ya sin la agresividad del punzón, crear una figura suave, llena de redondeces y absolutamente voluptuosa. Una figura de deseo a la que no puede acceder ¿Helena?

Aquí (entre los dioses olímpicos) (...) ante este fantástico desbordamiento de vitalidad, el observador permanece perplejo y se pregunta en qué filtro encantado han podido beber aquellos hombres esta embriaguez vivificadora para que, sea cualquiera la dirección en que miren, se les aparezca Helena, la de las dulces sonrisas, “cerniéndose como un símbolo voluptuoso” imagen ideal de su propia existencia.⁵⁶



Picasso. Bloch 1525.

Aguatinata
y punta seca. 20 abril 1968.
Il. 31'5x39'5 cm.

Picasso. La araña (Buffon,
Historia natural). Paris,
1936. Azúcar perdido.
36x28 cm.

53. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. Paris. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P.45

54. APOLLINAIRE, GUILLAUME “*Les peintres nouveaux*”. París. *La plume*. 15 mayo 1905.

55. El aguatinata crea un fondo oscuro que evoca la noche, la magia y la imaginación. La punta seca, con su trazo seco y fino, con su perfil negro sobre un fondo blanco, es más adecuada para el tratamiento de la realidad. En la esfera de lo real, se dibujó a sí mismo con gorguera y con uno de esos trajes de caballero barroco que tuvieron una destacada presencia en sus pinturas de la época. El estampado del traje, que recuerda las telas de araña, se reproduce sugerentemente en su sexo tumefacto. Éste, envuelto a su vez en la tela de araña del drapeado que provoca al levantar sus ropajes, está coronado por un sol. El sol, aunque con sus rayos quebrados insiste nuevamente en la idea de la araña, es un sol y se encuentra en el vientre. Picasso tiene una frase interesante respecto al sol en el vientre:

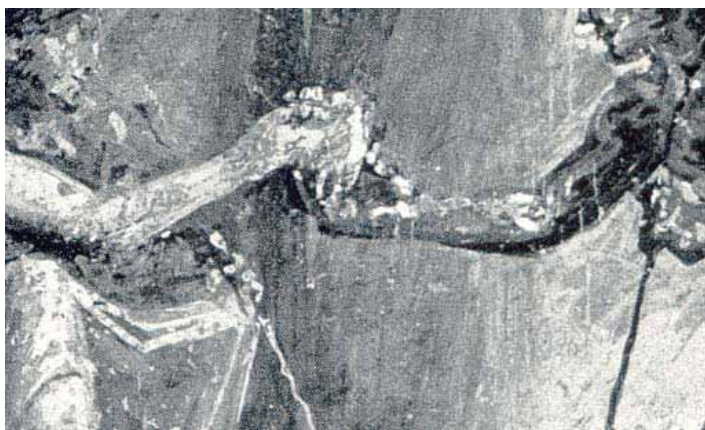
En el fondo todo está en uno mismo. Es un sol en el vientre con miles de rayos. El resto no es nada. Únicamente por eso, por ejemplo, Matisse es Matisse. Lleva este sol en el vientre. También ésta es la razón de que, de vez en cuando, se produzca alguna cosa.

Esta frase hace referencia al poder personal. Tal como se ha comentado, el sol tiene los rayos quebrados. Los rayos quebrados hacen alusión a la tela de araña y por lo tanto a algo viejo y en desuso. Pero también un sol con sus rayos quebrados deja de tener la fuerza de un sol radiante. Es decir que, no solo es su potencia sexual sino, también, su poder personal, su poder demiúrgico, el que está en declive. En esta situación decadente, solo una maga bondadosa puede obrar un milagro.

56. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.63.

Ulises y la maga. Detalle.
Pompeya. Museo Nacional
de Nápoles..

**Picasso. Saltimbanqui
bebiendo de la jarra.** París,
1905. Pluma y tinta negra.
18x11 cm. Museo Picasso
París



El alma eterna de Circe, la maga que en otras épocas se había ocupado de temas más trascendentales, es a la que el pintor recurre para que a los 87 años solucione su impotencia. Sólo Circe, con sus filtros, podrá metamorfosear el viejo cuerpo del artista y devolverle su poder personal.

La tierna pócima amorosa⁵⁷ que Circe ofrece a Ulises en *Saltimbanqui bebiendo de la jarra* (1905) es añorada, o reclamada, por el artista 63 años más tarde. En este dibujo, Picasso no solo reproducía el gesto de la Circe y del Ulises pompeyanos sino que, además, el artista, mantenía el fuerte contraste entre la figura iluminada y clara de la maga y la

imagen oscurecida por las sombras del viajero. Viajero nostálgico que recordará, cómo al partir de la isla de Eea, dirigiéndose al Hades, fue vestido por su amada Circe. Y, lleno de afecto, describirá, también, cómo se arregló ella para su despedida:

Y ella, la ninfa, se vistió con una pieza blanca fina y graciosa. Alrededor de su cintura se ató un bello cinturón de oro y se cubrió la cabeza con un velo.⁵⁸

Este es, pues, el velo que dispone Picasso sobre el sombrero de la Circe pompeyana. El artista, para trabajar el aspecto más delicado

Picasso. Bloch 1525.
Detalle. Aguatinta y punta
seca. 20 abril 1968 II.
31'5x39'5 cm.

Picasso. La mallorquina.
Detalle. París, 1905. Aguada
y acuarela 67x51 cm. Museo
de Bellas Artes Pouchkin.
Moscú



57. A juzgar por el corazón en el que Picasso envuelve el dibujo que bebe el saltimbanqui de manos de su maga circense, en *Saltimbanqui bebiendo de la jarra*

58. HOMERO *La Odisea*. Barcelona. Ed. La Magrana. 1.999. PP. 254-255.



Ulises y la maga. Detalle. Pompeya. Museo Nacional de Nápoles.

El mago. Detalle. Arcano de un tarot tradicional marsellés. Colección privada.

y sutil del retrato, se ciñó a las fuentes clásicas, a la pintura pompeyana y al relato de Homero.

Picasso, en 1968, se despide de la Circe más esencial, provista solamente de sombrero, su “instrumento de trabajo”. El pintor

corta el cono del sombrero allí donde había cortado el de *La mallorquina*. Quizá un día pueda llamarse a *La mallorquina* por su propio nombre, *Circe, la maga*. Un día en el que la escritura no obstaculice la comprensión de las imágenes.



Picasso *Anciano con tiara* Paris, 1905 Acuarela y pluma sobre papel 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin, Moscú.

10

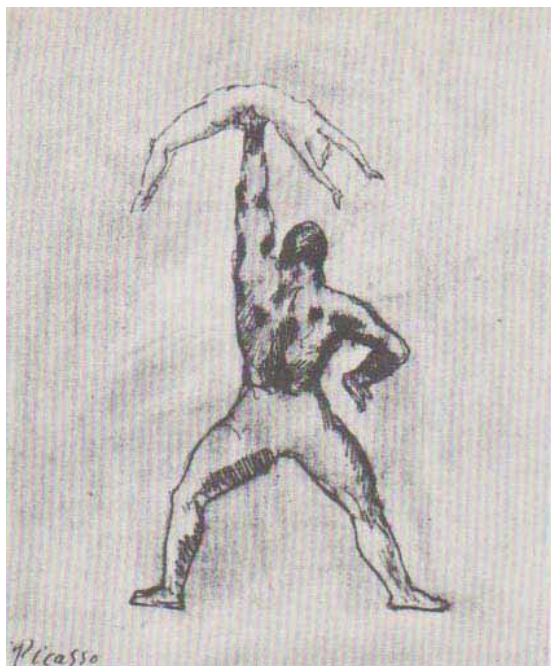
Anciano con tiara

10-1 INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta acuarela ha sido relacionada con *El rey*¹, con *El organillero*², con el *Ex-libris* de Apollinaire, con el bronce titulado *Cabeza de bufón* y posiblemente pueda asociarse, también, a algunas pinturas y bocetos de saltimbanquis con gorros de cascabeles. Daix, sencillamente, señaló la posible relación entre los atlantes que aparecen en la

corona y algunos bocetos de hombres forzudos que publicó Zervos.³ Cabanne apunta al posible vínculo entre los amorfillos que se encuentran en la base de la corona y las caricaturas *El burdel*, *Una muy bella danza bárbara* (París, 1905) y el grabado *La danza* (1905).⁴

Las anteriores opiniones indican unos



Picasso. *Hombre desnudo llevando un faro*. París, 1905. Pluma y tinta china. 16'9x10'7 cm. Cabinet des estampes, Kunstmuseum, Basilea.

Picasso. *El acróbata*. París, 1905. Pluma y acuarela. 31x24 cm. Baltimore Museum of Art.

1. AAVV *Picasso 1905-1906*. Barcelona. Electa. 1992. P. 238

2. PODOKSIK, ANATOLI *La interrogante eterna. Obras del pintor en los museos de la Unión Soviética*. Leningrado. Aurora, 1989. París, Cercle d'Art, 1989. New York, Harry N. Abrams, 1989. P.158

3. DAIX, PIERRE *Picasso 1900-1906. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint. 1900-1901-1906* Pierre Daix. 1902 à 1905 Georges Boudaille. Catalogue établi avec la collaboration de Joan Rosset. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1988 -1ª edición, 1966- P. 272.

4. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. IV.3

posibles enlaces, pero, no se extraen consecuencias de los mismos.

Por lo que hace a la relación indicada por Cabanne entre los amorcillos que adornan la base de la corona en *Anciano con tiara* y las caricaturas *El burdel* y *Una muy bella danza bárbara* (Paris, 1905), así como con

el grabado *La danza* (1905) pensamos que, compartiendo todos ellos un aspecto abocetado, su sentido y temática es distinta a la que nos ocupa.⁵ Veamos, ahora, si el estudio compositivo de *Anciano con tiara* puede introducirnos en otro nivel de lectura de esta pieza.

10-2 ESTUDIO COMPOSITIVO

Picasso realiza un retrato de la cabeza, en tres cuartos, de un anciano coronado. A la especial corona que luce se la ha llamado, sin mucha precisión, tiara.⁶ Sus rasgos finos y delgados, su nariz también larga y afilada, su mirada inquisidora y penetrante transmiten, al espectador, la sensación de hallarse frente a un personaje especialmente inteligente.

Si a ello se le añade su respetable barba, así como la corona cargada de símbolos, el globo con signos aparentemente celestes y el aro que lleva como pendiente, percibimos, al mismo tiempo, una atmósfera de sabiduría vinculada a la astronomía y al conocimiento hermético.

Picasso ha centrado su atención en el rostro, en los adornos de la tiara y en el trabajo de la barba. Curiosamente, el cabello que queda detrás del cuello parece haber sido olvidado. En la parte superior de la barba el artista se esmera en el dibujo de los distintos pelos que, realizados a pluma sobre pinceladas más gruesas, confieren veracidad a la composición. Este interés por la exactitud, lo pierde el pintor al plasmar el cabello que desciende por la nuca. Aquí, Picasso, mediante unas líneas verticales y otras en espiral, se limita a sugerir un mechón de cabello enrollado sobre sí mismo, como si se tratara de una columna salomónica. La falta de dedicación de esta zona contrasta con el detallado acabado del resto del rostro.

El cuello, largo y delgado parece excesivamente fino y, al carecer de cualquier tipo de sombreado, resulta artificial. El extremo inferior del mismo termina en una base pigmentada, a nivel de mancha irregular en tono rojizo, que sugiere el inicio de una túnica. Esta zona está someramente trabajada y transmite

la sensación de dibujo parcialmente borrado por el paso del tiempo.

El sombreado del rostro, mediante un vigoroso rayado de trazo corto, superpuesto o paralelo, contrasta con los pómulos, una zona de la frente y el perfil de la nariz que permanecen sin manchar. El color de esta zona virgen es el mismo color que el fondo del papel. Destaca el zigzag nervioso con el que Picasso trabaja las cejas, reproduciendo la misma técnica empleada en *La mallorquina*. Aquí, Picasso exagera el trazo consiguiendo unas cejas sumamente voluminosas que se despegan con fuerza del plano del rostro. El efecto de este trabajo tiene algo de diabólico. Las mencionadas cejas acentúan la fuerza penetrante de la mirada que consigue atravesar, de una simple ojeada, el alma del espectador. Sus ojos, que denotan esa extraordinaria precisión en la percepción, sugieren unas capacidades ilimitadas que parecen abarcar todas las esferas del conocimiento. Los finos labios, herméticamente cerrados, apenas sobresalen de la barba para mandarnos un mensaje de firmeza. La expresión de la boca traduce un cierto desprecio hacia el exterior. El anciano, como ocurría con *La mallorquina* y con *Joven con pipa*, transmite una intensa y rebosante vida interior y una autosuficiencia cuyo origen quizá se encuentre explicado en la compleja simbología de su tiara.

Entre las imágenes comentadas, ésta es la única en la que el modelo se dirige al espectador. Así como en las otras obras se produce un cierto ensimismamiento, un aislamiento respecto a la cotidianidad, aquí, el anciano la encara, desde su extraordinario poderío interior, con superioridad y recelo, al mismo tiempo. Una superioridad fruto de su desarrollo personal absolutamente estremecedor.

5. Véase el comentario de *Salomé* y *La danza* en esta misma tesis.

6. En realidad, una tiara son tres coronas superpuestas que simbolizan la trinidad o

las tres divisiones del Reino de Dios. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 400



Picasso. *La mallorquina*.
Detalle. París, 1905. Aguada
y acuarela 67x51 cm. Museo
de Bellas Artes Pouchkin.
Moscú.

**Picasso. *Anciano con
tiara*.** Detalle. París, 1905.
Acuarela y pluma sobre
papel. 17x10 cm. Museo
de Bellas Artes Pouchkin.
Moscú.

Picasso. *El Lapin Agile*.
Detalle. 1904-1905. Óleo
sobre lienzo. 99x100'3 cm.
Colección Charles Payson.
Nueva York.

Antes de sumergirnos en la complejidad de la tiara, merece la pena mencionar el fino mechón de pelo, lacio que, sobresaliendo de la corona, llega hasta la ceja. Es un detalle anecdótico que conecta al *Anciano* con el Arlequín del *Lapin agile* y con el *Joven con pipa*, obras en las que el artista se autorretrata. Picasso podría sugerir una posible identificación personal con el personaje retratado.

La tiara con la que el anciano cubre su cabeza es, como el sombrero de *La mallorquina*, como la *tabula rasa* de la *Sibila* de Velázquez, o como el mono del obrero en *Joven con pipa*, el objeto que nos puede explicar de donde procede su fuerza personal y, probablemente, su oficio.

La tiara se compone por una base circular a la que se le ha insertado una esfera en la parte central. La base es regular en la parte inferior. La superior termina en una exagerada sierra con perfiles antropomórficos. En conjunto, esta base, es una corona radiante. La parte inferior de la corona está ornamentada con dibujos de trazo rápido que muestran amorcillos, guirnaldas, caballos, una mujer, una palmera que le confiere una nota exótica, un delfín, una cabeza con aspecto de Gorgona... en definitiva, un intenso conjunto variopinto que se estructura a modo de friso del que emergerán los radios de la corona. En los mismos, el artista dispone parejas de atlantes masculinas, femeninas o mixtas. Los atlantes soportan masas rocosas informes que se integran o surgen de la esfera. La esfera que descansa en el interior de esta corona, está esbozada con pocos trazos y los signos han sido ejecutados con rapidez. Los círculos, las

cruces y otras señales sugieren astros, planetas y cualquier tipo de órbita celeste. Esta esfera parece reproducir un globo celeste.

Picasso insiste en las formas circulares con el pendiente que cuelga de la oreja del anciano. Este pendiente, además de representar valores relacionables con lo exótico y lo oriental, solventa un problema compositivo. Si se observa, podrá apreciarse que el pendiente no se encuentra tan integrado en el conjunto como el resto. Esta circunstancia, limpia y neta, que no se diluye ni interpenetra con manchas ni trazos, con un dibujo casi forzado, parece añadida cuando la composición estaba prácticamente terminada. Su incorporación solventó, probablemente, un vacío. La zona comprendida entre el perfil exterior de la barba y la columna salomónica de cabello que se desliza por la nuca, conforma un largo pasillo que empieza, en su parte superior, en la oreja y termina, en su parte inferior, en la túnica. Es una zona de nadie, sin referencias, en la que se da un exceso de líneas verticales. El pendiente, redondo, rompió la verticalidad y, su forma distrajo la atención sobre la anodina vacuidad de la zona. El pequeño problema que le surgió al artista en este punto, pensamos que pone de relieve la utilización de un modelo cuyo enfoque fue variado por el pintor. El detalle, señala el método de trabajo utilizado por Picasso y su oficio para disimular un problema. La intensidad del conjunto requiere un estudio simbólico de sus formas antes de internarnos en el análisis iconográfico de los elementos contenidos en las mismas.

10-3 SIMBOLOGÍA DE LA CORONA RADIANTE CON ESFERA

Cirlot, habla de un significado profundo de la esfera, *Sphairos*, que equivale al infinito. El autor comenta que Platón, en *El banquete*, al referirse al hombre en estado puro lo describe andrógino y esférico, al ser la esfera el equivalente a la totalidad y a la perfección. El autor cree posible que las esferas transparentes que alojan a los amantes en *El jardín de las delicias* del H. Bosch, tengan el mismo sentido.⁷

La esfera hace referencia a la totalidad y a la perfección. Es decir que la imagen que culmina la corona implica una completud perfecta. En *Anciano con tiara* tenemos, además, una esfera dentro de una circunferencia, combinación que insiste, de nuevo, en la totalidad. El hecho de que el interior de la circunferencia contenga figuras y objetos implica limitación y determinación. Desde la perspectiva externa, la circunferencia protege a los contenidos físicos y psíquicos que en ella se ubican, de las amenazas foráneas que se asimilan al caos. El movimiento circular, además es centrífugo y activa todas

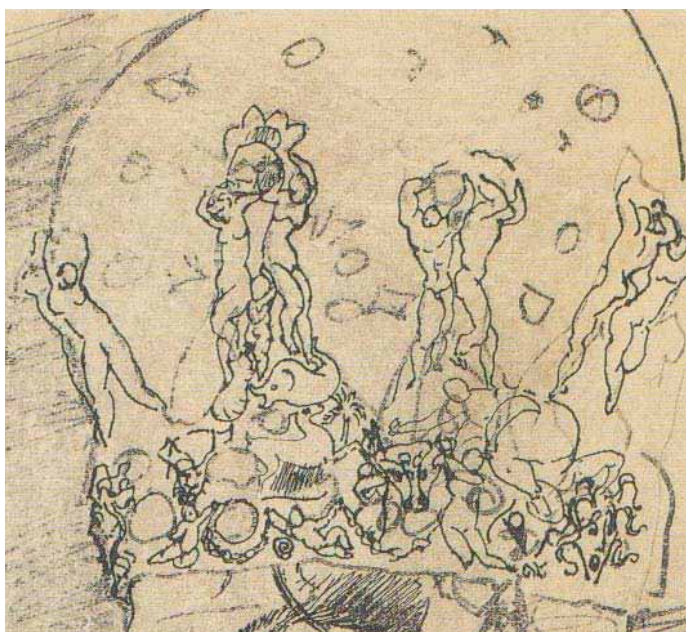
las fuerzas que entran en juego en el proceso.⁸ Este mundo de atlantes, amorcillos, caballos, gorgonas, delfines... constituye una firme muralla protectora ante el caos exterior del que, probablemente, recela el anciano.

Éste es el mundo y ésta es la fuerza del protagonista. Al estar ubicados en una corona, situada en lo más alto del cuerpo humano, significa que son estos contenidos los que integran su idea de superación. La corona, como radiante símbolo del cumplimiento de la más alta finalidad evolutiva, simboliza el triunfo sobre sí mismo y el acceso a la vida eterna. Podía ser, la corona, atributo de los dioses.⁹

El anciano de Picasso ha alcanzado un altísimo grado de desarrollo y completud manifestada mediante la combinación de los símbolos que lo coronan y culminan. Antes de buscar los modelos en los que pudo basarse Picasso para la figura del anciano, veamos cuáles fueron los modelos en los que se inspiró para componer su corona-tiara.

H. Bosch. *El jardín de las delicias*. Detalle. 1480-1490. Óleo sobre tabla. 220x195 cm. (panel central). Museo del Prado, Madrid.

Picasso. *Anciano con tiara*. Detalle. Paris, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.



7. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.189

8. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición-PP.1130-131.

9. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición-P. 147.

10-4 PROCEDENCIA Y SIGNIFICADO DE LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS DE LA CORONA

10-4-1 Los triángulos de la zona superior de la corona.

La forma triangular en la que se insieren las figuras se ha relacionado tradicionalmente con la mujer, con la perfección y con la fecundación universal, siendo asimismo, emblema de la Trinidad.¹⁰ Éste es el contexto simbólico que configuran los personajes que se estudian a continuación.

El artista, como se ha visto en el estudio de *El atleta*, estaba muy interesado en la belleza de los espectáculos que, como los combates de boxeo, implicaban una manifestación de fuerza.¹¹ A Picasso debió complacerle dibujar estos cuerpos musculosos que soportan el inmenso peso del cosmos. Los modelos debió encontrarlos entre los desnudos atléticos que ilustran los manuales de pintura pompeyana. Gusman, en su libro sobre Pompeya, presenta, además del luchador que Picasso utilizó como patrón para *El atleta*, un atlante. Éste pudo ser reinterpretado por el artista al dar vida a otro atlante, situado a la derecha, en el grupo central de la corona.

El libro de Roux muestra una pareja de mujeres desnudas cargando fardos informes similares a las rocas que aguantan los atlantes en An-

ciano con tiara.¹² Otra figura interesante para haber sido adaptada como atlante es el musculoso Hércules de la pintura *Hércules y Telefeo*. Si se levantan los brazos a este personaje de espaldas, podría convertirse en el atlante situado en el extremo derecho de la corona.

El conjunto de pinturas pompeyanas deben haber sido la fuente iconográfica de algunos de los atlantes representados en *Anciano con tiara*.

Como se sabe, los atlantes sostenían las altas columnas que separaban el cielo de la tierra y simbolizan lo que, real o metafóricamente, sostiene un gran peso.¹³ Picasso alterna figuras masculinas y femeninas (cariátides) sin hacer diferencias entre sexos a la hora de repartir el peso de una esfera que más adelante, en 1917, reproducirá en el telón del ballet *Parade*.

Allí, como aquí, la esfera aparece rodeada de símbolos, Pegaso Hermes, Anubis, el tambor... En 1902, Picasso dibujó para la portada de *El liberal* un gigante cuyo tocado evocaba una esfera similar presidida por un cuarto de luna y coronada con una forma cónica.¹⁴ Una composición que presenta muchas coincidencias con el tocado de *Anciano con tiara*.¹⁵ Veamos, pues, qué es este globo al que el artista recurre en distintos períodos pictóricos.



10. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 406.

11. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P. 104.

12. ROUX, HENRI *Herculanum et Pompéi: recueil general des peintures, bronzes, mosaïques, etc., découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après le antichità di Ercolano, el museo Borbonico, et tous les ouvrages analogues; augmenté de sujets inédits, graves au trait sur cuivre par H Roux Aîné; et accompagné d'un texte explicatif par L. Barré*. Ed: Librairie Firmin Didot Frères. Paris 1839-40 (8 tomos). Vol. III



Gusman. *Luchadores*.
Pintura P. 161.

Gusman. *Telamón sosteniendo una mesa*.
Terracota del Museo de Nápoles. P.433.

13. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 84

14. A lo largo del estudio de *La mallorquina* hemos identificado al gigante con un mago.
15. La ilustración representa la procesión de las fistas de La Mercé, en Barcelona. A pesar de que la fecha del periódico sea del cinco de octubre y la fiesta de La Mercé el 24 de septiembre, aquel año, la procesión tuvo que ser aplazada debido a la masiva afluencia de carretas que llegaban a Barcelona desde la comarca. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997- NY Random House 1991- P. 247.



Pintura 7. Roux Vol. III.

Picasso. Anciano con tiara.
Detalle. París, 1905. Acuarela
y pluma sobre papel. 17x10
cm. Museo de Bellas Artes
Pouchkin. Moscú.
Hércules y Telefeo. Fresco.
1'71x1'02 cm. Procede de la
Basílica de Herculano. Museo
Nacional, Nápoles.

**Picasso. Portada
de El liberal, 5 octubre
1902. Procesión de La Mercè.**
Detalle. MPB.

Picasso. Telón para Parade
"Détrempé o glue-paint"
sobre tela. 10'6x 17'25 m.
París. Musée National d'Art
Moderne. Centre Georges
Pompidou.

Picasso. Anciano con tiara.
Detalle. París, 1905. Acuarela
y pluma sobre papel. 17x10
cm. Museo de Bellas Artes
Pouchkin. Moscú

10-4-2 La esfera

El encargo de la mencionada portada de *El liberal*, llegó a Picasso a través de los hermanos Junyer Vidal.¹⁶ Este año, también, el artista realizó el dibujo titulado *El pintor Junyer y su visión de Mallorca*. En el mismo, Junyer aparece vestido como un personaje greco-romano, sosteniendo la lira de Orfeo con una mano y la paleta de pintor con la otra. En esta atmósfera clasicista, rodeado de musas y ninfas copulando en un clímax dionisiaco que parece reproducir fragmentos de *El origen de la tragedia* de Nietzsche,¹⁷ se erige el busto que en esta tesis se ha identificado como de Dionisio.¹⁸

En 1904, también en *El Liberal*, Carlos Junyer, hermano del pintor retratado en su visión mallorquina, describió a Picasso como pintor interesado en la filosofía y en la religión.¹⁹

Como se dijo en *La mallorquina*, Junyer se refiere a una religión pagana cuyos miembros

y símbolos fueron discreta, e irónicamente, inseridos en la procesión de *La Mercè*, en *El Liberal* (1902). Los intereses filosóficos y religiosos del pintor podrían estar vinculados a un mismo contexto en el que no se establecieran límites entre los estudios filosóficos, religiosos, astronómicos, médicos...

Hemos visto que el tocado con esfera del gigante que presidía la procesión de *La Mercè*, presenta características similares al de *Anciano con tiara* y al de *Parade*. Jean Clair define la esfera del telón de *Parade*, a la que él llama "star-flecked ball,"²⁰ como la figuración del globo celeste, *axis mundi*.²¹ En *Parade*, en el contexto aparente de una agradable comida napolitana, con el Vesubio presidiendo la reunión, Picasso vuelve a incluir la esfera que lucía el gigante de *La Mercè* en 1902. Éste encabezaba una tradicional procesión religioso-popular de Barcelona con una "maga-hada", Dionisio, el "anfiteatro pompeyano-plaza de toros" y la montaña



16. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol. I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 247
17. Aquí (entre los dioses olímpicos) (...) ante este fantástico desbordamiento de vitalidad, el observador permanece perplejo y se pregunta en qué filtro encantado han podido beber aquellos hombres esta embriaguez vivificadora para que, sea cualquiera la dirección en que miren, se les aparezca Helena, la de las dulces sonrisas, "cerniéndose como un símbolo voluptuoso" imagen ideal de su propia existencia. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P.63.
18. Véase, en esta misma tesis, el comentario sobre *La mallorquina*, P.9.
19. Empezando a partir de formas armoniosas, él desarrolla su inflexible y penetrante fuerza. Por esa razón, y a pesar de ella, él presta menos atención a lo externo que a lo interno, prefiriendo la vida íntima a la decoración exterior. Es más religioso que idólatra, más filosófico que pintoresco, más bello y hermoso

que bonito y placentero (...) El trabajo de Picasso contiene, de alguna forma, la fuerza del trabajo de los grandes hombres en cuya posterioridad ha impreso el sello de la inmortalidad. Él ha bebido sabiduría de esas fuentes y han formado su personalidad y su trabajo (...) Picasso es uno de los pocos espíritus en España que ha colaborado en el trabajo de la religión. (...) Cada nuevo producto del joven artista es un escalón más entre el principio y el fin; un ejemplo de vida superior, una vida ascendente. Artículo de Carlos Junyer Vidal en *El Liberal*. 1904. En McCULLY, MARILYN *A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences*. New Jersey. Princenton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- PP.43 y 44.

20. Globo moteado con estrellas.

21. AAVV *Picasso: the Italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 21



Picasso. El pintor Junyer y su visión de Mallorca. Barcelona, 1902. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm. Colección privada, Bélgica.
Busto de Dionisio-Sabazio. Bronce. Pompeya

de Montjuïc, como sustituta del Vesubio en la presidencia del conjunto. La aparición de la esfera que corona a *Anciano con tiara* en obras anteriores y posteriores demuestra el interés del artista en este objeto emblemático cuyo contenido se ve enriquecido en cada ocasión, con la compleja simbología de los elementos que le rodean.

Tal como sugería Apollinaire en su artículo de *La plume*,²² habrá que entender el desfile de personajes picassianos como engranajes de un proyecto metafísico que se desvela en distintas fases mediante la interpretación de los acertijos, del misterio, que Picasso fue sembrando en sus pinturas. El lenguaje de la pintura pompeyana vehiculiza su expresión. La necesaria participación del misterio en la pintura y la excelencia de la pintura doméstica pompeyana que sirve de modelo a Picasso, fueron ensalzados por Sar Péladan, de quien Apollinaire era ferviente seguidor.²³

10-4-3 La base de la corona.

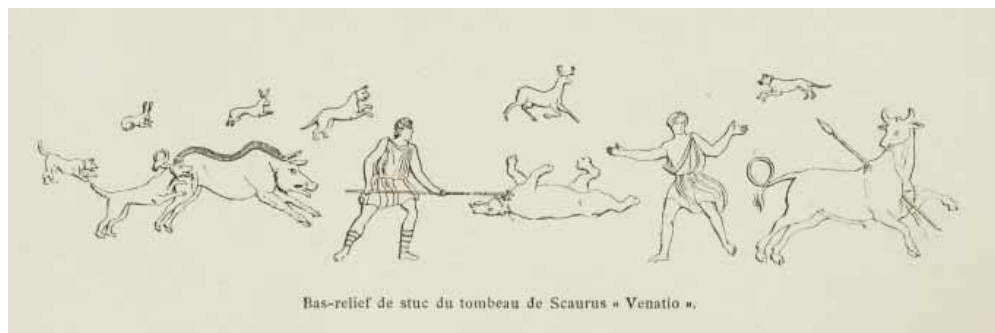
Esta base está compuesta como un bajo relieve. En Pompeya se encontraron múltiples cascos de gladiadores trabajados con figuras en bajorrelieve, entre las ruinas de la ciudad. Gusman reproduce uno de ellos y alude a sus ricos decorados.²⁴

En hojas anteriores y posteriores al casco, el autor presenta distintos dibujos pertenecientes a bajorrelieves de la tumba de Scaurus en cuya composición pueden percibirse trazos de algunos de los grupos que dibuja Picasso en la base de la corona.

Aunque los motivos sean comparables, en Picasso no son bélicos. Veamos de donde proceden algunas de estas figuras que pueblan la corona del *Anciano con tiara*.

Entre dos cariátides aparece la figura de un amorcillo con uno de los brazos cruzado sobre el pecho y el otro doblado sobre la cabeza en un movimiento un tanto incomprensible. Debajo del mismo vemos la curiosa imagen de

Gusman. Casco de gladiador. Museo de Nápoles. P.175.
Gusman. Bajo relieve en estuco de la tumba de Scaurus. Venatio P. 173.



22. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. *La plume*. 15 mayo 1905.

23. "El arte debe procurarnos un espasmo trascendental y, si la palabra ofusca, un beso de misterio que comble nuestra sensibilidad, acelere nuestra vida cerebral y nos suscite la emoción y las ideas". Misterio en pintura y exaltación de la pintura doméstica pompeyana en: PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-PP. 63 y 301.

Apollinaire, Canudo, Jarry, Jacob seguidores de Péladan en: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 340. y AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 76.

24. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. P. 175



Picasso. Anciano con tiara. Detalle. Paris, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

Gusman. Amor. Bronce del Museo de Nápoles. P.427.

Picasso. Anciano con tiara. Detalle. Paris, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú

un delfín. El amorcillo con el delfín proceden de uno de los modelos que dibuja Gusman en su libro sobre Pompeya. Si al niño se le elimina el delfín, su postura carece de sentido. Picasso, al componer la estructura piramidal en la que se insiere esta figura, suprimió el delfín de las espaldas del niño y lo trasladó a sus pies. El delfín tiene un interesante significado alegórico: hace referencia a la salvación y a la resurrección, llevando, a menudo, el alma de los muertos al otro mundo.²⁵ Si la corona con el globo celeste alude al más alto grado de superación personal y a la comprensión cosmogónica, probablemente, a partir de la figura del delfín, debamos interpretar que es en el viaje al reino de los muertos en el que el anciano adquiere un determinado conocimiento y la salvación del alma eterna. Era en el reino de los muertos donde los pitagóricos adquirirían, como Orfeo y como Dionisio, su sabiduría y su salvación.²⁶

Gusman. Bajo relieve en terracota (Región VI, Insula XV). P. 433.



Bas-relief en terre cuite. (Région VI, Insula XV.)

Los misterios dionisiacos, como la mayoría de los misterios, prefiguran el descenso al mundo de ultratumba, la muerte antes de la muerte. El iniciado en los misterios recorre la senda órfica al reino de los muertos buscando un sentido a su vida y el secreto de la liberación del alma individual. De este proceso surge un hombre nuevo. Se le llama recién nacido o niño, aludiendo tanto a su nueva vida como a su pureza.²⁷ El niño y el delfín que Picasso incluye en la corona pueden simbolizar el proceso iniciático de muerte y resurrección como un nuevo ser.

En la misma página en la que Gusman reproduce a su atlante, presenta, también, algunas copias de bajorrelieves romanos. En ellas puede reconocerse a un auriga conduciendo un carro tirado por dos caballos. El caballo en primer término, tiene, exactamente, el mismo perfil que el cervatillo que Picasso dibuja debajo del delfín. Picasso le añade una fina línea, a la altura de la cornamenta y le corta la cola al caballo, dejándola como la de un ciervo. Si se observa, se apreciará como la línea que marca la cornamenta en el ciervo de Picasso, se sitúa en el mismo lugar que ocupaban las riendas del caballo pompeyano.

Al convertir el caballo en ciervo, parece que Picasso ha tenido en cuenta el bajo relieve en estuco de la tumba de Scaurus, mostrado al comentar el casco. En la parte central del mismo aparece un joven cervatillo. Este animal, junto al toro y al macho cabrío, es otro de los animales en los que se metamorfosea Dionisio en su huida de los titanes.²⁸ Por su cornamenta, simboliza la renovación,

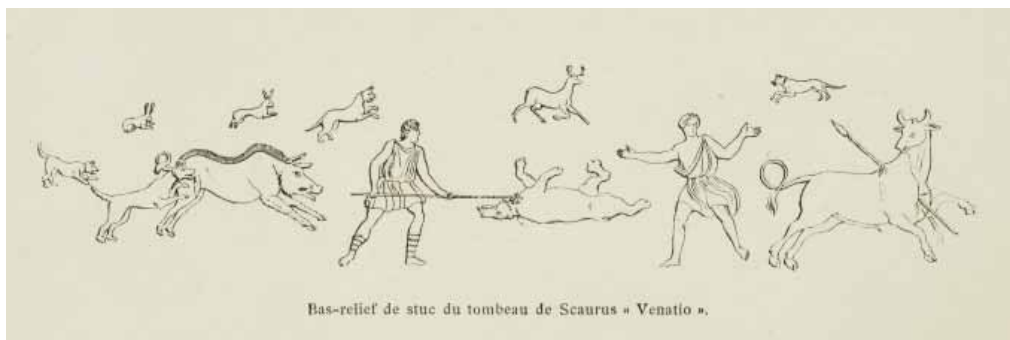
25. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.160

26. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. PP. 63-64 y 72.

27. Véase: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed.

Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP.14-17 y 180.

28. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.47



Gusman. Bajo relieve en estuco de la tumba de Scaurus. *Venatio* P. 173.

el cambio cíclico y, tanto griegos como romanos, le atribuían ciertas cualidades místicas.²⁹

El niño, el delfín simbolizando el camino al reino de los muertos y la resurrección, así como el venado, emblema de la huida, muerte y resurrección de Dionisio, insisten sobre los puntos claves del proceso iniciático. Representados conjuntamente en un contexto de superación personal y de vida eterna, hacen referencia a la muerte ritual y a la resurrección como hombres nuevos y llenos de conocimiento.

Junto al cervatillo, Picasso dibuja una cabeza de toro (o buey) sujeta por dos mujeres desnudas. También en el bajo relieve de la tumba de Scaurus, en su extremo derecho, puede apreciarse la imagen de un toro junto a una joven. El toro puede simbolizar, de nuevo, a Dionisio y las mujeres que sujetan sus cuernos podrían ser bacantes o ménades. En todo caso, mujeres iniciadas en sus misterios. Picasso sigue insistiendo, en el friso que conforma la base de la corona, en los objetivos de los ritos religiosos dionisiacos.

A la derecha de la anterior imagen y prácticamente superpuesta a la misma, se encuentra el esbozo de un joven junto a un caballo con una sucinta Gorgona a sus pies. Las figuras del friso picassiano, son adaptaciones de los modelos pompeyanos de Gusman. En el libro de este autor, junto a la imagen en la que aparecía el auriga conduciendo su carro, pueden verse a Castor y Pólux sujetando sendos caballos y, debajo de los mismos, una gárgola con cabeza de jabalí cuya melena está configurada como las serpientes en la cabeza de la Gorgona. Picasso adapta los elementos de esta composición a su conveniencia, ajus-

tándolos a la curvatura de la corona. La horrible gárgola se transforma, sin demasiado esfuerzo, en una esquemática Gorgona que mata a quien la contempla. Es el lado destructor de la naturaleza.³⁰ Picasso sigue insistiendo en la muerte.

El caballo, por su parte, como ya se vio en *Acróbata con bola*, es un animal ctónico funerario. Pero, además, siguiendo a Cirlot, vemos que determinadas características del caballo conducen a la creencia en ciertos poderes de adivinación entre determinados pueblos de la Antigüedad.³¹

El caballo, al ser un animal funerario, subraya el mensaje de conocimiento y salvación del alma mediante el descenso al inframundo. Los poderes adivinatorios, simbolizados por la clarividencia del caballo, suponen una nueva aportación a los contenidos de esta muralla que encierra y protege al globo celeste del *Anciano con tiara*.

A los anteriores símbolos se añade el de la exótica palmera. En el libro de Gusman encontramos palmeras en los dibujos que representan ceremonias isíacas. Estas pinturas



Picasso. *Anciano con tiara*. Detalle. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

29. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición-P. 129.

30. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición-P. 219.

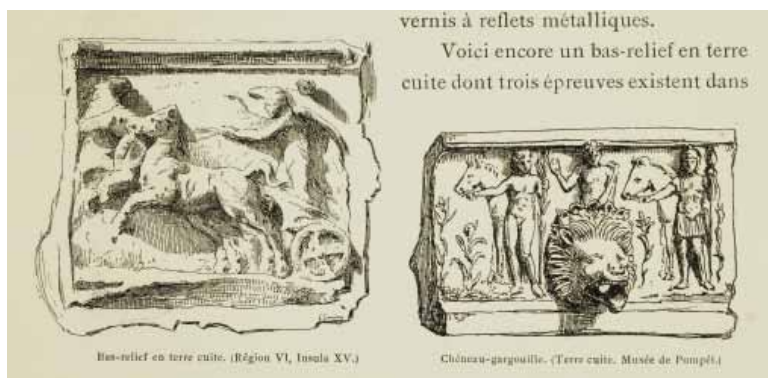
31. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición-PP. 110-111. El caballo pertenece a la zona natural, inconsciente e instintiva. En fábulas y leyendas, los caballos clarividentes previenen a los caballeros.



Picasso. Anciano con tiara. Detalle. París, 1905.

Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú

Gusman. Bajo relieve en terracota (Región VI, Insula XV). P. 433.



Gusman. Ceremonia isíaca. La danza sagrada.

(Pintura de Herculano, Museo de Nápoles). P.87.

Gusman. Mono inteligente. (Pintura del Museo de Nápoles). P. 270.

Gusman. Bajo relieve del altar del templo de Vespasiano. P.102.

han sido ya comentadas en la presente tesis por su conexión con el grabado *La danza*.³² Picasso, al introducir la palmera en la corona del anciano podía estar incorporando valores de los ritos isíacos (equiparados a los dionisiacos) dibujados por Gusman y descritos por Jámblico en el libro que figura en la biblioteca de Apollinaire.³³

Entendemos, pues, que los esquemáticos dibujos con los que el artista ha cubierto la corona, no son modelos tomados al azar, ni creemos que estén relacionados con las caricaturas *El burdel* y *Una muy bella danza bárbara* (París, 1905) ni con el grabado *La danza* (1905) como aseguraba Pierre Cabanne.³⁴ Se trata de una sucesión de imágenes pompeyanas, mayoritariamente vinculadas al ámbito dionisiaco, cuyo simbolismo nos acerca a la filosofía sobre la salvación eterna de las almas y al desarrollo del ser trascendental en contacto con la divinidad. Como se ha visto estas ideas eran sostenidas tanto por las religiones místicas como por la filosofía pitagórica que se desarrolló durante siglos en el sur de Italia. Compatibilizar estas filosofías

y religiones con los principios cristianos era uno de los objetivos de la orden fundada por Sar Péladan. Las representaciones teatrales de los misterios paganos que organizaba el propio Sar Péladan en París se acompañaban con música de Erik Satie, compositor oficial de la orden. Satie fue, también, el compositor del ballet *Parade* donde hemos podido observar la reaparición de la esfera celeste junto a otros símbolos y elementos que evocan el proceso iniciático.

Péladan organizó los salones Rose Croix, alguno de los cuales se celebró en la Galería Durand-Ruel, a menudo visitada por Picasso. Fue en esta galería donde en 1903 se exhibieron y subastaron los frescos de la villa pompeyana de Boscoreale. Si a las anteriores circunstancias se añaden los vínculos que unían a Péladan con los mejores amigos de Picasso, los más influyentes en su obra de entonces, podemos pensar sin mucho margen de error que puede existir alguna relación entre la tiara de *Anciano con tiara* y el tocado que luce el personaje situado a la derecha en el cartel del *Salon Rose Croix*.



32. Véase, en esta misma tesis, el comentario a *Salomé* y *La danza*. Una de estas palmeras aparece, también junto a una de *Las señoritas* entre los bocetos preparatorios de *Las señoritas de la C/ Avinyó*.

33. JAMBLIQUE *Le livre de Jamblique sur les Mystères.* (Trad. du grec par Pierre

Quillard). Librairie de l'art indépendant. París, 1895. (Particularidad, en el interior del libro: el "faire-part" de la muerte de P. Quillard)

34. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso.* Madrid. Ministerio de cultura. 1982. IV.3

El sorprendente “sombbrero” está rodeado con tres líneas horizontales, en espiral, cuyos extremos se levantan como cabezas de serpientes y se le supone un valor simbólico. La parte superior, desprovista de emblemas, tiene una forma casi esférica. El personaje guarda gran parecido con el anciano de *Anciano con tiara*. Frente al mismo y a un nivel inferior, un caballero coronado con laureles,³⁵ con una cruz sobre la casaca, se apoya sobre su espada en actitud de espera. Símbolos de la Eucaristía cristiana se dibujan sobre el fondo en cuyo centro destaca una importante cruz. El anciano, situado a su derecha, aprieta contra su pecho un rollo de papel que sugiere la posesión de algún tipo de conocimiento. La escena parece evocar el rito medieval de nombramiento de caballero. Acto que Fierz David compara con una de las fases del rito iniciático dionisiaco.³⁶ Probablemente se trate del nombramiento de un caballero rosa cruz por el gran



Cartel publicitario de uno de los salones Rose Croix organizados por Sar Péladan en París. (Probablemente alrededor de 1892).

Picasso. Anciano con tiara. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

maestre de la orden, puesto que ocupaba Sar Péladan. Laureles, espada y la gran diversidad de símbolos apuntan hacia una lucha de carácter místico que evoca la comunión con Dios.

La base de este especial tocado, con su contenido simbólico,³⁷ su esfera y las características del gran maestre, acercan esta imagen a la de *Anciano con tiara*. Especialmente si se tiene en cuenta que surge de un contexto vinculado a las amistades del pintor.

10-5 MODELOS ICONOGRAFICOS PARA LA IMAGEN DEL ANCIANO: DIONISIO SABACIO, PITÁGORAS Y SAR PÉLADAN

El personaje que Picasso dibuja en *Anciano con tiara* reúne un conjunto de características que aproximan su imagen a la del gran maestre representado en el mencionado cartel del Salón Rosa Cruz parisino.

Por otra parte hemos señalado importantes coincidencias entre el tocado del gigante-mago de la procesión barcelonesa y la tiara del *Anciano*. El aspecto físico del gigante, fisonomía, rostro, barbas así como la fuerza interior y soberanía que se desprenden de su imagen son características que posteriormente Picasso conferirá al *Anciano con tiara*. Insistimos en su profesión, se trata de un mago y de un mago soberano. Todo ello nos induce a tenerlo en cuenta como posible modelo.

La ilustración de *El liberal* es del mismo año que el retrato de Sebastià Junyer en la playa. Hemos desatacado de esta imagen el

poderoso busto dionisiaco que señorea la estampa y su parecido con la escultura del Dionisio Sabacio pompeyano.³⁸ Pensamos que ambas figuras pertenecen a un mismo prototipo de Dionisio y encontramos semejanzas entre las mismas y *Anciano con tiara*.

Dionisio Sabacio se asocia al dios de origen tracio-frigio, Sabacio. Es un ejemplo de sincretismo religioso que reúne motivos occidentales y orientales. El mito y el culto sabacio, hunden sus raíces en el subsuelo telúrico. Los misterios sabacios, como los dionisiacos, recibieron influencias de los órficos.³⁹ El busto se aguanta sobre una estrella de ocho puntas que debía ir collada a una madera. Destaca el trabajo de la barba y cabello. Éste se recoge con hiedra en la nuca, pero sobresalen dos mechones laterales trabajados en espiral. Los tallos de hiedra, con

35. La coronación del poeta, artista o vencedor con laurel no representa la consagración exterior y visible de una actividad, sino el reconocimiento de que esta actividad, por su sola existencia, ya presupone una serie de victorias interiores sobre las fuerzas negativas y disolventes de los inferiores. No hay obra sin lucha, ni triunfo. El laurel expresa la identificación progresiva del luchador con los motivos y finalidades de su victoria. (...) CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 268.

36. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 203.

37. Probables referencias a la energía cósmica y a la sabiduría.

38. Picasso tuvo ocasión de consultar el modelo, en el de Salomón Reinach, publicado en París en 1897, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*.

39. ALVAREZ MIRANDA . *Las religiones místicas*. Madrid . Revista de Occidente Cop. 1961. PP. 112-118



Picasso. Portada de *El liberal*, 5 octubre 1902. Procesoión de La Mercè. Detalle. MPB.

Picasso. *Anciano con tiara*. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

Picasso. *El pintor Junyer y su visión de Mallorca*. Barcelona, 1902. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm. Colección privada, Bélgica.

flores laterales y frontales, configuran su diadema. Los ojos, abiertos con una mirada fija y lejana, habían sido acabados con otro material.

Dionisio-Sabacio lleva, sobre la cabeza, un *kalathos* cauliforme. Dentro del mencionado *kalathos*, se dispone una cesta con racimos de uva que sobresalen de su perímetro. Estas formas, curvas y apuntadas se asemejan a las de los sombreros que Picasso utiliza para algunos de sus bufones y arlequines de la época.

Picasso se retrató a sí mismo (*La familia de arlequín*) a Max Jacob (*Cabeza de bufón*) y a Apollinaire (*Ex-Libris para Apollinaire*) con sombreros que resultan de la mezcla del gorro frigio (*Busto de Attis niño*) y del tocado de Dionisio Sabacio (*Busto de Dionisio Sabacio*).

Parece que el hecho de lucir este especial sombrero les confiriera un estatus especial. Quizás el sombrero equiparara a sus poseedores con los iniciados en determinados cultos u órdenes. Todos ellos se hallaban muy próximos a la ideología difundida por Papus y Péladan.⁴⁰ El filósofo equiparaba a poetas y pintores, con seres divinos, con magos:

El artista es un sacerdote, un rey, un mago, ya que el arte es un misterio ¡el único imperio auténtico, el gran milagro!⁴¹

Sabemos, también que tanto Apollinaire como Max Jacob se consideraban a sí mismos magos.⁴² Por otra parte, Picasso manifestó en diversas ocasiones su convencimiento

Busto de Dionisio-Sabazio. Frente. Bronce. Pompeya
Busto de Dionisio-Sabazio. Perfil. Bronce. Pompeya



⁴⁰. En la biblioteca de Apollinaire constan 3 libros de Péladan y 5 de Papus. Todos ellos relacionados con ciencias ocultas, adivinatorias, interpretaciones literarias, bellas artes... BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL. *La bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983.

⁴¹. PÉLADAN, SAR. *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). Paris. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-P. 330.

⁴². RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). PP. 207 y 331.



acerca de sus poderes mágicos.⁴³ Y, muchas de sus declaraciones recogen importantes aspectos de la ideología de Péladan, como la necesidad de misterio en la pintura.⁴⁴ No sorprende que tocados inspirados en antiguos atributos divinos y mágicos coronasen a estos amigos cuyo desarrollo esotérico les distinguía de otros ciudadanos.

El sincretismo religioso se encuentra, también, en las propias formas del sombrero del Dionisio Sabacio. Su *kalathos* tiene una función simbólica, era una unidad de medida para el grano que se llevaba como sombrero-corona-turbante. Es un símbolo de fecundidad de origen egipcio y está relacionado con el mundo de los muertos. Con el *kalathos* se coronaba a Serapis (patrón de Alejandría) era su atributo característico y emblema del inframundo. En sus templos se interpretaban los sueños.

La complejidad religiosa que encarna la figura de Dionisio Sabacio une a Asia Menor, Grecia, Alejandría y Pompeya en una secuencia interminable de fusiones, desdoblamientos y asimilación de atributos divinos. El significado de los mismos da vueltas a temas muy concretos: la fertilidad, el inframundo, la resurrección y la adivinación. Estos son los contenidos de la base de la llamada "tiara" picassiana. En la misma, el artista interpreta conceptos simbólicos, coincidentes con los del *kalathos* de Dionisio Sabacio, en un lenguaje netamente pompeyano.

Otro detalle del busto de Dionisio Sabacio resulta especialmente interesante. Dionisio

sostiene en su mano un tallo de amapola con dos hojas⁴⁵. Se trata del *papaver somniferum*. Es el equivalente a las cabezas de adormidera visibles en determinadas imágenes cretenses. Kerényi en sus estudios sobre ritos antiguos, menciona a menudo las adormideras y el opio:

Las cabezas de adormidera aparecen entre los símbolos que remiten a los misterios de Eleusis o al menos a sus preparativos. La adormidera se utilizaba para obtener opio en el ámbito cretense.⁴⁶



Busto de Attis niño con gorro frigio. Mármol de Paros, siglo II. Cabinet des Médailles. Francia.

Picasso. Cabeza de bufón. Paris, 1905. Bronce. 41'5x37x22'8 cm. Fundación Pierre Gianadda, Martigny, Suiza.

Picasso. La familia de Arlequín. Paris, 1905. Lápices de colores y aguada sobre papel. 16'5x12'4 cm. Colección privada.

Picasso. Ex-Libris para Apollinaire. Paris, 1905. Pluma y acuarela sobre papel. 19x12 cm. Antigua colección Douglas-Cooper.

Copia del busto de **Serapis de Bryaxis** que se encontraba en el Serapión de Alejandría. Museo Pío Clementino (Sala de los bustos). Vaticano

43. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974. P. 19.

44. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974. P. 112.

45. AAVV *Rediscovering Pompeii*. A cargo de Baldissare Conticello. Roma. "LERMA" di Bretschneider. 1990. P. 136

46. El opio es, en opinión de Cocteau "la única sustancia vegetal que nos transmite el estado vegetal". La ampliación de los límites de la naturaleza –que no su ruptura– es lo que expresa el poema de Baudelaire *El veneno de Las flores del mal: El opio agranda cuanto no tiene fronteras/Alarga lo ilimitado/ Profundiza el tiempo...* Es de suponer que el opio avivó la capacidad visionaria hacia finales del período minoico tardío y

provocó visiones que antes se producían sin necesidad de recurrir a dicha sustancia. Los períodos caracterizados por el uso de las sustancias fuertes suelen aparecer en la historia de las religiones cuando los medios más simples ya no bastan. KERÉNYI, KARL *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998. -1ª Ed. Klett-Cotta Stuttgart, 1994- P. 31-32. Con los años, Picasso no dejó de valorar los efectos del opio ya que Richardson, precisamente con ocasión de una visita a casa de Cocteau, cuenta haber escuchado de Picasso que *el olor del opio era el más inteligente de los olores*. RICHARDSON, JOHN *El aprendiz de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. -1ª Edición The sorcerer's Apprentice, 1991- P.314.

Perséfone con la flor.

Copa de Festos. Dibujo reconstructivo. Museo Arqueológico. Iraklion
Papaver somniferum
Picasso. El pintor Junyer y su visión de Mallorca.
 Barcelona, 1902. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm.
 Colección privada, Bélgica.



Las flores de amapola, *papaver somniferum*, son frecuentemente representadas junto a Dionisio y Perséfone. Las amapolas de la copa de Festos no ofrecen diferencias esenciales respecto a las que se encuentran en el primer término de *El pintor Junyer y su visión de Mallorca*. En el contexto en el que se hallan, es muy probable que sean las *papaver somniferum* de cuyo extracto, el opio, Picasso y sus amigos eran habituales consumidores.⁴⁷

La escultura de Dionisio Sabacio, no sólo reúne una gran semejanza plástica con *Anciano con tiara*, sino que, además, el significado e implicaciones filosófico-religiosas de la misma concuerdan con los intereses que Picasso estaba ya desarrollando, al menos, desde 1902 y que compartió en París con Max Jacob y Apollinaire.

Cabe preguntarse si la base estrellada sobre la que se erige el busto de Dionisio, es la que sugirió a Picasso la sustitución de la decoración ondulada que se encuentra en la base del *kalathos*, por su versión en forma triangular irregular. Los simbólicos triángulos en los que Picasso ubica a los atlantes parecen reproducir las puntas de estrella

(irregulares, también) de la base del mencionado busto.

El artista reproduce, también, la base de puntas triangulares con tocado en *El organillero*, en el *Bufón* y en *El rey*, entre otros. Este último es, probablemente, el mismo personaje que *Anciano con tiara*. Picasso, en el acto de otorgar un sombrero o al coronar a una figura, está transmitiendo a la misma los valores y contenidos simbólicos del propio tocado. Es como si les estuviera, invistiendo vasallos de una hermandad superior regida por las pautas filosófico-religioso-esotéricas de los “adorados panteísmos adormecidos”.⁴⁸ Organilleros, bufones, arlequines, reyes y él mismo, se integrarán en el ciclo eterno del cosmos, serán miembros de pleno derecho de una sociedad de hombres sabios que mediante su participación en aquellos conocimientos profundos que la humanidad todavía retiene de sí misma, citados por Apollinaire, se reencarnarán eternamente en sus renovadores viajes al inframundo.

El *Busto de Pitágoras* y la imagen de Parménides (*Escuela de Atenas*) parecen pertenecer al mismo prototipo que el Dionisio Sa-

Picasso. El rey. Paris, 1905.
 Pastel sobre papel. 55x46 cm. Staatsgalerie, Stuttgart.

Picasso. El organillero.
 Paris, 1905. Gouache sobre cartón. 100x70 cm. Kunsthau, Zürich.

Picasso. Bufón. Busto de perfil. Paris, 1905.
 Tinta china. 18x17'5 cm. Colección particular.



47. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 149 y OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- PP: 45-46 Y RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II. 1907-1917. Madrid. Alianza Editorial. 1997-1996- P. 4. A pesar de que la sola documentación al respecto, los libros de Fernande Olivier no puedan hablar del consumo de opio en la *bande*

antes de que ella les conociera, difícilmente Picasso, tras convivir con Max Jacob, podía ser indiferente a esta droga. Probablemente, Picasso hiciera una asociación entre la Creta de Dionisio y Perséfone y la Mallorca de Junyer.

48. El entrecomillado es de Apollinaire. APOLLINAIRE, GUILLAUME “*Les peintres nouveaux*”. París. *La plume*. 15 mayo 1905.



Busto de Pitágoras de Samos.

Cópia romana del original griego. Museos Capitolinos. Roma.

Picasso. Anciano con tiara.

Paris, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

Rafael Sanzio. La escuela de Atenas. Detalle:

Parménides. 1509-1510. Fresco. 770x500 cm. Museos Vaticanos, Roma.

Busto de Dionisio-Sabacio.

Perfil. Bronce. Pompeya

bacio y el *Anciano con tiara*. El pitagorismo compartía creencias y ritos tanto con eleusinos como con dionisiacos.⁴⁹ Sus enseñanzas eran, también, difundidas por Sar Péladan. La muralla que protege la esfera, la corona del *Anciano con tiara*, utiliza símbolos que nos remiten a conceptos que no son exclusivos de una religión. Son símbolos del proceso que “religa”, que reintegra al hombre en el cosmos, que immortaliza su alma. Un proceso que adentra al ser humano en sí mismo, un proceso traumático que le conduce al infierno, a la muerte de su ser superficial y del que surge, del que renace su ser verdadero, su alma eterna.

En su descenso a los infiernos, al iniciado se le han despertado facultades adormecidas por una vida superficial, se ha abierto y fundido en la eternidad. Participa de la sabiduría universal y su acceso al conocimiento se revela como mágico en una sociedad enroca-da en la superficie. Es un mago. Un mago, un filósofo que ha alcanzado el máximo nivel de evolución espiritual, un sacerdote cuyos ojos se adentran en lo más profundo del alma del espectador y convierte su visión en un oráculo, un poema, una pintura.

Picasso se sumergió en estos conocimientos. Las composiciones de la época objeto de este estudio, contienen, mayoritariamente, la esencia teocrática que Péladan requería para el arte contemporáneo. El arte era para el filósofo ocultista, el espejo de lo divino⁵⁰ y Picasso trabajó en este sentido. El mago y el hada de la procesión de Barcelona constituyen una pareja espiritualmente desarrollada. Surgen de los manuales de Péladan, *Commet devenir une fée* y *Comment devenir un mage*,⁵¹ Dionisio y el “anfiteatro-plaza de toros”, forman parte del mismo cortejo, son lo mismo. En *Anciano con tiara* y en *La mallorquina*, Picasso desarrolla las imágenes y los contenidos de los protagonistas del cortejo barcelonés.

Anciano con tiara es este mago. Es Dionisio Sabacio, Pitágoras, Parménides, Max Jacob, Picasso, Apollinaire... Es el artista, mago y sacerdote de Péladan.⁵² El estafalario Péladan se identificó con sus maestros. Su imagen integró a Dionisio Sabacio, a los magos y reyes babilonios de quienes tomó el nombre, a Pitágoras, a Parménides... Su rostro, espejo del alma, los retuvo a todos ellos. Picasso retuvo esta alma en *Anciano con tiara*.

Picasso. Portada de *El liberal*, 5 octubre 1902.

Procesión de La Mercè.

Detalle. MPB.

Sar Péladan. (1858-1918).

Picasso. Anciano con tiara.

Paris, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm.

Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

Cartel publicitario de uno de los salones Rose

Croix organizados por Sar Péladan en París.

(Probablemente alrededor de 1892).



49. KINGSLEY, PETER. *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008.

50. PÉLADAN, SAR. *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-P. 324.

51. *Cómo llegar a ser un hada y Cómo llegar a ser un mago* en obras completas de

Péladan: El pensamiento y los secretos de Péladan. 4 Volúmenes. Publicado por E. Bertholet.

52. PÉLADAN, SAR. *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-P. 327 y 330.



Picasso *Les bâteleurs* Paris, 1905 Óleo sobre lienzo 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art

11

Les bâteleurs

(Familia de saltimbanquis)

Les bâteleurs está considerada como el proyecto más ambicioso del llamado período rosa de Picasso. Aún así, es la obra menos comprendida de la época y, por ello, en ocasiones, no ha sido suficientemente valorada por algún sector de la crítica. Antes de comenzar su estudio se expondrá un breve estado de la cuestión que podrá contrastarse con el presente análisis.

11-1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Les bâteleurs, forma parte del conjunto de trabajos picassianos sobre tema circense que se relacionan con los poemas *Les saltimbanques* y *Spectacle* escritos por Apollinaire en 1905. El poeta, en una carta a Raimondi en 1918, explicaba cómo había transmitido a Picasso su fascinación misteriosa por el mundo del circo:

Así, quedaron siempre para mí como algo misterioso, y, este sentimiento, yo lo sembré en el alma de Picasso donde ha germinado en obras maravillosas.¹

Apollinaire entendió las obras de este período como un gran proyecto metafísico vinculado a antiguas religiones paganas, con el que Picasso pretendía devolver al arte su antiguo significado.² Jean Clair afirma que fue,

precisamente, Apollinaire el único en entender el alcance de estas obras.³

Sin embargo, Pierre Cabanne sostiene que el aludido artículo de Apollinaire en *La plume* es pura palabrería y cuestiona sus conocimientos pictóricos, así como su lenguaje:

Es evidente que todo esto (artículo en *La plume* de Apollinaire) no quiere decir nada. La paráfrasis lírica a la que se lanza Apollinaire desemboca en la pura vaciedad. Ciertamente, en toda esta palabrería ha puesto mucho afecto y un deseo de otorgar una equivalencia poética a la obra de Picasso, pero, el conocimiento que tiene Apollinaire de la pintura, de su contenido y de su espíritu, es demasiado vago y superficial para lograr el objetivo deseado. Y, además, el lenguaje que emplea resulta

1. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P. 45

2. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. *La plume*. 15 mayo 1905.

3. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 15-30.

terriblemente trasnochado: trasluce el simbolismo decadente y el *pathos* pseudo esotérico del *modern-style*.⁴

Así mismo, este autor tacha de incoherentes a los protagonistas de este cuadro, una extraña cita de acróbatas con una *Mujer de Mallorca* con la que no tienen ninguna relación y que, incluso ¡Ni se miran! Por otro lado, Cabanne afirma que Picasso sabía que no podía prosperar con esta pintura sin composición, con figuras desunidas, inacabada y de armonía apagada.⁵

El propio Picasso, sin embargo, destaca la capacidad innata de Apollinaire para comprender la pintura:

“Mire, Apollinaire no sabía nada de pintura y, sin embargo le interesaba la buena. Los poetas, a menudo, adivinan. En la época

del Bateau Lavoir, los poetas adivinaban...”⁶

Richardson, quien considera que la época rosa de Picasso podría llamarse época Apollinaire,⁷ entiende esta obra como una alegoría “aux gens de voyage”, a la gente que como él (Picasso) iban de un lado a otro. Destaca el hieratismo de las figuras y cree que la obra plantea las mismas cuestiones que *La vie*, “¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?”. Además señala la influencia de, Gauguin, Watteau, Daumier, Le Nain, los franceses del siglo XVII, etc...⁸ Para Phoebe Pool, sin embargo, la influencia proviene de Puvis de Chavannes.⁹

Rilke dedicó una poesía a esta obra. Con un lenguaje abierto y sutil, sensible a la pintura, enfocó su desconcierto por unos “errantes” perdidos en una alfombra en el universo.¹⁰

11-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

Picasso dispone seis figuras de aspecto circense sobre un paisaje prácticamente plano. Este paisaje se encuentra dividido en una zona ocre, la tierra y otra azul, el cielo. La tierra está trabajada casi uniformemente, pero el pintor, con ligeros cambios de tonalidad crea líneas de composición horizontales, suavemente onduladas, que confieren cierto ritmo a esta área. Los ocres han sido aplicados, con mayor o menor opacidad, sobre otras coloraciones creando interesantes transparencias que convierten esta zona en un espacio lleno de matices. La tonalidad dominante, bajo el ocre, es una amplia gama de grises. Evidentemente, el pintor está reflejando una tierra yerma, con base gris, sobre la que no crece ningún tipo de vegetación.

En el cielo nublado, se abre una grieta azul verdosa que parece reflejarse en una zona marginal del horizonte. El cielo está trabajado como el campo. Sobre una capa azul se han aplicado largas pinceladas en blancos y grises que, por un lado destacan el perfil

superior del grupo, pero, por otro, parecen estar cubriendo algo ¿un *pentimento*?

La luz que se filtra por la grieta de cielo azul no es la que ilumina a los personajes. Las sombras de los personajes no están relacionadas con ningún foco de luz. La única sombra proyectada por un cuerpo sobre el suelo se encuentra a los pies del niño. Se podría concluir que el pintor no ha pretendido conferir a este retrato de grupo una iluminación convencional. La atmósfera conseguida es bastante uniforme y tiene un punto de irrealidad. El artista sitúa al espectador ante una imagen que no se ubica en condiciones lumínicas habituales. En el oficio de Picasso no tenían cabida estos errores, así que esta especial iluminación tiene que tener un motivo.

Las mencionadas figuras se hallan en primer plano. Picasso ha agrupado a cinco de ellas y la sexta, una mujer, se encuentra algo separada de este conjunto. La camarilla está desplazada hacia la izquierda y la integran

4. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P.158

5. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P.159

6. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974. P. 113.

7. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol. I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). PP. 327-349.

8. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P. 385

9. COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA *Estudios sobre Picasso*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1981. P. 143.

10. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P.159



Picasso. *Les bateleurs*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Acróbata con bola*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú. Museo Pouchkin.

cuatro personajes masculinos y una niña. Tres de estos personajes, los situados a la derecha, se hallan de cara al espectador. Son un chiquillo, un niño y un hombre de grandes dimensiones. Las dos figuras de la izquierda están de espaldas, son un hombre joven y una niña a la que éste da la mano. El personaje central, un individuo de grandes dimensiones vestido de rojo, con un saco al hombro y tocado con un gorro del mismo tono bermellón que su traje, es el elemento aglutinador de la banda. Sin embargo él, al dirigirse al subgrupo que se encuentra de cara al espectador, se entiende como parte del mismo. El hipotético desequilibrio que podría producirse entre los dos sectores, se encuentran tres a dos, el artista lo solventa integrando al inmenso elemento aglutinador, la gran mancha roja que atrae la atención del espectador, con los dos personajes de espaldas, de modo que entre los tres constituyen un volumen único. Los otros dos niños que miran de frente están algo separados del hombre de rojo y cada uno de ellos lleva algo que le distingue. Así, a pesar de ser tres los que miran de frente, uno de ellos participa físicamente del equipo vecino, el del joven con la niña, constituyendo una masa física única, pero, con orientaciones distintas. Es decir, el personaje central, forma parte del equipo de la derecha y está adherido físicamente al grupo de la izquierda. Esta sutileza multiplica las funciones de la gran mancha roja central, cohesiona al grupo y equilibra sus fuerzas.

Si se segregan los dos equipos, podrá observarse que en el interior de los mismos

sigue conservándose el equilibrio. El personaje central del grupo situado a la derecha, el muchacho del tambor, ocupa el centro del cuadro. Su posición jerárquica es la más relevante y, sin embargo, el artista lo trabaja de la manera más neutra posible. Así consigue que el centro natural del cuadro no sea, además, el centro compositivo. La piel de este chico tiene las mismas tonalidades ocre que el campo. Sería una figura camaleónica a no ser por los dos elementos que Picasso quiere destacar en la misma, el oscuro tambor que carga a sus espaldas y el pantalón corto que le cubre el sexo y que ese encuentra, exactamente, en el mismo centro de la composición. Picasso coloca una simbólica mancha negra en este punto.

A la derecha del joven, las reducidas dimensiones del niño quedan compensadas con un atuendo de vistosos colores. Una llamativa chaquetilla azul cerúleo, un azul semejante al que Picasso utilizó para el pantalón del atleta en *Acróbata con bola*, y con el que conseguía atraer la mirada del espectador.

El niño viste un chal rojo sobre la chaqueta azul, de ese modo, el artista enfatizaba mutuamente ambos colores. Esta mancha roja crea un nuevo centro compositivo. Es el punto medio de una línea cromática que arranca en el hombre de rojo y que desciende en diagonal hasta la falda de la mujer en primer término. Las exageradamente puntiagudas zapatillas negras del niño compensan la mancha del mismo color con la que Picasso ha pintado el pantalón corto de su compa-

ñero. La mirada del chiquillo se dirige al ángulo inferior derecho del cuadro, allí se encuentra con la mirada de la mujer sentada en primer término y ambas confluyen con la del chico del tambor, creando entre las tres una nueva línea de composición que une simbólicamente a estos personajes. Los dos niños, detrás del hombre de rojo, parecen aguardar prudentemente a que éste termine su “especial conversación” para reanudar conjuntamente el camino.

A la izquierda del joven que ocupa el centro de la tela, se encuentra el mencionado hombre de rojo. Entre sus cabezas, el vacío forma una uve con base en los extremos del saco que carga el hombre y del tambor que lleva el muchacho. Justo debajo, las manos de ambos, repiten el mismo perfil en uve. Las dimensiones del sujeto, superiores a las del resto de los personajes, así como su traje y gorro rojos, le convierten en el centro real de la obra. Aunque en estos momentos se ignore todo sobre él mismo, el lenguaje pictórico le ha erigido en protagonista del cuadro. Como ocurría con el chico del tambor, el tono de la piel del personaje y el saco que carga a sus espaldas, se identifican con los colores ocres del paisaje. El abultado fardo, así como la actitud de los niños, uno de ellos cargando el tambor, transmiten la idea de viaje. La gorguera blanca destaca la cabeza del hombre, al tiempo que acentúa la fuerza del rojo que cubre su cuerpo. Un rojo con distintos acenos, transparencias y opacidades que es el sello de las pinturas de esta época, el rojo de Pompeya. El original gorro con el que cubre su cabeza iguala las alturas de los dos adultos de esta banda, les equipara. El gorro cobra importancia en la composición al perfilarse netamente contra el cielo. Se destacan, así, los dos aspectos más significativos del mismo, su forma y su color. El considerable volumen de este personaje es acentuado por el artista mediante el sombreado que destaca la barriga y la aplicación de pinceladas con toques curvos que enfatizan sus redondeces. Sorprende lo mal resuelta que está su pierna derecha. Es de suponer que el artista la ha sacrificado en aras a conservar la armonía y la pulcritud de la zona inferior en la que su pierna y pie rojos habrían creado una cierta confusión.¹¹

Frente al hombre de rojo se encuentra la pareja formada por el joven vestido a rombos, como un arlequín, y la niña. Ambos están de espaldas al espectador. Las cabezas de esta extraña pareja están entornadas a la derecha, la de la niña se dirige hacia el suelo. El hombre, con la cabeza de perfil, mira, de soslayo a un punto indefinido situado, aproximadamente, a la altura de la mujer sentada. El juego de miradas de este óleo es curioso. El único personaje que está realmente mirando a la cara de otro es el hombre de rojo. Éste parece dirigirse, sin respuesta aparente, al Arlequín. Al margen del enlace entre las manos del mencionado Arlequín y la niñita, esta mirada es, aparentemente, toda la comunicación directa que parece darse entre dos figuras de *Les bâteleurs*. El traje del Arlequín está pintado en tonos tierras, azules grisáceos y negros. Como vestido de arlequín es un tanto sombrío y se adecua a la atmósfera, algo siniestra, de la composición. Alrededor del cuello luce un chal o una capa corta enrollada, de color rojo inglés, que le cuelga por la espalda. Sorprende, recortándose en la espalda, su ancha mano izquierda que abre la palma al espectador en una postura forzada. La voluntad del artista es, evidentemente, destacar ese gesto. Las puñetas y los calcetines blancos contrastan con las tonalidades oscuras que dominan esta figura. Los zapatos negros, orientados en forma de uve, se equilibran, en el extremo opuesto, con los del niño. El porte y la mirada, casi altiva, de este hombre, le confieren una gran seguridad y una sensación de superioridad respecto a los demás miembros del grupo.

El Arlequín sujeta, de manera protectora, la mano de la niña. Ésta inclina su cabeza hacia el suelo y apoya la otra mano sobre el asa, extrañamente alta, de un cesto. Del mismo salen rosas que, como si se tratara de una enredadera, se enrollan alrededor de la mencionada asa. La presencia de rosas sorprende en un paisaje absolutamente estéril. La niña lleva un vestido rosado y cubre su espalda con una toquilla negra con manga corta solo en uno de sus brazos ya que el otro tiene que estar despejado para no crear confusión en una zona en la que convergen demasiados elementos. Los pies de la niña, también marcadamente abiertos, parecen reproducir, en el

11. Recurso semejante al empleado por el Giotto en sus balbuceantes perspectivas de las *Bodas de Caná*, en la Capella degli Scrovegni.



Picasso. Familia de saltimbanquis. Estudio.
París, 1905. Gouache y carboncillo sobre cartón.
51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú.

Picasso. Les bateleurs.
París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.
Washington (DC) National Gallery of Art.

extremo opuesto, a los del chico del tambor. Picasso busca el equilibrio de la composición en cada detalle. Entre el chico del tambor y la niña hay otro elemento en común, el color negro. Se compensan mutuamente, pero, no es habitual en una niña tan pequeña, vestirse con ropa negra. El negro en la niña, se acentúa, además, con el azabache de su cabello, adornado con otra rosa. En uno de los dibujos preparatorios, en el *gouache*, la niña no viste ninguna prenda negra. El trabajo plástico de la niña obedece a la misma manera de hacer que el resto, sobre una capa de pintura más oscura aplica las tonalidades rosáceas y rojas, con distintos empastes, provocando toda suerte de transparencias. Algunas zonas parecen menos trabajadas, un pie calza zapatilla y el otro no (¿perdida?) pero visto bajo la mencionada perspectiva del fresco antiguo, estas irregularidades parecen coherentes. Destaca la palidez de esta niña cuyos brazos parecen casi blancos.

La mujer sentada en el extremo derecho de la composición tiene en común con la niña su palidez y las rosas. Se trata de una joven

que parece desconectada del grupo a pesar de haber cuatro elementos que comparte con él mismo. Por un lado, las comentadas rosas, que la unen a la niña y, por otro lado, la también citada línea compositiva que liga las miradas de los dos niños situados detrás del hombre de rojo con la mujer. En tercer lugar, es la única que luce sombrero junto con el personaje central de la composición, el hombre de rojo. El rojo es el cuarto nexo con el grupo. Las manchas rojas de la composición crean una diagonal óptica que conduce al extremo inferior derecho del cuadro, a la falda de esta mujer.

La chica, de facciones clásicas, cara ovalada y pelo oscuro, sorprende por la excesiva palidez de su rostro que no responde, en absoluto, al tono de la tez de la mujer mediterránea a la que ella representa. Viste una camiseta azul, abierta en pico, y se cubre con un chal blanco que enrolla a sus brazos. El izquierdo lo dobla sobre el pecho y con sus dedos juega con el cabello ensortijado, reproduciendo un gesto, visto ya en esta tesis, en el estudio de *Salomé* y de *La mallorquina*.



Picasso. Salomé. París, 1905. Punta seca. 40x34'8 cm.

Gusman, La toilette, pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 394

Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.



El modelo del gesto, procede del fresco *La toilette*, de Herculano.¹¹ Del original pompeyano conserva, esta joven, la mirada distante y un cierto aire de familia por lo que hace a su hieratismo. En la mano izquierda, junto al dedo meñique, se observa una mancha blanca ovalada que parece una pequeña paloma. Del otro brazo, doblado sobre el regazo, destaca la forzada posición de la mano, que se halla, además, en la misma línea de composición que la sorprendente mano del arlequín. La acentuada concavidad protectora de la mano femenina no tendría demasiado sentido si no se percibiera una palomita que casi se confunde con el blanco del chal y las manchas de luz que el artista aplica sobre la camiseta azul. La joven parece proteger a la paloma cuya cola permanece amorosa y parcialmente cubierta debajo del mencionado chal.

La falda roja señala mediante sombras y pliegues la posición de las piernas. El trabajo plástico obedece a la misma técnica comentada; se aplica el rojo sobre capas previas de color, creando especiales transparencias. En determinados puntos, el artista, ha trabajado la base con amarillo y, en estas zonas, el bermellón adquiere una gran luminosidad. Los juegos de transparencias, así como las

áreas que parecen inacabadas, otorgan a esta falda, como al chal y a la camiseta, la sensación de pintura estropeada por el paso del tiempo, desconchada, dañada como un viejo fresco. Este rojo es un factor cromático que une a la joven con el hombre de rojo. Mediante las manchas de bermellón puede establecerse la línea de composición diagonal que une al hombre de rojo, al niño con un chal del mismo color sobre los hombros, y a esta mujer.

Objetivamente, puede decirse que el artista ha querido “adornar” a esta figura con un sombrero. Se habla de “adorno” ya que el sombrero, al estar colocado en el límite superior de la cabeza, casi sobrevolándola, no parece poder desempeñar su función convencional. Sobre el sombrero, Picasso, ha pintado unas bonitas rosas. Sorprende. Picasso no estaba trabajando en este sentido ni en *Acróbata con bola*, ni en *Amazona montando a caballo* donde se muestra más bien reduccionista y busca la esencialidad. Ni siquiera en *Anciano con tiara* hay ningún “ornamento” gratuito. El sombrero, por su material, textura y color hace *pendant* con el cesto de rosas de la niña. El artista, juega invirtiendo las formas de ambos. En el suelo, pegada a la mujer, Picasso ha colocado una delicada jarra de cerámica con asa.

En esta figura aislada se dan varios puntos de contacto, tanto por color, como por formas, o por direccionalidad de las miradas, con otros miembros del grupo principal. Está separada de ellos, pero algo debe de tener en común con los mismos. Estos interrogantes, junto a los que plantea un ineficaz sombrero con unas rositas muy decorativas, una, o dos, palomas, la jarra y su incomprensible palidez, obedecen a motivos concretos, su presencia no puede ser gratuita. El estudio iconográfico de estas imágenes permitirá desvelar su significado.

El estudio compositivo ha puesto de relieve la coherencia de *Les bâteleurs* como conjunto y la pormenorizada relación existente entre los elementos del cuadro. El artista crea subgrupos compositivos y por lo tanto, establece relaciones particulares entre los miembros de la tela. *Les bâteleurs* presenta unos ejes principales y diversos secundarios, interconectados, así como jerárquicamente sometidos e interdependientes. Picasso ha creado

12. Véase, en esta misma tesis, el estudio de Salomé PP. 20-21-22-23.

un almacén en el que ha insertado un tejido de redes, poco habituales. sorprendentes, pero no incomprensibles. No creemos, pues, que pueda hablarse de figuras desunidas o de

ausencia de composición ni de miradas entre ellas. Leyendo la pintura en el lenguaje que le es propio, puede comprobarse que se trata de una obra meditada y sutil.

11-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Partiendo de la existencia de una estructura que relaciona todos los elementos de esta composición, así como de pequeñas redes que vinculan a los mencionados elementos entre sí, revelándose la tela como unidad, interesa investigar iconográficamente los distintos personajes para intentar comprender este grupo tan coherente como indescifrable.

11-3-1 El paisaje.

El paisaje y la atmósfera son los mismos que se contemplaron en *Acróbata con bola* y el que pueden verse en *El organillero*. En *Acróbata con bola*, se puso de relieve que el modelo de paisaje desolado que reflejaba Picasso era el paisaje de los alrededores de una ciudad muerta, enterrada bajo la lava, Pompeya. Estas transparencias grises del suelo aluden a un suelo yermo y muerto. En *Les bâteleurs*, de nuevo, Picasso está interesado en ubicar a los protagonistas de su cuadro en suelo pompeyano. Una tierra que no sólo habla de su infertilidad sino, también de la muerte y este último es un valor que Picasso incorpora, muy intencionadamente, a su nueva obra.

Picasso refleja en *Les bâteleurs*, las mismas ondulaciones entrecortadas, los mismos hundimientos sombreados y la misma

desolación fantasmagórica de los entornos de una ciudad, Pompeya, que podría perfectamente encontrarse en el horizonte de esta composición.

Otra de las imágenes de Gusman nos muestra los alrededores del anfiteatro. Son los campos sobrecogedoramente desolados en los que pasearían, acamparían, los *bâteleurs* pompeyanos. Es el paisaje desalmado, muerto, cubierto por el fuego líquido que sale del interior de la tierra. Su infertilidad deriva de las convulsiones titánicas que desde los abismos de la tierra expulsan violentamente luz, fuego, piedras... La escasa tierra depositada sobre su lava no germina. La luz que surge de la oscuridad de la muerte guiará el camino de los saltimbanquis en búsqueda del equilibrio.¹³

11-3-2 La llamada “mallorquina”.

El modelo para esta figura procede del *gouache* conocido como *La mallorquina*. En esta tesis, se ha llegado a la conclusión de que la mujer retratada era Circe, la maga¹⁴. Una Circe cuyas principales fuentes iconográficas se encuentran, presumiblemente, en la pintura pompeyana *Ulises y la maga* y *La toilette*, en un fragmento de la Odisea y en *Le bâteleur*¹⁵ el primer arcano del Tarot.

Gusman. *Pompeya. Vista desde el camino de Salerno*. P. 3
Picasso. *Les bâteleurs*. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.



13. Los pitagóricos se establecieron junto zonas volcánicas del sur de Italia para recibir esta luz. Para ellos no había cielo sin pasar por el infierno y el fuego del inframundo purificaba, transformaba e inmortalizaba. KINGSLEY, PETER



En los oscuros lugares del saber. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 68.

14. Véase el estudio sobre *La mallorquina* en esta misma tesis.

15. El mago

Gusman. *Pompeya. Vista exterior del anfiteatro*. 172.

Gusman. *Pompeya*.

El anfiteatro. P. 170.



Picasso, al trasladar *La mallorquina* a la nueva tela, introduce cambios en la misma, y mantiene algunas de sus significativas incongruencias. El artista elimina el velo y sustituye el sombrero terminado en pico por uno nuevo. Las anteriores características del tocado eran los atributos de la maga pompeyana, sus señas de identidad. Si Picasso las varía, puede estar variando, también, la identidad del personaje. El nuevo sombrero tiene forma de cono truncado, es alto, y sobre el ala lleva algunas rosas. Estas flores contrastan fuertemente en el contexto de infertilidad en el que se encuentran. Ambos sombreros tienen un rasgo común: no encajan en la cabeza de la modelo y parecen sobrevolar por encima de la misma. Son tocados que no están ahí para cumplir la función convencional de los sombreros. Son símbolos. Y, en este caso, como en el de *La mallorquina*, no se trata de ningún sombrero mallorquín.¹⁶ El sombrero mallorquín es, prácticamente, plano y de ala ancha para protegerse del sol.

El atuendo de la modelo, excepto la falda que no era visible, parece el mismo que el de *La mallorquina*. Como se ha dicho, el potente rojo de esta falda adquiere especial luminosidad en determinadas áreas. El

contraste que se da entre zonas brillantes y transparentes con otras opacas o sombreadas, así como el *non finito* en algunos extremos, evoca los matices, de los antiguos frescos pompeyanos.

Además de los cambio en el sombrero, Picasso ha introducido otro nuevo elemento, la jarra. Se ha hablado de la “mallorquinidad” de esta jarra. Aparentemente, la jarra podría ser tan mallorquina como napolitana, siciliana, genovesa o griega. Es una jarra característica de la cuenca mediterránea y de su flujo comercial. La fuente iconográfica podría encontrarse entre los modelos pompeyanos con los que trabajaba Picasso.

Picasso podía haber copiado el modelo de la jarra de bronce reproducida por Roux. Eliminando la decoración del asa para su versión en terracota, ambas jarras son exactas. El artista, deposita la pieza en el suelo como en los dibujos pompeyanos de Gusman.

No es la primera vez que Picasso reproduce este modelo de jarra que, por la forma de su embocadura, parece destinada al agua. En *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora*¹⁷ el artista representa la misma vasija sobre la cabeza de una mujer, vestida con túnica clásica y conversando con un arlequín o saltimbanqui. La mujer con la jarra y

Ulises y la maga. Pompeya.

Museo Nacional de Nápoles. Picasso.

Picasso. *La mallorquina*.

París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

El mago, arcano de un Tarot tradicional marsellés. Colección privada.

La toilette, Herculano.



16. Véase el comentario sobre *La mallorquina* (introducción) así como la documentación que figura en el anexo 1 y 2 sobre *La mallorquina*.

17. No creemos que sea un ánfora, como indica el título, sino una jarra.



Pastora mallorquina

En: *Trajes de la isla de Mallorca de Cristóbal Vilella*. Fig.66

Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.

Washington (DC) National Gallery of Art.

Pareja vestida con traje tradicional mallorquín.

Grupo **Ordi Broix**, Santanyí.

el Arlequín con el chal sobre sus espaldas, del dibujo picassiano, comparten algunas características con el fresco pompeyano, *Ulises y la maga*. Obsérvese la jarra que sostiene la maga, las vasijas a su izquierda y el echarpe de Ulises (el viajero) tan similar al del Arlequín.

En el estudio sobre *La mallorquina*, en esta misma tesis, se ha interpretado el dibujo llamado *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona* como Circe y Ulises, rey de Ítaca.¹⁸ Existen relaciones entre los personajes de estos dibujos, el fresco pompeyano y el cuadro objeto del presente estudio. Hay dos motivos, el baúl sobre el que se sienta el supuesto Ulises en *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona* y el petate que carga sobre sus espaldas el hombre de rojo de *Les bâteleurs*, que pueden tener una misma función. Petate y baúl son los contenedores clásicos utilizados por los marineros en sus viajes. Es muy probable que el hombre de rojo sea, entre otras cosas, un viajero y, por extraño que parezca, también

un marinero. O que el petate introduzca en la imagen del hombre de rojo su vocación de viajero, a la manera de los marineros. Idea que se ajusta al contexto de metamorfosis y reencarnaciones en el que se mueve Picasso en estas obras.

Así pues, la mujer sentada y el hombre de rojo de *Les bâteleurs*, además de estar unidos por la mencionada línea compositiva determinada por el color rojo, son ya antiguos conocidos. Pudieron, también, coincidir en *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora*, donde el sombrero del saltimbanqui y la jarra de la mujer parecen dialogar al mismo nivel que sus propietarios. Probablemente se trate de la misma pareja representada en la nota, enmarcada en el interior de un corazón, donde aparece una mujer dando de beber a un saltimbanqui de una jarra (*Saltimbanqui bebiendo de la jarra*). Pensamos que, detrás de todas estas imágenes, está el fresco pompeyano *Circe y Ulises*, llamado también *Ulises y la maga* o *Circe y el viajante*.

Picasso. *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora*.

París, julio 1905. Lápiz y tinta. Carnet de dessins. Cat. 5. 94. 20 R

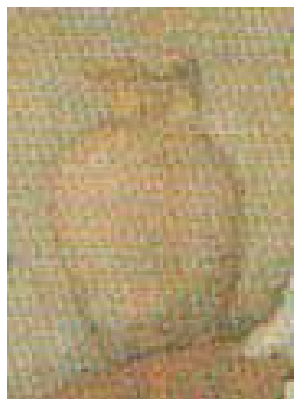
Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle jarra. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.

Washington (DC) National Gallery of Art.

Jarras de bronce. Detalle Roux Vol. VII. Fig. 70

Gusman. Ánforas, etc. De Marcus Lucius Quartio. Pompeya. P. 248.



18. Véase en esta misma tesis, el comentario sobre *La mallorquina* en el tercer apartado.

Picasso. Estudio para Arlequín y mujer con ánfora. París, julio 1905. Lápiz y tinta. Carnet de dessins. Cat. 5. 94. 20 R.

Picasso. Les bâteleurs. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona. París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París.



El artista ha mantenido, en *Les bâteleurs*, la colocación de la jarra a la izquierda de la imagen, junto a la falda de la mujer, como en *Ulises y la maga*. El importante cambio simbólico producido en el sombrero, creemos que indica un cambio de identidad, sin embargo Picasso quizá quiera mantener cierta vinculación con Circe. Nuevos motivos que aparecen en *Les bâteleurs*, inexistentes en *La mallorquina*, podrían definir la personalidad de esta mujer. Se trata de la presencia de una, o de dos, palomas.

Al comentar esta obra, la historiografía consultada, no se refiere a esta (o estas) paloma. No obstante, es obvio que la mano derecha de la joven se recoge, sobre el regazo, de una forma exageradamente cóncava y protectora y ello obedece a algún motivo. La mano guarda una paloma que sale de debajo del chal. De hecho podría confundirse con los toques de luz blanca que Picasso aplica a determinados puntos de la camiseta azul. Pero, el lugar en el que se encuentra esta mancha blanca no debería recibir una iluminación especialmente clara, al contrario. La forma abultada que muestra el chal en este punto, corresponde al volumen que ocupa,

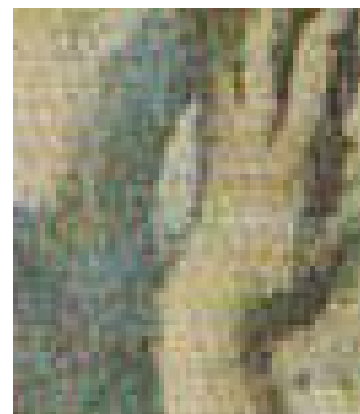
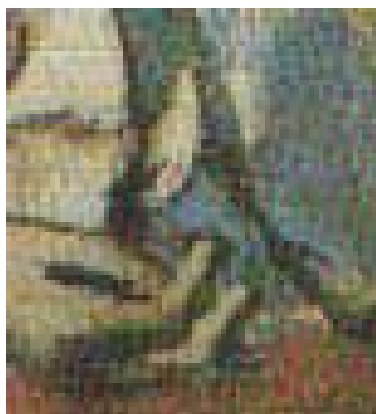
todavía en el interior del mismo, la cola de la paloma.

Creemos ver, en la joven de *Les bâteleurs*, otra de estas palomas sobre el dedo meñique de la mano izquierda. La forma de esta mancha blanca podría asociarse a la de una paloma con su minúscula cabecita. Aunque, podríamos estar en un error y tratarse de un trozo de chal que sobresaliera en este punto. Como sea que la reproducción de la obra no permite una mayor exactitud, se dejará esta segunda paloma entre paréntesis y se hablará exclusivamente de la paloma que protege la mujer en su regazo.

La actitud de la mujer protegiendo al animalito en su regazo es una estampa clásica y popular de plazas públicas españolas e italianas. Además, el artista era un amante de las palomas. Su padre pintó numerosas torcaces y él mismo las había dibujado en múltiples ocasiones. En *La Californie* tenía un palomar y mientras realizaba la serie de *Las Meninas* dedicó varias telas a estas aves. Los pichones aparecen a lo largo de toda la trayectoria picassiana y una de sus hijas se llama Paloma. Sin embargo, la presencia de la paloma en *Les bâteleurs*, no parece un capricho del artista.

Ulises y la maga. Pompeya. Museo Nacional de Nápoles.
Picasso. Saltimbanqui bebiendo de la jarra. París, 1905. Pluma y tinta negra. 18x11 cm. Museo Picasso París.





El diccionario de los símbolos nos dice que la paloma es símbolo de las almas y que participa del simbolismo de espiritualidad y sublimación propio de todo animal alado.¹⁹

El jarrón, si está vacío, significa el cuerpo separado del alma.²⁰ El jarrón, y las vasijas, representan, también el espacio donde tienen lugar las maravillas y contienen el secreto de las metamorfosis.²¹

De momento, podemos pensar que en el retrato de la joven, Picasso representa el alma por un lado y el cuerpo separado de la misma por otro. Esto es un ser muerto, o un alma en metamorfosis. Se ha destacado, ya, la extraordinaria palidez de la muchacha, lo cual encaja con esta idea de muerte.

El sombrero, representa aquello que ocupa la cabeza, el pensamiento. Jung entiende que el sombrero, a diferencia de la corona, recubre toda la persona, dándole una expresión que corresponde a algo concreto. Cambiarse de sombrero implica cambiar las ideas o los pensamientos.²² Al variar, pues, Picasso, el sombrero de la modelo habrá que averiguar el simbolismo del nuevo tocado.

El diccionario de los símbolos nos dice que la flor es una imagen arquetípica del alma. Pero también representa la primavera.²²³ En los antiguos bodegones podían evocar la fugacidad de la vida

La evocación a la primavera puede estar relacionada a la idea de fecundidad que se

Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC)

National Gallery of Art.

Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle paloma regazo.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.

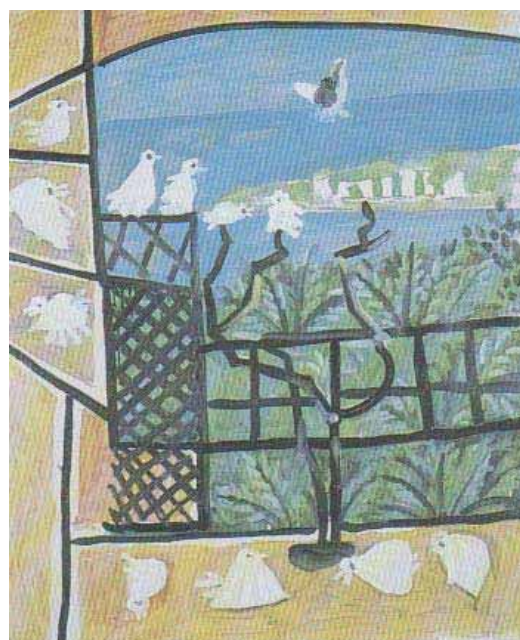
Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle (¿paloma sobre la mano?) París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.

Washington (DC)

National Gallery of Art.



Picasso. *La mallorquina*.

París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

Picasso. *Los pichones*.

6 de septiembre de 1957.

La Californie, Cannes. Óleo sobre tela. 100x80 cm.

Museo Picasso Barcelona.

19. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 353.

20. Pero, si tiene agua, en cuyo borde beben los pájaros, expresa la dicha eterna. Pensamos que si Picasso hubiera querido representar la dicha eterna, habría pintado alguna paloma, por ejemplo, junto a la embocadura del jarrón. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.253.

21. CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985. P.1048-1049.

22. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 419.

23. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 205.

atribuye, también a las flores.²⁴ Primavera y fertilidad son dos conceptos que suelen ir unidos. Además, las flores también invocan las ideas de inmortalidad, de belleza de amor...²⁵

Paralelamente al simbolismo de la flor, hay que tener en cuenta el significado concreto de la rosa, que en términos generales representa la primavera. Los griegos, así como los romanos, se adornaban con ellas en los banquetes y, tal como se ha comentado en esta tesis, en el catálogo de la exposición y venta de los frescos de Boscoreale, que tuvo lugar en la galería Durand-Ruel de París, en 1903, Arthur Sambon explica que en las cercanías de Pompeya, todavía entonces, las jóvenes se adornaban con guirnaldas de flores durante los primeros días de la Semana Santa.²⁶

Pero la rosa, además tiene otro significado, es símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección.²⁷ Estamos, de nuevo, ante algo sublime.

Primavera, renacimiento, fugacidad de la vida, alma, fecundidad, inmortalidad, logro absoluto, perfección...son las ideas que aportan las flores, las rosas, unidas al sombrero. Son conceptos que encajan con el mencionado simbolismo de la paloma y de la jarra. Como sea que diferentes indicios apuntan a la historia de Circe y Ulises, nos remitiremos a la *Odisea* para encajar un conjunto de motivos aparentemente desvinculados y entre los cuales el petate de marinero que carga el hombre de rojo resulta especialmente interesante. Cuando Ulises, tras su prolongada estancia junto a Circe, decide volver a casa, la maga le sugiere la realización de un viaje previo al Hades, para consultar al adivino Tiresias:

...Antes es necesario que hagas un viaje y que llegues hasta la mansión de Hades y de la terrible Perséfone para consultar el espíritu del ciego adivino de Tebas, Tiresias, que todavía conserva intacta su sabiduría. Sólo a él, aunque esté muerto, le ha sido concedido tener inteligencia y

saber. Todos los demás, en cambio, han pasado a ser sombras que vuelan de un lado a otro.²⁸

Hermes había sido el guía de Orfeo y de Dionisio en su descenso al Hades y, en este sentido, Ulises pregunta a Circe quién le guiará a él en este viaje. Circe le exime de esta preocupación recomendándole sólo que plante un palo con velas blancas en su nave y que la brisa misma le conducirá. Para su despedida Circe se cubrió con el velo que luce en *La mallorquina*.

Al comunicar Ulises a sus compañeros el nuevo destino en su azarosa peregrinación, Homero vuelve a mencionar a la terrible Perséfone y al adivino Tiresias:

Circe me ha anunciado otro viaje, esta vez a las estancias de Hades y de la terrible Perséfone, para solicitar el oráculo al alma del tebano Tiresias.²⁹

Perséfone, su reino de los espíritus, su inmortalidad, son conceptos que se repiten en estos cantos homéricos. Más adelante, se mencionan las penumbras y la oscuridad neblinosa en la que viven las almas de los muertos:

“¿Por qué has venido, desgraciado, y has abandonado la luz del sol, para ver los difuntos y este lugar falto de alegría?”³⁰

La falta de sol, la luz incierta son características de *Les bâteleurs*; una falta que afecta, en particular, a la mujer sentada y a la niña.

En la página siguiente, Tiresias, da instrucciones a Ulises sobre lo que debe hacer cuando en su camino tope con otro caminante como él que le pregunte porqué lleva un determinado objeto cargado en la espalda.

Varios indicios sugieren la posibilidad de que el grupo retratado por Picasso en *Les bâteleurs*, pueda estar relacionado con el viaje de Ulises al Hades. De ser así, Ulises sería el personaje central de la composición, el hombre de rojo que carga a su espalda un

24. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.210.

25. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.210.

26. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903. P. 7. En la época en que Picasso pintó *Les bâteleurs*, las jóvenes de la región de Boscoreale, seguían celebrando el nacimiento de la primavera adornando sus cabezas con flores. Bajo el envoltorio del culto cristiano

pascual, seguían vivas las ideas y celebraciones paganas de muerte (invierno) y resurrección (primavera) de la naturaleza.

27. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.390.

28. HOMERO *La Odisea*. Barcelona. Ed. La magrana. 1999. PP. 252-253.

29. HOMERO *La Odisea*. Barcelona. Ed. La magrana. 1999. PP. 255.

30. HOMERO *La Odisea*. Barcelona. Ed. La magrana. 1999. PP. 259-260.



Picasso. Estudio para Arlequín y mujer con ánfora. París, julio 1905. Lápiz y tinta. Carnet de dessins. Cat. 5. 94. 20 R.

Picasso. Les bâteleurs. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona. París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París.

petate. El Ulises que describe Tiresias con un objeto cargado en su espalda y, encontrándose a un hombre en su camino. Su imagen se ha comparado con la del rey de *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona* y con la del Arlequín de *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora*. Un personaje, el hombre de rojo, que Salmon identificó con Apollinaire.³¹ Picasso que había caricaturizado a Apollinaire en sus múltiples facetas, también le dibujó como marinero navegando en un bote de remos.³²

Si *Les bâteleurs* está relacionado con el viaje de Ulises al Hades, Circe, es la mujer que se encuentra detrás de esta nueva aventura de Ulises. Sin embargo, en este viaje hay otra figura femenina en la que insiste la propia Circe y a la que aludirá, repetidamente el texto, Perséfone.

Recordemos, sucintamente, la historia de Perséfone. Hija de Zeus y de Deméter, fue raptada por Hades. El secuestro tuvo lugar mientras Perséfone recogía flores.³³ El disgusto de su madre, Deméter, diosa de la agricultura, provocó la infertilidad en la tierra. Ante tal desastre, Zeus, tuvo que pactar con ella. Como resultado, Perséfone pasó seis meses al año en la tierra con su madre (en estos meses todo germinaba y florecía) y seis meses en el inframundo (meses en que la tierra quedaba muerta) con su esposo Hades, como diosa de los muertos. Por su asociación con Hades, es diosa del mundo subterráneo, pero, por su asociación con Deméter evolucionó como diosa de la vegetación.

Algunas representaciones de Perséfone resultan muy interesantes en el contexto de *Les bâteleurs*. Son múltiples imágenes de terracota encontradas en el sur de Italia:

En santuarios del sur de Italia se han encontrado innumerables terracotas que representan a Perséfone sin un contexto mitológico. La diosa está sentada o de pie, y tiene como atributos un gorro alto en la cabeza y un cerdito o una paloma en la mano. Ella funciona en este contexto como diosa de la fertilidad.³⁴

Este es el retrato de la mujer sentada. Ella es Perséfone en su versión como diosa de la fertilidad. Uno de sus atributos, el gorro alto, está adornado con flores, rosas que hacen referencia a distintos conceptos asociados a Perséfone: la primavera, el renacimiento, la fugacidad, el alma, la inmortalidad y, entre ellos, la fertilidad. Su tez blanquísima, alude a su vida en el Hades, en las sombras, sin sol ni luz. Y, por si cupiere alguna duda, Picasso ha pintado, también, la paloma. La paloma es el atributo definitivo, es el signo irrefutable de su identificación³⁵. Se trata de uno de los motivos simbólicos bastante ocultos de la pintura picassiana, comprensibles una vez se entendía el humor del artista.³⁶ Todos los motivos simbólicos pintados en la Perséfone picassiana son discretísimos. Sin embargo, la paloma (o las palomas) es el más oculto y el más significativo al mismo tiempo. El cotejo detallado de una de estas terracotas del sur de Italia con la imagen de la

31. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P. 385

32. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P.349.

33. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.347.

34. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987-. PP. 266 y 267.

35. Esta manera de relacionarse con una paloma, escondiéndola dentro de la camisa, no era nueva para Picasso: "Recordémoslo: Picasso de niño escondiendo una paloma bajo su camisa..."CLAIR, JEAN *Lección de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso*. Madrid. La balsa de la Medusa. 2008.

36. "Me di cuenta de que sus decisiones pictóricas obedecían, mitad a motivos plásticos y mitad a motivos simbólicos. O, a veces, a motivos plásticos que procedían de motivos simbólicos, bastante ocultos, pero comprensibles una vez entendías su humor." GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 - Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P. 113.

Picasso. *Les bâteleurs*.*Detalle. París, 1905.**Óleo sobre lienzo.**212'8x229'6 cm.**Washington (DC) National Gallery of Art.***Hades y Perséfone como soberanos del mundo subterráneo. 490-450 a.C.***Relieve votivo en terracota.**27'6x20 cm. Procedente ed**Locro. Museo Nazionale.**Regio Calabria*

paloma en la mano de la supuesta mallorquina, evidencia hasta qué punto Picasso siguió estos modelos. La forma de la mano sobre el regazo, el mismo brazo, los mismos pliegues, el mismo movimiento... Resulta absolutamente sorprendente.

Estamos convencidos de que Picasso reproduce, en *Les bâteleurs*, el esquema básico de la Perséfone con la paloma en el regazo de las terracotas del sur de Italia. Ha situado a Perséfone, aparentemente, fuera de un contexto mitológico, sentada, con un sombrero alto y con una paloma. Pero ha insistido en otros elementos de su historia. Fue raptada recogiendo flores y, el artista, ha pintado las rosas en su sombrero que son, no sólo una referencia a su historia, sino, también, una evocación a la idea de fertilidad que ella representa y uno de los símbolos de la ciudad de Pompeya. Estas flores, inicialmente incomprensibles entre los campos yermos que rodean a Perséfone, tienen, pues, su explicación en la historia de la diosa.

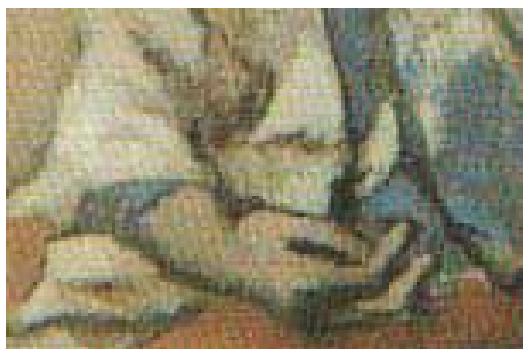
Mediante la exagerada blancura de su rostro, Picasso ha destacado la vida de Perséfone en el inframundo. El artista ha jugado, también, con el símbolo de la jarra vacía (un cuerpo sin alma) depositada junto a Perséfone y el alma, la paloma, ya con Perséfone, en su regazo, en el reino de los muertos.

Sin embargo, creemos que su presencia obedece a otros motivos. La jarra, cuyo simbolismo habíamos estudiado de modo genérico, adquiere una nueva dimensión a partir del momento que identificamos a la joven muchacha con Perséfone. En su culto, las jarras tienen un papel especial. Las iniciadas, en procesiones y danzas llevaban vasijas (con *Kykeon*, el brebaje que les conducía a la *epopteia*) sobre sus cabezas. La presencia en Eleusis de estas vasijas y cazos denotan el vínculo entre el culto a Perséfone y el antiguo culto a la diosa de la tierra, Rea.³⁷

El pintor plantea la imagen como un acertijo. Picasso parece pintar como los antiguos filósofos, como los sacerdotes cuando interpretaban oráculos. Su lenguaje va más allá de la poesía, como el de Picasso iba más allá de la pintura, “es el lenguaje de los oráculos y acertijos, de los indicios y dobles sentidos, dirigido a quienes ya saben o quieren de veras saber: el lenguaje de la iniciación”.³⁸ El ideario pitagórico, como ya se ha comentado en *Anciano con tiara*, no se encuentra lejos del quehacer de Picasso y de sus intereses. En Elea, la ciudad de Parménides, el culto a Perséfone era importantísimo. Y los enigmáticos versos de Parménides hacen referencia a su descenso al inframundo. Apollinaire debía conocerlos.

37. KERÉNYI, KARL. Eleusis. Madrid, Ed. Siruela. 2004. P. 193.

38. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P.111.



Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Hades y Perséfone como soberanos del mundo subterráneo. Detalle.

490-450 a.C. Relieve votivo en terracota. 27'6x20 cm.

Procedente ed Locro. Museo Nazionale. Reggio Calabria

La identificación de Perséfone en el óleo de *Les bâteleurs* podría utilizarse para argumentar la desconexión entre el óleo y el *gouache* previo, *Familia de saltimbanquis (con hipódromo)*. Sin embargo, la idea del descenso al Hades está representada, en el *gouache*, con la presencia de los caballos. Picasso efectuó pruebas hasta encontrar la composición más idónea.

Entre el *gouache* denominado *Familia de saltimbanquis (con hipódromo)*, y el óleo definitivo, puede observarse el desarrollo de los personajes. Perséfone parece surgida de la nada, sin embargo algunos de los conceptos que ella representa eran evocados por los caballos que Picasso elimina en el óleo. El caballo es un animal ctónico funerario cuyo simbolismo había, ya, utilizado Picasso en *Acróbata con bola*.³⁹ Posteriormente, el tema del rapto de Perséfone y su descenso al inframundo con los caballos de Hades resurgiría en el Ballet *Mercure*. La música del ballet corrió a cargo de Erik Satie quien, como se ha dicho, era el compositor oficial de la Orden Rosa Cruz fundada por Péladan. Otros pintores se sirvieron del caballo para simbolizar, el descenso al Hades. Joseph Heintz en su *Rapto de Proserpina* (Perséfone) mezclaba, como Picasso en *Mercure*, ambos motivos, Perséfone y los caballos.

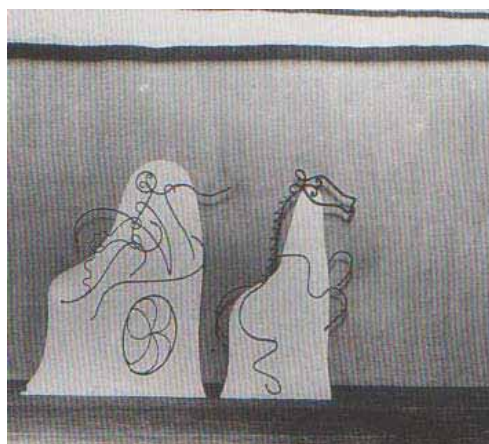
El caballo conduce las almas al otro mundo. Su simbolismo no se limita al descenso al reino de los muertos, sino que también abarca la idea de resurrección. Schneider lo describe así:

El papel místico del caballo se concentra en la zona de la muerte y de la resurrección (...). Es, consiguientemente, el caballo, un animal lunar y solar que lleva las

almas hacia el otro mundo, hacia las altas regiones del trueno y de los relámpagos.⁴⁰

En *Familia de saltimbanquis (con hipódromo)* los caballos representan el viaje al inframundo al que, presumiblemente, se dirige el hombre de rojo. Si se presta atención a la dirección de las miradas de los personajes, podrá observarse que, al situar el símbolo de este viaje en el último plano, la mirada del niño y la del viajero (Arlequín) han variado respecto a *Les bâteleurs*. El viajero (Arlequín) mira hacia el fondo y a la derecha, donde se encuentran los caballos y el niño hace lo mismo. Los caballos, situados en último plano, galopan dirigiéndose hacia la derecha (¿Hades?), hacia donde dirigen su mirada estos dos personajes.

En *Les bâteleurs* el Arlequín se encuentra totalmente de perfil, no ligeramente como en el *gouache*. En el óleo, su mirada confluye con la de los dos niños en Perséfone. En cambio, en el *gouache* no se da esta unidad. El niño que carga con el tambor no mirará hacia atrás, hacia los caballos, ya que, desde un punto de vista compositivo y de dibujo, resul-



Picasso. *Rapto de*

***Proserpina* (Perséfone).**

París, Théâtre de la Cigale, junio 1924. Photo Waléry. 17x22 cm. Archivos de la Fundación Erik Satie. Cat. 232.

39. Véase, en esta misma tesis, el estudio de *Acróbata con bola*.

40. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 103.



Joseph Heintz. Rapto de Proserpina.

1598-1605. Óleo sobre plancha de cobre. 63x94 cm. Gemaldegalerie, Dresden.

Picasso. Familia

de saltimbanquis (con hipódromo). París, 1905. Gouache y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú.

Picasso. Les bâteleurs.

Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.



taría confuso, la cabeza girada junto a la tapa del tambor, se convertiría en una zona mal resuelta, así pues, este muchacho entorna su mirada hacia el extremo inferior derecho del cuadro y así la mantendrá en *Les bâteleurs*. En *Les bâteleurs*, la dirección de las miradas confiere unidad compositiva y conceptual al cuadro. El hombre de rojo se dirige al Arlequín y éste, como toda respuesta, le contesta con la mirada en dirección a Perséfone, que es hacia donde enfocan sus miradas los dos niños. Éste es el camino que debe seguir. Ésta es la respuesta del Arlequín.

A este nivel *Les bâteleurs* está muy bien estructurado, en cambio, en el *gouache*, se producía una dispersión conceptual y compositiva que debilitaba la imagen.

El conjunto de los caballos genera tal acumulación de elementos que, ni siquiera, el gran cuerpo del hombre de rojo basta para aglutinarla. En el *gouache*, la diversidad se da tanto en el primer término como en el último.

En el óleo, Picasso, sintetiza el mensaje del viaje al inframundo en una figura, Perséfone. Perséfone es el viaje, la muerte, la resurrección y, también, la fertilidad. Ello permite al artista despejar el fondo, concentrar la direccionalidad de las miradas del grupo en Perséfone, ligar a todos los personajes entre sí y aglutinar, conceptual y compositivamente el primer término. La obra adquiere una nueva dimensión. Plásticamente deviene rotunda y eficaz, así como más rica en conceptos y matices.

El perro, desaparecido en el óleo es el acompañante del muerto en su "viaje nocturno por el mar", asociándose a los símbolos maternos y de resurrección.⁴¹ Encontramos al perro en *Acróbata con bola*,⁴² y en el telón

de *Parade* será, ya, un chacal. Al eliminar este símbolo del óleo, no varía su mensaje, pues éste queda suficientemente explícito con el tambor. En *Les bâteleurs* en el lugar que ocupa el perro, Picasso pinta la jarra vacía, el cuerpo sin alma, la vasija de las metamorfosis o las jarras de las iniciadas en el culto a Perséfone.

Los cambios entre el *gouache* y el óleo no creemos que obedezcan a la desorientación temática del artista, ni a la aludida problemática de Picasso en pintar personajes en movimiento como sugiere Richardson.⁴³ Las diferencias entre el *gouache* y el óleo, resultan sumamente enriquecedoras para comprender el proceso pictórico, la dificultad con la que lucha el artista para encontrar la fórmula idónea antes que no consigue dar cuerpo a su idea. Idea que, sin embargo, permanece intacta en ambas obras.

Finalmente, respecto a la figura de Perséfone, hay que decir que, como otros personajes míticos con los que trabajó Picasso en aquella época (Ifigenia, por ejemplo) Perséfone había sido objeto de interés tanto por parte de la literatura como de la pintura. Goethe le dedicó, a la diosa, una obra de teatro, *Proserpina* (1778); Shelley unos poemas (1839); Rossetti le escribió poemas (1881) y le pintó un cuadro (1877); Verwey, en su poema épico (1883) sintetizó sus dos naturalezas, como diosa de la vida y como diosa de la muerte; Cézanne pintó una Perséfone para Zola, etc. El auge del simbolismo reforzó la presencia de Perséfone tanto en la literatura como en la pintura. En el momento en que Picasso pintó *Les bâteleurs*, Perséfone no era un mito en el olvido. Picasso contaba con el asesoramiento de Apollinaire y de Max Jacob y probablemente, con las representaciones teatrales de

41. Véase, en esta misma tesis el estudio *Acróbata con bola* y CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.359.

42. También en *El muchacho del perro* y en *Dos acróbatas con un perro*, obras cuyo contenido se inscribe en el mismo marco que *Les bâteleurs*.

43. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol. I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P. 382.



Rossetti. Proserpina.
1874. Óleo sobre tela.
125'1x61 cm. Tate Gallery,
Londres.

**Leighton. El regreso
de Perséfone. C. 1891.**
Óleo sobre tela.
20'32x152'4 cm. Leeds
Museums and Galleries.

**Cézanne. Rapto de
Proserpina. 1867.**
Fitzwilliam Museum. Óleo
sobre tela. 90'5x117 cm.

los misterios paganos, organizadas por Péladan. Entre las obras escritas por Péladan a tal efecto, Orfeo, era susceptible de recoger datos precisos sobre los misterios eleusinos y dionisiacos que tenían su origen común en el viaje de Orfeo.

El Picasso que pinta *Les bâteleurs* es el pintor interesado en filosofía y religión que describe Junyer en su artículo de *El Liberal*, en 1904.⁴⁴ Como en el caso de Apollinaire, quizás no se haya concedido a sus palabras el lugar que les corresponde en el ámbito de la investigación picassiana.

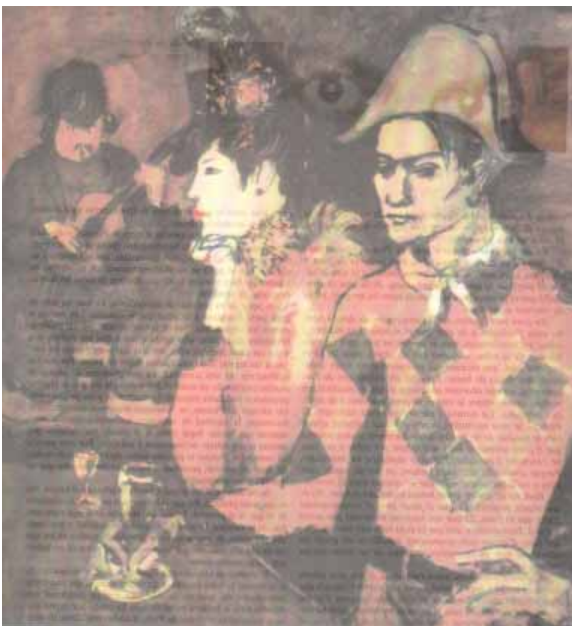
11-3-3 El Arlequín y la niña.

Picasso era para Apollinaire, Arlequín Trismegisto.⁴⁵ El artista llevaba tiempo identificándose con la figura del Arlequín. Le vemos como Arlequín, entre otros, en *El lapin agile*.

En *Les bâteleurs* pueden reconocerse las esenciales facciones de su rostro, sin embargo se aprecian variaciones en el cuerpo y en la actitud. Es un Arlequín más potente, más seguro de sí mismo. Es el reflejo de su sabiduría ancestral, la de Arlequín Trismegisto, cuyo título acaba de estrenar.⁴⁶

Recordemos que la figura de Hermes se asimila a la del Arlequín a través de Mercurio en una compleja genealogía que parte de la asociación entre Mercurio y el antiguo dios galo, Hanno.⁴⁷

Hermes tiene, entre otras funciones: la de acompañar a los viajeros, la de intermediario entre dioses y humanos y conduce a los fallecidos al Hades. Encarna la fertilidad, la fuerza de la juventud, es exponente del canon de belleza masculino y personifica el conocimiento. Apollinaire, calificando a Picasso como Arlequín Trismegisto, le está



Picasso. Le lapin agile.
París. 1904-1905. Óleo
sobre tela. 99x100'3 cm.
Colección Charles Payson.
Nueva York

**Max Jacob. Estudio de
quiromancia de la mano
izquierda de Picasso.**
1902. Grito y tinta sobre
papel. No se dispone de las
medidas. Museo Picasso
Barcelona.

44. McCULLY, MARILYN A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences. New Jersey. Princeton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- P. 43.

45. Así lo escribe el poeta en el último verso de *Les saltimbanques*, el 1 de noviembre de 1905. READ, PETER Picasso et Apollinaire. *Les métamorphoses de la mémoire*.

París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. PP: 43-44.

46. Véase poema *Saltimbanques* de Apollinaire.

47. AAVV Picasso: the italian journey 1917-1924. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 89

Ulises y la maga. Pompeya.
Museo Nacional de Nápoles
Picasso. Familia de saltimbanquis (con hipódromo). París, 1905.
Gouache y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm.
Museo Pouchkin, Moscú.



equiparando a Hermes Trismegisto, el mítico fundador egipcio de las ciencias ocultas, de la alquimia, el máximo exponente del conocimiento esotérico.

Picasso muestra en *Les bâteleurs* la palma de su mano izquierda de manera forzada. Se ha comprobado en otras obras que las ligeras anomalías tenían un significado. Conocemos el interés de Picasso por la quiromancia. Max realizó un estudio de sus manos en 1902. Con el gesto del Arlequín se subraya la dimensión esotérica de Arlequín- Hermes Trismegisto. Hermes, como mono, sustituyendo a Tiresias, leerá el destino al alma de Ulises en *Parade*.⁴⁸ Creemos que, aquí, el artista indica el motivo del viaje del hombre de rojo (conocer su destino en el Hades). Al remitirnos a Tiresias, a su profecía, Picasso nos facilita la lectura de este encuentro en el camino.

Las tonalidades de siena tostada, de gris y de negro del traje del Arlequín no se corresponden con el alegre cromatismo que inunda, normalmente, la indumentaria del personaje. Estos colores oscuros, parecen hacer alusión a la función de *psychopompo* de Hermes, a su misión de acompañante de las almas al reino de los muertos, al reino de Perséfone.

El chal que luce, Arlequín Trismegisto, alrededor del cuello y colgando por la espalda puede evocar la capa con la que tradicionalmente se cubre Hermes y que podemos contemplar en la pintura pompeyana. El echarpe de Ulises en *Ulises y la maga* es otro ejemplo de esta prenda que debió gozar de amplia difusión. Su función protectora había sido sustituida en el *gouache* preparatorio por un moderno abrigo. Con la bolsa y el sombrero, se aludía a los clásicos atributos de Mercurio.

La nueva corpulencia del Arlequín refleja un canon de belleza masculina que puede apreciarse en distintas pinturas pompeyanas. El *Teseo* de la basílica de Herculano, cuya reproducción de Alinari llevó Picasso consigo en su visita a Pompeya en 1917,⁴⁹ responde a este canon. Junto al héroe destaca la presencia de un niño. Se trata de una imagen muy próxima a la del Arlequín y la niña de *Les bâteleurs*.

En un fresco de la Casa dell'Ara Massima puede apreciarse el encuentro de tres hombres cuya relación, como en *Les bâteleurs*, se explica mediante la dirección de sus miradas. El hombre situado en segundo plano viste una túnica blanca que crea un fondo relativamente uniforme sobre el que destacan las otras dos figuras. El espacio que ocupa es el que corresponde al hombre de rojo de *Les bâteleurs*. El joven de espaldas, en el primer término a la izquierda, como el Arlequín, presenta características corpóreas similares al mismo. Con su brazo izquierdo doblado y el derecho extendido, paralelo al cuerpo, el chal colgando por la parte izquierda de su espalda y un perfil prácticamente exacto al del Arlequín, se revela como modelo básico de Picasso para la figura del mencionado Arle-

Picasso. Les bâteleurs.
Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.
Teseo y el minotauro.
Detalle. Foto de Alinari. Basílica de Herculano.



48. Véase, en este sentido, el anexo 3.

49. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P.82.



Casa dell'Ara Massima,
Pompeya.

Picasso. *Les bâteleurs*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Hércules y Telefeo. Pintura de la basilica de Herculano. 1'71x1'02 cm. Nápoles, Museo Nacional.

quín. Interesa, también, la disposición de los personajes en este fresco por que creemos que pudo inspirar el emplazamiento de los protagonistas en *Les bâteleurs*.

Picasso, al doblar el brazo izquierdo del joven por encima de la espalda introduce un ligero cambio en la figura que sirve de modelo para el Arlequín.

El gesto ha sido, probablemente, inspirado en el que realiza Hércules en *Hércules y Telefeo*.⁵⁰ Sin embargo, la mano del Arlequín, como se ha señalado, se abre de manera forzada, transmitiendo el objetivo profético de un viaje cuyo epílogo representará en *Parade*.⁵¹ Además, el gesto de la mano, refuerza la identificación de Picasso con Hermes Trismegisto.

Creemos haber encontrado en el joven de espaldas de la Casa dell'Ara Massima el modelo del Arlequín. Picasso reproduce aspectos de su imagen incluso en pequeños detalles. Ambos presentan semejante perfil, cabello, chal, movimiento de la cabeza y del cuerpo.

Picasso, como hizo, ya, con los artistas de circo, en un acto de magia pictórica, incorpo-

ra su alma al universo pompeyano, en esta dimensión sin coordenadas temporales que sugiere la idea de eternidad. El acto tiene lugar, como se verá, en el contexto de la escenificación de un rito cuyo objetivo era, precisamente, alcanzar la inmortalidad del alma.

La personalidad de la niña facilitará la comprensión de la presencia de Hermes en el grupo de *Les bâteleurs*. Richardson opina que el modelo de la jovencita es la hija del portero que solía jugar cerca de las ventanas de Picasso. O, en todo caso, una niña del barrio.⁵² Probablemente sea así, pero el motivo de su aparición en *Les bâteleurs* no creemos que sea atribuible a la predilección de Picasso por las muchachas adolescentes, como insinúa el autor.⁵³

La niña está, al menos compositiva y plásticamente, relacionada con Perséfone. Las conexiones entre ellas son simples. Ambas participan de un mismo cromatismo de base roja. Mientras que en Perséfone se trata de un fuerte rojo cinabrio, en la niña el color, rebajado con blanco, se ha transformado en rosa. Ambas llevan flores en un terreno yermo. El cesto de la niña invierte la forma del som-

Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Casa dell'Ara Massima.

Detalle. Pompeya.

Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle. París, 1905.

Casa dell'Ara Massima.

Detalle. Pompeya.



50. Una imagen que el pintor ya había tenido en cuenta para los atlantes de *Anciano con tiara*.

51. Véase, en este sentido, anexo 3.

52. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P. 386.

53. Podría pensarse así, si se entendiera esta obra como una agrupación incoherente de personajes, pero, por lo visto hasta ahora no es así.



Picasso. *Les bateleurs*.
París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Familia de saltimbanquis* (con hipódromo). París, 1905. Gouache y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú.

Picasso. *Muchacha con aro*.
París, 1905. Lápiz de color y acuarela. Cuaderno de apuntes. 14'5x9 cm. Galerie Jean Krugier, Ginebra.

Cesto. Villa di Poppea.
Oplontis.

Picasso. *Les bateleurs*.
París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Cesto con frutas y hojas.
Casa dei Cervi. Herculano.

brero de Perséfone. Se trata de un cesto muy similar a los cestos con frutas representados en los frescos pompeyanos. Ambas mujeres son las únicas féminas de la composición.

En la niña destaca su blancura, extrema en el brazo con el que sujeta a Hermes, así como la toca negra con una manguita corta en tul del mismo color. No es el negro un color habitual para vestir a los niños.

La suavidad con que Hermes sujeta la mano de la niña evoca la imagen del famoso relieve de Orfeo.⁵⁴ En ella Hermes acompaña a Euridice que ha sido librada del reino de los muertos. En el instante en el que Orfeo se gira hacia ella, Hermes toma tiernamente su mano para devolverla a las tinieblas. El paralelismo entre la historia de Euridice y la de Perséfone, con sus idas y venidas del reino de las sombras, así como la existencia de dos famosos relieves con el mismo tema en el Museo de Nápoles, pudieron inspirar conceptual y plásticamente la composición de Picasso. La mano libre de Hermes aparece en primer término en ambas obras. Los dos hombres del grupo picassiano se relacionan con sus miradas como en el re-

lieve de Nápoles. La niña se encuentra entre ambos con su cabeza inclinada hacia el suelo igual que Euridice. Picasso pudo resolver esta zona de *Les bateleurs* entre el relieve de Orfeo y el fresco dell'Ara Massima.

En el *gouache* preparatorio no aparecen ni la cesta, ni las flores, ni la toca negra. Estos cambios sugieren que la niña se ha adaptado, compositiva y simbólicamente al nuevo personaje, a Perséfone.

La inversión entre la cesta y el sombrero puede ser, además de compositiva, simbólica. En Perséfone, sombrero y flores, se encuentran en la cabeza, mientras que en la niña están sobre el suelo. La niña tiene algo de Perséfone, pero al revés. Perséfone, reina del inframundo, es, también, diosa de la fertilidad. Es reina de la vida y de la muerte, de dos polos opuestos.

La niña da la mano a Hermes que fue el encargado de rescatar a Perséfone del Hades tras el pacto que su madre, Deméter, estableció con Zeus. Leighton plasmó en su obra, el momento en que Hermes, saliendo de los abismos del Hades, entrega Perséfone a su madre Deméter.



54. Comentarios sobre el relieve de Orfeo en: OTTO, WALTER F. *Los dioses de Grecia*. Madrid. Ed. Siruela. 2003. P.123.

Picasso, podría estar representando en *Les bâteleurs*, a Perséfone niña, a la hija junto a Hermes. Probablemente el pintor esté evocando, en esta composición, la doble faceta de la diosa.

El mito dice que Perséfone fue secuestrada por Hades mientras recogía flores con unas ninfas. En *Les bâteleurs*, Picasso pinta a Perséfone de vuelta a la tierra con el cesto y las flores que recolectaba en el momento del secuestro. Perséfone vuelve, pero no de manera definitiva, deberá permanecer seis meses al año en el Hades. La toca negra, así como su palidez, transmiten su pertenencia parcial al mundo de los muertos. La Perséfone sentada, ha sido pintada con los atributos de diosa de la fertilidad, pero con elementos que dan cuenta de su doble personalidad. Picasso refleja las dos caras de Perséfone, la diosa de la fertilidad y la diosa del inframundo.⁵⁵ Los meses en que Perséfone está en la tierra son aquellos en que todo germina y los meses durante los cuales permanece en el reino de las tinieblas, debido a la tristeza de Deméter, todo se seca. Las rosas de *Les bâteleurs*, se oponen a la infertilidad de la tierra, y al negro que evoca la muerte. Esta duplicidad genera la doble personalidad de Perséfone.

En su viaje para rescatar a Perséfone, Deméter desveló los misterios eleusinos. El enfrentamiento entre muerte e inmortalidad constituye el núcleo de los mismos.⁵⁶ Euridice, como Perséfone, es rescatada del Hades pero volverá al mismo. Las características y la suavidad del relieve de Orfeo aportaron a Picasso un esquema y unos conceptos básicos de para el desarrollo de este grupo.

No será la última vez que Picasso se autorretratará como Arlequín-Hermes, acompañante de viajeros al inframundo. En 1917, reaparecerá en el telón del ballet *Parade*, con el Vesubio al fondo y el arco de la puerta de Stabia de Gusman detrás de los cortinajes.⁵⁷



11-3-4 El hombre de rojo.
Ulises y Apollinaire.

Para la mayor parte de la historiografía, el hombre de rojo es el bufón llamado tío Pepe. Sin embargo, Salmon, la persona que estaba, entonces, más cerca de Picasso, de Max Ja-



Relieve de Orfeo. Copia de uno de los originales del Museo de Nápoles. Original: n° 445 Inv. 520 aC. Museo de Nápoles.

Leighton. El regreso de Perséfone. C. 1891. Óleo sobre tela. 20'32x152'4 cm. Leeds Museums and Galleries.

55. Algunos autores (James Frazer y Jane Ellen Harrison) han calificado a Perséfone como una deidad de vida, muerte y resurrección.

56. Véase :MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987-. PP. 96-99 y 265-267.

57. En el telón encontramos a varios de los personajes y conceptos con los que Picasso trabaja entre 1905 y 1907. La pareja formada por el marinero, sentado sobre el baúl, junto a la mujer con sombrero es la traducción, en lenguaje de 1917, del dibujo de Circe y Ulises (*Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*) de 1905. Circe luce aquí el sombrero de maga, como en *La mallorquina*. Curiosamente, aquí ella está de pie y con una rodilla apoyada sobre el baúl. Circe, la instigadora del viaje de Ulises al Hades, el modelo para la Perséfone de *Les bâteleurs*, la mujer que

pone en contacto a Ulises con el adivino Tiresias y, evidentemente, con Perséfone, comparte mesa, comparte escenario, con "Arlequín-Hermes-Picasso". Éste sentado junto al tambor y al lado de Anubis, frente a los caballos blancos, repite la función que tenía en *Les bâteleurs*, la de acompañante de las almas al inframundo. A su derecha, Ulises el marinero.

Picasso, se sitúa a sí mismo como Hermes junto a los símbolos del viaje al reino de los muertos. El tambor que cargaba el joven en *Les bâteleurs*, el instrumento que acompaña a los chamanes en sus viajes a otros mundos, el chacal Anubis, que pesa las almas, los místicos caballos que hablan de muerte y también de resurrección y la escalera, en cuyo extremo superior volvemos a encontrar a Hermes en forma de mono y que representa el ascenso al conocimiento tras el viaje iniciático al inframundo. Doce años más tarde, Picasso sigue insistiendo en el mismo viaje y el marco de éste singular proceso, vuelve a ser el pompeyano.

Picasso. *Telón para Parade*. *Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.*

Picasso. *Les bâteleurs*. *París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.*



cob y de Apollinaire, asegura que se trata de Apollinaire.⁵⁸

El hecho de que el personaje retratado en *Les bâteleurs* vaya vestido como el tío Pepe⁵⁹ es significativo, pero no decisivo. Picasso, tanto en sus pinturas como en sus caricaturas, se divertía metamorfoseando a los personajes por lo que tenía de burlesco, pero, también, por lo que tenía de mágico.⁶⁰ Sus caricaturas tienen algo de magia homeopática. Lo semejante produce lo semejante y el mago es un artista que cree que se origina una atracción e interacción secreta entre las cosas debido a una simpatía oculta. Esta magia ancestral, seguía vigente en 1890 en Europa.⁶¹

Es la magia presente en el conjunto de pinturas picassianas en las que el artista identifica a sus contemporáneos, a gente común, con héroes y mitos de la antigüedad. El “artista-dios” es demiurgo e imprime al alma de sus personajes el sello de la inmortalidad.⁶²

No debería, pues, sorprender que el hombre de rojo sea Apollinaire, probablemente Picasso quiso comunicarle algo de la personalidad del “bufón”, pero, también algo más importante, la personalidad y el peregrinaje de un viajero ilustre, Ulises.

Como se ha dicho, Richardson propuso llamar a esta etapa pictórica de Picasso época Apollinaire.⁶³ Para Richardson, Apollinaire abrió la imaginación picassiana a la tradición pagana pero, el estudio de *La mallorquina* y de *Anciano con tiara*, nos ha remitido a

obras realizadas en 1902 en las que el artista estaba, ya, trabajando con conceptos dionisiacos y, a juzgar por la portada de *El liberal*, con algunos modelos pompeyanos.⁶⁴ La convivencia con Max Jacob estimuló estos intereses y Apollinaire llegó en el momento adecuado, cuando el caldo de cultivo ya estaba creado. El entusiasmo y los recursos del poeta inundaron la pintura picassiana y sus conceptos.⁶⁵ La comunicación y el contacto entre ambos artistas fue diario.⁶⁶

Creemos que Picasso, en dos cuadros de los años veinte, *La flauta de Pan* y *La lectura de la carta* aludiría a la estrecha y enriquecedora amistad que le unió a Apollinaire. La temática de los cuadros habla sobre la clase y la calidad de los vínculos que se establecieron entre ambos artistas.

Los retratos de Apollinaire, tanto por las facciones del rostro como por el cuerpo, guardan gran parecido con la cara y con la silueta del hombre de rojo. En esta época, además, Picasso había dedicado a Apollinaire un dibujo de un Arlequín alzando a un bebé. El Arlequín que probablemente fuera Picasso, lleva el mismo sombrero que el hombre de rojo. De hecho, ya en el *Ex-Libris* que dibujó Picasso para Apollinaire, así como en la caricatura llamada *Une très belle danse barbare*, el poeta luce un tocado muy similar. Pero, además, hay que destacar que Picasso pintó, o esculpió, a los tres miembros más íntimos de la *bande*, Apollinaire, Max Jacob y el pro-

58. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P. 385.

59. Nombre del bufón a menudo retratado por Picasso en la época.

60. Pintándose a sí mismo como Arlequín participaba de la personalidad del Arlequín. Caricaturizando a Apollinaire como Papa le contagiaba y enfatizaba su aspecto de sumo sacerdote de la *bande* y le ponía, además, en contacto con sus confusos y aristocráticos ancestros romanos.

61. FRAZER, JAMES GEORGES (SIR) *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid. Fondo de cultura económica. 1999 -1ª Ed. Londres, 1890-. PP. 33-37.

62. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. París, 1974. P. 59.

63. El poeta constituyó el poderoso estímulo que estaba detrás de las serie de saltimbanquis, pero también él estaba detrás de lo que estaba detrás de los

saltimbanquis, el proyecto metafísico de este conjunto de obras. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 327-349.

64. La presencia del mago, la maga y Dionisio en la portada de *El liberal*, en 1902, nos remite a las enseñanzas de Sar Péladan. Picasso pudo conocer la obra del filósofo ocultista en París, con Max Jacob, o en Barcelona donde, al menos desde 1892 (artículo de Rusiñol en *La Vanguardia*) se tenían noticias de su trayectoria.

65. Y, Apollinaire se atribuye, en carta al poeta Raimondi en 1918, buena parte de la responsabilidad en la serie de Picasso sobre los saltimbanquis

66. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P. 45



Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Apollinaire*. París, 1905. Lápiz sobre papel. Paradero desconocido.

Picasso. *Bufón con niño en brazos*. París, 1905. Tinta y lápices de colores sobre papel. 17x10 cm. Colección privada. Dedicado a G. Apollinaire.

pio Picasso, con un sombrero muy parecido. Un detalle que no está exento de interés.

Este sombrero, en su parte de gorro frigio, es un símbolo fálico y al estar situado en la cabeza significa que se trata de erotismo en su forma superior, a veces obsesionante.⁶⁷

La corona radiante que acoge el sombrero es símbolo de la más alta finalidad evolutiva: quienes triunfan sobre sí mismos logran la corona de la vida eterna.⁶⁸ El hecho de que Apollinaire, en *Les bâteleurs* luciera un gorro que combinara la anterior simbología, no tendrían nada de sorprendente.⁶⁹

La idea de triunfar sobre uno mismo y alcanzar la corona de la vida eterna, está relacionada con el tipo de viaje que emprendió Ulises, asesorado por Circe. Un viaje en el que se adquiriría conocimiento e inmortalidad, un estilo de viaje en el cual podía estar interesado Apollinaire.

Ulises desciende al Hades y, allí, conoce a Perséfone. Picasso que utiliza el mismo modelo para *La mallorquina* y para Perséfone, que ha dibujado a Ulises sobre un baúl de marinero, está pintando, en *Les bâteleurs*, a Ulises con el petate que los marineros utilizan en sus desplazamientos.

Hermes facilitó determinadas instrucciones a Ulises a su llegada a la isla de Eea. En *Les bâteleurs*, un encuentro en el camino, entre Hermes y Ulises, podría hacerse eco de la relación que se estableció entre ambos en Eea. Y podía evocar, también, el encuentro que predijo Tiresias a Ulises: toparía con un caminante como él que le preguntaría por qué llevaba un fardo cargado a la espalda.⁷⁰ Picasso se encuentra en la misma senda que Apollinaire y en su faceta como Hermes es el dios protector de los viajeros, de los caminos y de las encrucijadas. Este encuentro en el camino puede estar reuniendo a Picasso-Hermes y a Apollinaire-Ulises en el camino iniciático que ambos amigos han emprendido. Un encuentro que fue previsto por el adivino Tiresias.

Paralelamente, la imagen de Hermes junto a Perséfone niña, evoca a Hermes *psycopompo*, al guía de las almas en su viaje al submundo. Los héroes adquirían la sabiduría en el reino de los muertos y volvían de su estancia en el Hades como hombres nuevos, renacidos. Ulises, también desciende al inframundo en búsqueda de conocimiento. Los ritos eleusinos, gobernados por Deméter y

Picasso. *Ex-Libris para Apollinaire*. París, 1905.

Pluma y acuarela sobre papel. 19x12 cm. Antigua colección Douglas Cooper.

Picasso. *Carta a Leo Stein aceptando su invitación para ver los gauguins*.

París, 1905. Sin medidas. Colección privada.

Picasso. *Cabeza de bufón*. París, 1905. Bronce.

41'5x37x22'8 cm. Fundación Pierre Gianadda. Martigny, Suiza.

Picasso. *La familia del arlequín*. París, 1905.

Lápices de colores y aguada sobre papel. 16'5x12'4 cm. Colección privada.

Picasso. *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*.

París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París.



67. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 219.

68. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 147.

69. Apollinaire ganaba un sobresueldo escribiendo textos pornográficos. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol. II. (1907-1917). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.4.

70. HOMERO *La Odissea*. Barcelona. Ed. La magrana. 1999. P-261.

Perséfone, en cuyo contexto nos hallamos, implican este tipo de viaje iniciático.

Después, de esta experiencia no se habla mucho.⁷¹ Y, si se hace, es de manera velada, con un lenguaje plagado de acertijos, comprensible para los iniciados.⁷² *Les bâteleurs*, se presenta como un acertijo; habla del encuentro profético de Picasso y Apollinaire, así como del viaje de Ulises-Apollinaire al inframundo para adquirir el conocimiento y la inmortalidad.

La temática iniciática que aborda el artista en *Les bâteleurs* debe ser comprendida en el contexto de la *bande à Picasso*, un círculo cuyos intereses iban más allá de la literatura y la pintura, una camarilla especialmente, esotérica:

Además de formar los gustos literarios de Picasso, Jacob despertó en él el interés por lo oculto, fuente de gran parte del misterio que contiene su obra. A Jacob le obsesionaban todos los aspectos de la magia (...) había estudiado la Cábala, astrología, quiromancia y otras formas de adivinación. (...) la influencia de Jacob como quiromántico fue muchísimo menor que la que ejerció como vidente. No es una mera coincidencia que el misticismo y la poesía empiecen a iluminar la obra de Picasso justo cuando Jacob empieza a iluminar su vida.⁷³

Max Jacob fue el primero de una línea que posteriormente incluiría a Apollinaire, Cocteau, Breton y Eluard.⁷⁴

Si bien la influencia de Apollinaire llegó como una avalancha, la presencia de Jacob seguía siendo constante y Picasso se encontró entre dos seres polifacéticos, dos poetas inmersos en el esoterismo. Su posterior relación con Cocteau mantendría esta línea y Picasso le retrataría en el telón de *Parade* como

marinero, como Ulises, como Apollinaire en *Les bâteleurs*.⁷⁵

La sabiduría a la que pretenden acceder Picasso y su *bande* es la que transmite Perséfone. Su viaje tiene características similares al de Parménides. Éste, en su poema, se describe a sí mismo como “hombre que sabe”, un hombre que puede entrar en otro mundo, capaz de morir antes de morir. Este conocimiento le lleva a Perséfone y a su sabiduría. El descenso de Parménides no difiere mucho del de Orfeo. Como él, su conocimiento era el del iniciado en la magia, en el poder mágico de las palabras, en la poesía. Actualmente las palabras *camino* y *canto* no tienen nada en común, pero en griego antiguo eran muy similares, tenían la misma raíz, *oimos* y *oimê*. Y, es que en su origen, el canto de un poeta era su viaje a otro mundo, un mundo en el que pasado, futuro y presente, tenían la misma accesibilidad. El viaje de estos poetas era un canto. Entonces, un poeta era un mago, un chamán. Los historiadores encuentran los orígenes de la poesía griega en el lenguaje de los chamanes.⁷⁶ Pensamos que no es casual que Apollinaire, entre sus múltiples nombres escogiera el que le liga a Apolo, al dios de los chamanes-poetas griegos.

El poeta, cargado con el fardo de marinero, el petate de Ulises, empieza o sigue su camino, su canto, el viaje al reino de Perséfone. En este viaje morirá sin morir y accederá a la sabiduría de la diosa. Trascenderá la superficie y tomará conciencia de todas las posibilidades de su ser.⁷⁷ Como sus ilustres antecesores, el conocimiento de Apollinaire es el del iniciado en la magia, en el poder mágico de las palabras, en la poesía. Los poemas de Apollinaire son su camino, su viaje al otro mundo, a sus “pan-teísmos adorados”,⁷⁸ un mundo sin coordenadas temporales, un mundo en el que el

71. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 91.

72. La voluntad de divulgación de Péladan provocó el cisma en la orden Rosa Cruz que había fundado con Stanislas de Guaita y Papus, así como la creación de la nueva orden Rosa Cruz católica, y los salones Rosa Cruz (1892-1897) que reunieron a artistas como Erik Satie, o Georges Rouault. La parte oculta de la religión, ciencia y arte, escondida en la antigüedad, enseña al iniciado a preparar su eternidad, puesto que en el futuro no seremos más que nuestro sueño y no obtendremos más que nuestra solicitud. Péladan buscaba la unión del cristianismo y del ocultismo. La difusión de lo oculto, aunque no es nunca recomendable, era necesaria para integrarlo al cristianismo. Para ello, Péladan se creyó en el deber de influir sobre las masas y la opinión pública. Sin embargo tuvo que aceptar su fracaso. Este reformador del ocultismo se corrige a sí mismo a través de las palabras de la esfinge: “Has creído renovar los más bellos ritos y se han hecho mascarads fuera del tiempo que las originó. (...) has hecho el ridículo con tu anacronismo (...) y en esto, has obedecido solo a tu naturaleza y no a la luz. En vez de mostrar el pasado como puerto de la verdad, había que adivinar el futuro, formularlo”. El jefe Rosa Cruz atribuye el fracaso de su movimiento reformador a la inoportunidad. SUZUKI,

KEIJI “Essai sur Joséphin Péladan III. La décadence et l’occultisme”. Jinbun kagaku Kenkyusho, Kyoto University. [Kyoto University Research Information Repository \(KURENAI\) \(Japan\)](http://kyoto.univ.ac.jp/research/kyoto-university-research-information-repository/kurenai/japan/)

(1992) <http://hdl.handle.net/2433/48698>

73. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 199-NY Random House 1991-. P. 207 y, véase, también: OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933- PP. 51 y 105.

74. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 199-NY Random House 1991-. P. 205.

75. Entendemos que Picasso pinta el viaje iniciático de Apollinaire en *Les bâteleurs* y el de Cocteau en el telón de *Parade*. Véase, en este sentido el anexo 3.

76. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. PP. 114-115-116.

77. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 460.

78. APOLLINAIRE, GUILLAUME “*Les peintres nouveaux*”. París. *La plume*. 15 mayo 1905.

pasado el presente y el futuro se viven al mismo tiempo. El mundo que Picasso está representando en sus composiciones. *Les bâteleurs* refleja el vaticinado encuentro de poeta y pintor en sus “caminos”.

11-4-5 El muchacho del tambor y el niño.

Según Richardson, estos niños son demasiado indefinidos como para representar a un amigo en concreto. Se desconoce la existencia de un modelo real de los mismos aunque, como se verá, existen modelos plásticos en la pintura pompeyana que se acercan a su perfil. En el contexto del viaje al inframundo, estos dos jovencitos son susceptibles de ser identificados.

Los muchachos parecen aguardar al hombre de rojo Apollinaire-Ulises. Esperan a que de por finalizado su encuentro con el Arlequín (Picasso-Hermes). El chico del tambor y el hombre de rojo se vinculan compositiva y físicamente.

Sus dos manos se rozan formando una uve y las cargas que ambos soportan están en contacto cerrando la mencionada uve en su parte superior. Sin embargo, miran en direcciones opuestas. Tanto el muchacho como el niño, tienen su vista puesta en el camino. Esperan y miran, ya, en la dirección a la que deben dirigirse. Esta dirección es Perséfone, la misma que indica la mirada del Arlequín. El hombre de rojo y los dos muchachos se dirigen hacia la diosa.

El muchacho del tambor viste pantalón negro y se encuentra frente la niña (Perséfone). Ella luce una toquilla negra. El otro miembro del grupo en cuya indumentaria interviene el color negro es el Arlequín-Hermes. Hermes que guía almas al inframundo. La niña, Perséfone, es rescatada del reino de los muertos por Hermes, pero debe volver al mismo cada seis meses. Ambos entran y salen del Hades.

El tambor que carga el muchacho, pintado en tonos grises, es el vehículo utilizado por los chamanes para llegar a otros mundos. Es el símbolo del sonido primordial y aparece en la mayoría de las religiones. Entre los instrumentos musicales, el tambor es el que

recoge una mayor carga mística y tiene carácter de mediador entre el cielo y la tierra.⁷⁹ Esta capacidad para viajar entre dos mundos, propia del tambor, es una característica que comparte el muchacho con Hermes y con la pequeña Perséfone.

El pantalón negro del joven que sostiene con el tambor, nos sugiere que, como Hermes y la niña Perséfone, puede estar vinculado al reino de los muertos. Su tambor, como Hermes, guía a otros mundos, guía al chamán (Apollinaire) en su viaje, en su “camino”. El joven debe de ser alguien que facilite al iniciado su entrada al Hades.

La entrada y salida del Hades no eran libres. Debían cumplirse unos requisitos. A Parménides la diosa le recibe llamándole *kouros*, joven.⁸⁰ El *kouros* era el héroe y era una figura que estaba estrechamente vinculada a la iniciación. El *kouros*, se encuentra entre dos mundos, el humano y el divino. Como Hermes, tiene acceso a ambos y lo reconocen. En palabras textuales de Kingsley: “Solo como *kouros*, los iniciados pueden superar la prueba del viaje al más allá, tal como hace Parménides”⁸¹

Apollinaire, para llegar a Perséfone debe convertirse en *kouros*. El sonido primordial del tambor le guiará y su aspecto físico será atemporal, como el de los dioses. El adulto podía ser un *kouros*, pero debía cumplir con dos requisitos: tener la inocencia y la pureza de un niño.

El muchacho con el tambor está aludiendo al viaje que, como *kouros*, Apollinaire debe hacer para llegar al inframundo y ser recibido por Perséfone como “joven”. Este joven, *kouros*, es el chico del tambor.

Con Perséfone adquirirá el conocimiento y se operará en el un cambio, El contacto con lo eterno implica una transformación, aunque esta no se aprecie exteriormente. La sustancia de la transformación para Jung es:

“La sustancia de transformación tiene como carácter esencial ser, por una parte, algo sumamente vulgar, más aún despreciable (como un mono o un Sileno borracho) (...) y, por otra parte, llena de valor, tanto que incluso significa lo divino. La transformación lleva de lo más bajo a lo

79. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 424.

80. Le saluda con las siguientes palabras: “Seas bienvenido, joven, compañero de inmortales aurigas.” KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona.

Ediciones Atalanta. 2006 . P. 73.

81. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006 . P. 70=71.

Rousseau. *La musa inspirando al poeta* (Retrato de Marie Lurencin y Apollinaire). Óleo sobre tela. 146x97 cm. 1909 Kunstmuseum. Basilea.



más alto, del animal arcaico e infantil al *homo maximus* místico”.⁸²

Cuando el iniciado ha sufrido esta transformación, cuando ha devenido, en palabras de Jung, un “*homo maximus* místico”, el iniciado vuelve a nacer, tiene un segundo destino y se convierte en un niño:

El iniciado pierde su vida anterior y se le da, en su lugar, “un segundo destino”: vuelve a nacer adoptado por los dioses. Y el bravo héroe se convierte en niño.⁸³

Este niño es el que, con una capa roja, aparece junto al muchacho del tambor. Éste es el niño en el que se transformó Hércules tras su descenso al Hades. Así es como lo describe la pintura italiana, con cuerpo de niño y cara de anciano.⁸⁴

El retorno a un estado infantil es la exaltación de las mejores virtudes del ser, la pureza, la ingenuidad. No es un estado de inmadurez:

Este retroceso al estado de un niño no tiene nada que ver con la edad física. Y no tiene nada que ver, tampoco, con la inmadurez. (...) Por el contrario, es la única madurez

verdadera que existe; la madurez por esforzarse en ir más allá de mundo físico y descubrir que también es posible encontrarse como en casa en otro sitio.⁸⁵

Hay otro aspecto del *kouros* que le liga a Apollinaire como Apollinarius, como Apolo, el nombre que él se escogió para sí mismo, es el aspecto divino del *kouros*:

La imagen exacta del *kouros* humano en el mundo de lo divino; y el dios más importante de todos para un *kouros* es Apolo. Apolo era el *kouros* divino y el dios del *kouros*. Era su modelo, su imagen inmortal y su encarnación.⁸⁶

Apollinaire, Apollinarius reencarnado como Apolo. Apolo-Apollinaire compartía santuario con Dionisio-Picasso en Delfos.⁸⁷ Apolo era el dios de la adivinación, interprete de los sueños y protector de la poesía. Para Plutarco, Apolo excitaba en el alma la facultad adivinatoria y, “no negó a la adivinación las gracias y ornamentos del lenguaje (...) Atraía a las musas a su trípode; favorecía a los espíritus nacidos para la poesía”.⁸⁸ Así retrató Rousseau a su amigo en *La musa inspirando al poeta*.

El niño es el ser puro (traje azul: pureza) que inicia su segunda vida (chal rojo: sangre, vida) adoptado por los dioses (zapatillas negras: surge del Hades). Es el ser renacido y como tal está situado entre el *kouros* con tambor, guía al reino de los muertos y Perséfone, diosa de la fertilidad, la que procura el renacimiento de la vida vegetal y del iniciado. El simbolismo del niño equivale al de la resurrección inherente a los caballos del *gouache* o al potrillo del telón de *Parade*. Al ubicar, en *Parade*, los caballos junto a la escalera, el artista insiste en relacionar muerte y resurrección con la evolución, con el ascenso espiritual, con el *homo maximus* místico de Jung, el niño.

Picasso pinta estos procesos de muerte y resurrección en el entorno pompeyano, cerca del Vesubio. Sus modelos para estos paisajes volcánicos son los dibujos y las acuarelas de Gusman, incluso en el telón de *Parade*.

82. FIERZ DAVID, LINDA *La villa de los misterios*. Girona. Ed. Atalanta. 2007. P. 149.

83. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

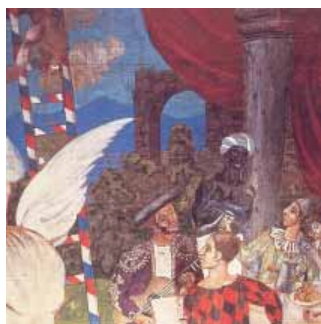
84. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

85. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

86. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 73.

87. Véase, en esta misma tesis, los estudios sobre *Joven con pipa* y *La danza*.

88. PLUTARCO *Sobre los oráculos*. Palma de Mallorca. Ed. José J. de Olañeta. 2007. P. 104 y 158.



La importancia que concede Picasso al volcán creemos que puede estar también vinculada al significado que éste tenía para los pitagóricos, fervientes seguidores del culto a Perséfone. La luz del volcán era para ellos, la luz purificadora y transformadora, la claridad que se encuentra en la oscuridad, en los dominios de Perséfone:

Los pitagóricos tendían a vivir cerca de las regiones volcánicas. Para ellos tenían un significado especial ya que consideraban que el fuego volcánico era la luz de la más profunda oscuridad. Para ellos no hay cielo sin pasar por el infierno. Para ellos el fuego del inframundo purificaba, transformaba, immortalizaba. Encontrar la claridad implicaba hacer frente a la más absoluta oscuridad.⁸⁹

Los pitagóricos establecieron su residencia en las zonas vecinas a los volcanes, a la luz del inframundo, al reino de una de sus principales divinidades, Perséfone.⁹⁰ Pensamos que no debe desestimarse esta relación entre los intereses de los pitagóricos y los de Picasso, cultos filosófico-religiosos y espacio físico. Sus vínculos son evidentes en (al menos) *Anciano con tiara*, *Les bâteleurs*, *Parade* y *Mercure*. No creemos que se trate de incursiones azarosas en la mitología sino de un programa de pensamiento.⁹¹

Para entrar en el reino de Perséfone, próximo a los volcanes, Ulises-Apollinaire, el iniciando, deberá transformarse en un *kouros*. El modelo del *kouros*, y del niño, en el que se metamorfoseará el poeta una vez iniciado, proceden del propio ámbito volcánico, de Pompeya.

Gusman. *La puerta de Stabia*. Plancha II.

Picasso. *Telón para Parade*. Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

Gusman. *La calle de Stabia*. Plancha II.



Gusman. *Baco y Ampelus*. Museo de Nápoles. P. 423

Picasso. *Les bâteleurs*. Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Gusman. *Efebo*. Museo de Nápoles. P. 419.

89. KINGSLEY, PETER. *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta, 2006. PP.67 y 68

90. También lo debió ser para Picasso puesto que volvió a trabajar con ella más adelante. En 1924, en el ballet *Mercurio* (Mercurio) vuelven a aparecer Hermes (Mercurio), Apolo, Plutón (Hades), Proserpina (Perséfone) y el alter ego napolitano de Arlequín, Polichinela. La obra finaliza con una fiesta en casa de Baco en la que intervienen Mercurio, Plutón, Proserpina y Polichinela. Hades (Plutón) acaba llevándose a Perséfone (Proserpina) a los infiernos. CLAIR, JEAN. *Lección de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso*. Madrid. La balsa de la Medusa, 2008 (ED. Gallimard, 2005). P.133.

91. Las enseñanzas de Péladan estaban vinculadas al pitagorismo. En *Comment devenir un mage*, elogia al "inmortal restaurador del pitagorismo (Fabre d'Olivet) quien pintó en frescos de ideas, de belleza trascendental, la ley ternaria de los destinos colectivos..." Creemos que tanto el pensamiento pitagórico como la idea de pintar óleos como frescos de ideas trascendentales, que traducen las composiciones picassianas de este período, están en deuda con Péladan y su filosofía. Respecto a Péladan y Fabre d'Olivet, véase: SUZUKI, KEIJI "Essai sur Joséphin Péladan III. La décadence et l'occultisme". Jinbun kagaku Kenkyusho, Kyoto University. [Kyoto University Research Information Repository \(KURENAI\) \(Japan\)](http://hdl.handle.net/2433/48698) (1992). Nota 21. <http://hdl.handle.net/2433/48698>

Sus tipologías aparecen bien definidas en el libro de Gusman.. No pensamos que sea sólo una cuestión de coherencia, o de estética. Tratándose de la personalidad supersticiosa de Picasso y de su contexto esotérico, el pintor escogió meditadamente las imágenes que mejor podían facilitar el tránsito.

El efebo afeminado reproducido por Gusman encarna al *kouros* picassiano. Su ambigüedad le permite participar de lo femenino y de lo masculino, del reino de los vivos y de los muertos. Se encuentra entre los vivos y sin embargo su imagen, como una sombra, evoca a los muertos. Participa de ambos mundos como el *kouros*. La duplicidad inherente al efebo pompeyano se extrapola, con Picasso, al ámbito vital. Su imagen, confundiéndose con el color del paisaje, es transparente. Sólo destacan en ella los objetos materiales, el pantalón negro y el tambor gris. El negro simboliza la muerte. El tambor es el acompañante de los muertos.⁹² El joven “revive” la sombra de Aquiles caminando sobre la pradera de los muertos.⁹³ La pradera pompeyana en la que Picasso sitúa a los protagonistas de *Les bâteleurs*.

Ampelus, el ser puro del que se enamorará Dionisio, es, posiblemente, el modelo del que se sirve el artista para su niño. Representado conjuntamente con el joven Dionisio (señor de los dos mundos, de los vivos y de los muertos) esta pareja pudo sugerir a Picasso la composición de su dúo. Ampelus muere y resucita como vid. En *Les bâteleurs*, representa el renacimiento del iniciado tras su muerte ritual. Su imagen, en azul, rojo y negro, señala su pureza, su nueva vida y su procedencia, el Hades.

Niños, arlequines, perséphones, bufones, Ulises, Hermes... su esencia inmortal transita eternamente entre dos reinos. Picasso ubica a estos “caminantes” junto al volcán, junto a la claridad que surge de las tinieblas, junto a la luz de Perséfone. Las almas de los “saltimbanquis” retornan perennemente a su anfiteatro.⁹⁴ En *Los saltimbanquis*, el artista los resitúa allí donde estaban, en el primer término de *Combate de pompeyanos y nucerinos*. En *Les*

bâteleurs cruzan la pradera de la muerte en su camino hacia el volcán, hacia Perséfone.

En 1917, el telón de *Parade* aparece como uno de los actos finales del “viaje iniciático” de Ulises, con el que Picasso estuvo trabajando entre 1905 y 1907. En esta pintura Circe, festeja el retorno de Ulises del Hades. Ella y sus sirvientas ofrecen un banquete a Ulises y a sus compañeros. Picasso lo ambienta en el palacio de la maga. Circe preside la reunión y se dirige a los asistentes:

“La divina entre las diosas, derecha en medio de nosotros, nos dijo: “Desgraciados vosotros que en vida habéis bajado a las estancias del Hades, dos veces mortales, cuando los demás humanos mueren sólo una vez. Pero, vamos, comed estos alimentos y bebed este vino. Cuando aparezca la aurora volveréis a navegar. Yo os mostraré el camino y os daré todo tipo de instrucciones (...). Así habló y nuestro corazón generoso le hizo caso. Así, pues, pasamos todo el día hasta la puesta de sol comiendo carne abundante y bebiendo vino dulce (...) Ella, cogiéndome la mano, me hizo sentar lejos de mis queridos compañeros, se echó a mi lado y me preguntó todo tipo de detalles. Yo le expliqué todo tal como es debido. Entonces, la venerable Circe me dijo con estas palabras: “Así, todas estas cosas ya se han cumplido. Ahora escucha todo lo que te diré y un dios te lo recordará...”⁹⁵

En *Parade*, Picasso sustituye al adivino Tiresias que predijo a Ulises su destino, por el mono. Éste encarna a Hermes, fundador de las ciencias ocultas. En *Les bâteleurs*, Picasso nos señala la búsqueda del destino profético que origina el viaje de Ulises (Apollinaire) mostrándonos, en primer término, la desmesurada mano del propio Hermes. En *Parade*, el fundador de las ciencias ocultas, el mono-Hermes-Tiresias cumple con la tarea planteada en *Les bâteleurs*, lee en la mano de Ulises su destino.⁹⁶

Creemos que la lectura de *Les bâteleurs* con el lenguaje de la pintura, así como la

92. A principio de siglo XX, en la isla de la Gomera (Canarias) el *Baile del tambor* seguía acompañando a los niños muertos al cielo. www.gomera.com.es/El%20Trastero/velorio.htm.

93. HOMERO *La Odissea*. Barcelona. Ed. La magrana. 1999.

94. En *Los saltimbanquis*, el caballo, símbolo funerario y de renacimiento es una aportación picassiana que el artista semi esconde (como la paloma de Perséfone) en la caseta pompeyana. Pero la escalera a través de la cual el iniciado alcanza la transformación y llega a ser un *homo maximus* místico, esta escalera que

adquirirá protagonismo en *Parade*, y que volverá en *Circo ambulante* ya estaba aquí, es la escalera de acceso al anfiteatro pompeyano. Visto así, la posición elevada del anfiteatro y su forma circular, pueden entenderse como símbolo de la perfección a la que se llega superando los distintos grados de evolución que fijan los peldaños.

95. HOMERO *L'Odissea*. Barcelona. Ed. La magrana. 1999. PP.283-284.

96. En Anexo 3 pueden consultarse algunas referencias que amplían la interpretación del telón de *Parade*.



posterior interpretación de sus símbolos plásticos y literarios, aporta datos suficientes para decidir la controversia, planteada al inicio de este estudio, entre dos opiniones, la de Apollinaire y la de Pierre Cabanne. El poeta, fuertemente descalificado por Pierre Cabanne por su “palabrería”, “su conocimiento vago y superficial de la pintura”, “su lenguaje trasnochado, decadente y pseudo esotérico”,⁹⁷ había sido, obviamente, el único en entender: “Bestias híbridas que tienen la conciencia de los semidioses egipcios; arlequines taciturnos tienen las mejillas y la frente cruzadas por sensibilidades mórbidas. No pueden confundirse estos saltimbanquis con histriones. Su espectáculo debe ser piadoso, puesto que celebran ritos mudos con una agilidad difícil (...) Los animales son misteriosos”.⁹⁸

Creemos que el tandem, marcadamente esotérico, formado por Picasso y Apollinaire es el protagonista de *Les bâteleurs*, de *La flauta de Pan*, de *La lectura de la carta*. En *Les bâteleurs*, Apollinaire-Ulises camina ha-

cia el reino de Perséfone en busca de su destino inmortal, en busca de Tiresias, de la luz de Apolo, del sol representado en la acuarela previa de *Parade*. Los intereses de pintor y poeta por el mundo que está más allá de lo físico, su voluntad de acceso al mismo, encuentra respuesta en las fórmulas iniciáticas de “los panteísmos adorados”.⁹⁹ Panteísmos a los que accederán mágicamente. Son *Bâteleurs* por que tienen algo del primer arcano del Tarot, tienen algo de magos. Nada tienen de familia, al menos en el sentido convencional. Pero sí son *saltimbanquis* porque, como ellos, con “sus ritos y una agilidad difícil” buscan, en su viaje al Hades, el equilibrio de los opuestos.

A través de la pintura, persiguiendo el alma inmortal, según la fórmula de Nietzsche, Picasso imprime a sus compañeros, se autoimprime, el sello de la eternidad. Pompeya, junto al volcán, impregnándose de la luz del inframundo, ofrece a Picasso los modelos iconográficos para explicar como “morir antes de morir y dejar de vivir en la superficie”.¹⁰⁰

Gusman. *Combate de pompeyanos y nucerinos*.

Pintura del Museo de Nápoles. P. 167

Picasso. *Los saltimbanquis*.

París, 1905. Punta seca. 28-8x32-6 Musée Picasso París.

Gusman. *Pompeya. El anfiteatro*. P. 170.



Picasso. *Telón para Parade*.

Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

Picasso. *La mallorquina*.

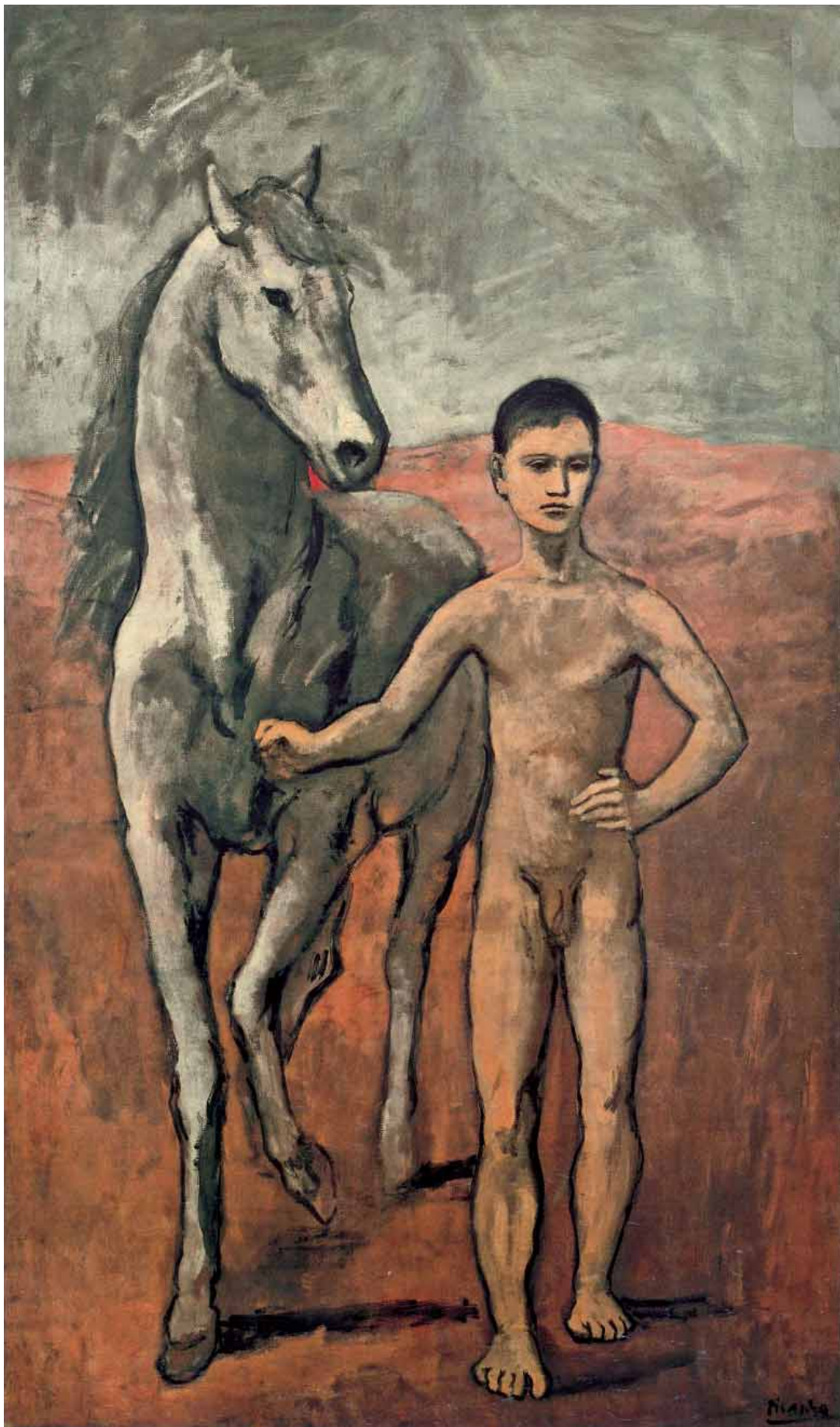
París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

97. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P.158

98. APOLLINAIRE, GUILLAUME *“Les peintres nouveaux”*. París. *La plume*. 15 mayo 1905.

99. APOLLINAIRE, GUILLAUME *“Les peintres nouveaux”*. París. *La plume*. 15 mayo 1905.

100. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P.65



Picasso *Muchacho conduciendo un caballo* París, primavera 1906 Óleo sobre lienzo 220'6x131'2 cm. MOMA, Nueva York

12

Muchacho conduciendo un caballo

12-1 INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El *gouache* titulado *La Arcadia* se considera el boceto más definitivo para una gran composición a la que, se supone, quería enfrentarse Picasso entre finales de 1905 y principios de 1906. Por motivos que se ignoran abandonó la idea de una obra de estas características y centró su atención en una de las imágenes.

A pesar de que se desconozcan las razones de esta reducción, la crítica ha supuesto que Picasso se había desanimado al ver los excelentes resultados de Matisse con *Le bonheur de vivre*. Esto debió frenarle, al pensar que era incapaz de emularle, y optó por una composición con menos figuras y formato alargado.¹

Creemos que estas opiniones, centradas en un hipotético sentimiento de rivalidad, han desatendido el estudio sobre la posible existencia de objetivos pictóricos propios en la pintura de Picasso.

La extracción y desarrollo de un fragmento de la composición, puede ser debido a un sistema de trabajo. El proceso creativo de Picasso consiste, a menudo, en plasmar una idea inicial compleja, con significados varios



Picasso. *La Arcadia*. París, primavera 1906. *Gouache* sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York.

y abundantes redundancias, para extraer de la misma los principales conceptos en imágenes más esenciales y rotundas.

La historiografía, al comentar estas obras, presenta una larga lista de influencias: Puvis de Chavannes, Gauguin, Ingres, Cézanne, un *kouros* del Louvre...² Se habla de modelos, de rivalidades... y se recibe la impresión de que *Muchacho conduciendo un caballo* es una imagen, más o menos fortuita o banal, sometida a influencias estéticas. Estos enfoques no contemplan la posibilidad de un proyecto que tenga una dimensión profunda, más allá de la juvenil ansia de emulación.

1. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol. I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P. 424-427.

2. BONET CORREA, ANTONIO; DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981. P. 28; PHOEBE POOL "El neoclasicismo de Picasso: primer período" (1905-6) en COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA *Estudios sobre*

Picasso. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1981. PP. 141-143 y ÁLVAREZ LOPERA, JOSÉ "Muchacho conduciendo un caballo" en AAVV Picasso. Tradición y vanguardia. Madrid. Museo Nacional del Prado y museo Nacional Centro de Arte reina Sofía. 2006. PP.96-103.

12-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

El artista extrae de *La Arcadia* al muchacho que carga con el tambor y a uno de los caballos. Ambos, desprovistos de cualquier objeto que no sea su propio cuerpo, andan acompasadamente en una tela cuyas grandes dimensiones expresan la voluntad del artista por magnificar el tema.

Muchacho y caballo se recortan contra el mismo paisaje desolado y yermo en el que el artista ubicó *Acróbata con bola* y *Les bâteleurs*. De hecho, la fisonomía, la talla y el aspecto, en general, del protagonista de *Muchacho conduciendo un caballo* se asemeja tanto al joven que carga el tambor en *Les bâteleurs* que podría tratarse de un mismo individuo. Del mismo modo que *Muchacho conduciendo un caballo* puede considerarse el desarrollo de un fragmento de *La Arcadia*, ésta, a su vez, parece desprenderse del *gouache* de *Les bâteleurs*. Los caballos que galopan en el último término del *gouache* son montados en *La Arcadia*, por el muchacho que carga con el tambor y nuevos compañeros. Tanto en *La Arcadia*, como en *Muchacho conduciendo un caballo*, la tierra, en la que nada germina, adquiere tonalidades más terrosas y el cielo, que ha devenido absolutamente gris, no permite ni imaginar la existencia del sol.

La luz de *Muchacho conduciendo un caballo*, tan irreal como en *Les bâteleurs*, se tiñe de unos tonos absolutamente sombríos que envuelven la totalidad de la composición y que provoca una reacción de momentáneo rechazo por parte del espectador. La atmósfera que ha creado el artista comunica, en el mejor de los casos, una desazón que resulta sobrecedora para el visitante desprevenido.

Caballo e hipotético jinete se hallan, ambos, en primer término y parecen mantener un paso sincronizado. La proximidad entre ellos es un factor que, apunta a una buena identificación entre hombre y animal.

El chico, pintado de manera totalmente frontal, ladea mínimamente su cabeza hacia la derecha. El brazo izquierdo doblado y el derecho extendido, parecen reproducir el movimiento de las patas delanteras del equino, doblada la izquierda y extendida la derecha. La mano izquierda del joven reposa sobre la cadera y la derecha llega hasta el pecho del caballo donde, con el puño cerrado, parece sujetar unas riendas inexistentes. La intersección de estos dos cuerpos favorece el sentimiento de unidad entre caballo y jinete. Al mismo tiempo, la línea de composición que marca este brazo, con una cierta curvatura, se hace eco del ángulo formado por el brazo izquierdo. El brazo derecho prosigue la dirección de la línea de composición señalada por los dedos de la mano izquierda, apoyados sobre la cadera. Ésta línea conduce al centro del cuello del caballo, indicado con dos manchas negras.

Desde ahí, asciende por la línea blanca que señala el giro del músculo del cuello del corcel hacia el muchacho. Llegando la línea a la cabeza del caballo, gira bruscamente, siguiendo el perfil de la mencionada cabeza, en dirección al chico. A partir de ahí, esta línea sigue y une el centro del hocico del animal con el centro del ángulo que forma el brazo izquierdo del joven al doblarse sobre la cadera.

Es una línea compositiva sinuosa y envolvente que liga con una interesante elipse a

Picasso. Familia de saltimbanquis (con hipódromo). París, 1905. Gouache y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú.

Picasso. Muchacho conduciendo un caballo. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.

Picasso. La Arcadia. Detalle. París, primavera 1906. Gouache sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York.





Picasso. *El joven con pipa.*
París, diciembre 1905. Óleo
sobre lienzo. 100x81'3 cm.
Vendido por Sotheby's.

Picasso. *Les bâteleurs.*
París, 1905. Óleo sobre
lienzo. 212'8x229'6 cm.
Washington (DC) National
Gallery of Art.

estos dos cuerpos. El monolitismo de los dos bloques paralelos y verticales queda interrumpido por esta elipse que confiere cierto ritmo a la composición.

Las piernas del muchacho, esquemáticas pero contundentes, avanzan firmemente apoyadas sobre grandes pies de aspecto campesino. Los dedos se diferencian los unos de los otros por el perfilado negro que los individualiza de una masa uniforme. Las pinceladas con las que el artista cubre las piernas, son sueltas, vigorosas, amplias y no siempre encajan con el perfil ideal de las mismas. Éste viene indicado por una potente línea negra que estructura las mencionadas pinceladas, confiriéndoles forma anatómica. La zona inferior del óleo está compuesta por una sucesión de elementos verticales que avanzan a la par.

La mirada del caballo alcanza la del muchacho y se desliza sobre el perfil exterior de su brazo izquierdo. Se unen así, de nuevo, jinete y caballo. La mirada del chico, y el conjunto de su rostro, son exactos a los de *El joven con pipa*. En el estudio de esta obra hemos identificado al joven con el artista.³ Cabría la posibilidad que Picasso, de nuevo, estuviera autorretratándose en *Muchacho conduciendo un caballo*.

La mirada del caballista, se pierde hacia la derecha en un punto que no parece existir más que dentro de sí mismo. Esta concentración y la severidad del gesto en la boca le confieren una madurez superior a la correspondiente para su edad. Su actitud, digna y distante, imponen respeto al espectador.

El equilibrio de esta composición se muestra en detalles, aparentemente irrelevantes, pero que resultan definitivos para la armonía del conjunto. Los perfiles laterales del caballo y del muchacho rompen las líneas del contorno con la crin y con el brazo doblado, respectivamente. Estas interrupciones, no solo imprimen ritmo sino que también crean volúmenes laterales opuestos que se compensan mutuamente.

El cuerpo del chico, como el muchacho del tambor en *Les bâteleurs*, está trabajado en las mismas tonalidades que el fondo, del que se distingue por su fuerte perfilado negro. La pintura se aplica casi groseramente, a grandes pinceladas claras sobre un fondo más oscuro. Las transparencias y veladuras sugieren la misma sensación de fresco antiguo que se ha percibido en las obras comentadas.

Así como el colorido del cuerpo del joven reproduce el de la misma tierra, el del caballo repite la gama cromática de grises que el artista ha aplicado al cielo. Esta reducción de la paleta a dos gamas de colores, favorece la sensación de uniformidad y de falta de alternativas.

La crin del caballo permite ver claramente el sistema de trabajo del pintor. Ahí, Picasso, ha dejado bien palpable la base gris oscuro sobre la cual ha distribuido algunos toques claros. Este tipo de trabajo se asocia, también, a la sugerencia de fresco desconchado que produce la composición. Algunas zonas del caballo transparentan, asimismo, las tonalidades terrosas del fondo, lo cual redonda

3. Véase en esta misma tesis el estudio de *El joven con pipa*.

en la imagen de mural envejecido. El punto de *non finito* de algunas de las extremidades, sugieren movimiento.

El trabajo más detallado del rostro del muchacho contrasta con el acabado a grandes trazos, sueltos, enérgicos y holgados del conjunto.

Concluyendo, el equilibrio que ha encontrado el pintor entre los distintos elementos compositivos y cromáticos, la perfecta ar-

monía entre jinete y caballo, no transmiten al espectador un efecto tranquilizador. Esta armonía serena, perfecta y fría, en medio de la desolación, de la falta de vida, resultan estremecedoras. El afortunado que se sitúa frente a la tela tiene la desagradable sensación de encontrarse bajo un omnipotente cielo gris cuyas enérgicas pinceladas podrían, fácilmente, engullirle al reino de las sombras.

12-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

12-3-1 El paisaje

Es obvio que Picasso retrata al joven con su caballo en el mismo contexto paisajístico en el que ubicó a *Les bâteleurs* y a *Acróbata con bola*. Un ámbito del que hemos señalado la importancia de su vecindad con el Vesubio.

Como ya se comentó en el estudio de estas obras, se trata de los campos yermos que rodean a la fantasmagórica ciudad de Pompeya. Campos cuya base de lava gris, visible, bajo los tonos tierras de la superficie, difícilmente permite la eclosión de vida sobre la misma. Las ondulaciones entrecortadas del paisaje, reproducen la solidificación de los mares de lava hirviendo que cubrieron la zona confi- riendo, al área, un aspecto desolador e inconfundible.

Tal y como se ha expuesto en análisis previos, este paisaje transmite la idea de muerte relacionada a la acción de un volcán. La expulsión de fuego y luz procedente de la más profunda oscuridad era equiparada a la trayectoria espiritual y contagiaba su energía.⁴

El cráter se consideraba la entrada al reino de Perséfone.⁵

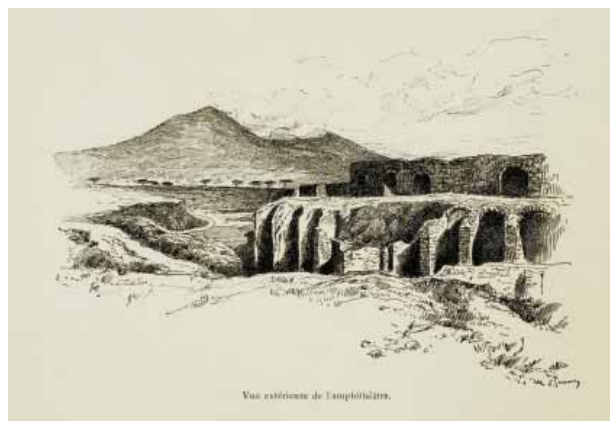
El paisaje de *La Arcadia* reproduce con fidelidad, adaptándose a las necesidades de la composición, la campiña pompeyana reflejada en *Vista exterior del anfiteatro* de Gusman. El Vesubio coincidiría con la colina más elevada en el último plano de *La Arcadia* y, a continuación, vendrían las sucesivas sinuosidades cuyo perfil libera un espacio en blanco a la izquierda, que es el que Picasso transforma en agua. Si se presta atención se observará como el artista ha seguido fielmente el perfil original. El saliente en el que ha situado al caballo encabritado, en la mitad de la zona izquierda del *gouache*, coincide con el saliente dibujado por Gusman en el mismo lugar. El espacio que ocupan las ruinas del anfiteatro del primer término ha sido convertido por Picasso en una llanura más clara en la que pasean los caballos. El perfil superior de esta llanura coincide con el trazo horizontal que divide el dibujo de Gusman en dos zonas. La línea litoral de la mencionada pradera es la misma que libera Gusman en la

Gusman. *Pompeya vista desde el camino de Salerno*. P.3
Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.



4. KINGSLEY, PETER En los oscuros lugares del saber. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 68.

5. KINGSLEY, PETER Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica. Girona. Ediciones Atalanta. 2008.PP. 191-198.



parte inferior del dibujo. En *La Arcadia*, el horizonte viene delimitado por el perfil de la colina (Vesubio, en Gusman) que enlaza con una formación montañosa de menos altura, equivalente a la masa en ruinas que delimita el dibujo de Gusman por la derecha.

Picasso, en *La Arcadia*, estaba ubicando a sus caballistas en el mismo paisaje muerto de Pompeya. Cabe preguntarse, ahora, por el agua. Podría tratarse, como se sostiene, de la influencia de *Jinetes en la playa* de Gauguin. Uno de los jinetes picassianos, el que se encuentra de espaldas, podría ser la visión idealizada de uno de los caballistas de *Jinetes en la playa*. Además, Pompeya, se halla muy cercana a la costa y Picasso podía haberla integrado en el paisaje.

Antes de aceptar esta versión, habría que prestar atención a la importancia del tema de la muerte. En el gouache *Familia de saltimbanquis (con hipódromo)* la presencia de los caballos incorporaba al estudio su simbología místico funeraria. En *Acróbata con bola*, en *Anciano con tiara* y en el telón de *Parade* ocurría lo mismo. Las ideas de muerte y renacimiento eran la aportación que hacían estos animales en composiciones vinculadas a filosofías y religiones paganas.⁶ En la línea de trabajo en la que se está moviendo Picasso en estos momentos, la idea de retratar a unos jinetes abrevando a sus caballos en la Arcadia, o en Pompeya, es poco convincente, resulta excesivamente lúdica y carece de la profundidad que Picasso busca en las obras anteriores.

De *La Odisea* se extrajeron los textos que nos llevaron a Circe y a Perséfone, así como al viaje de Ulises al Hades. Como sea que la atmósfera de *Muchacho conduciendo un*

caballo evoca el reino de las sombras, habrá que ver qué es lo que explica Homero de este lugar. Circe le indica a Ulises cómo llegar al Hades, se lo describe con las siguientes palabras:

Y ves a la mansión de Hades, toda cubierta de moho. Hay un lugar en el Aqueronte donde desembocan el Piriflegetonte y el Cocito, que es una rama de agua de la laguna Estigia. Una roca marca el punto de mezcla de los dos ríos.⁷

En el capítulo siguiente, Ulises relata la llegada al funesto destino:

Nuestra nave llegó a los confines del océano de corrientes profundas, donde se encuentra el país y la ciudad de los hombres cimerios, siempre cubiertos de niebla y de nubes. Helios resplandeciente nunca se los mira desde arriba con sus rayos (...) y es la noche funesta la que en todo momento se extiende sobre los infelices mortales.⁸

La descripción de Circe podría coincidir con el perfil del litoral de *La Arcadia*. Si se presta atención al agua y a la orilla del gouache, puede observarse que es absolutamente plácida y que no presenta ninguno de los rasgos característicos del mar, a diferencia de lo que se observa en el óleo de Gauguin. Es más, el jinete que monta el caballo encabritado con el brazo en alto, podría estar mostrando la roca que marca el punto en el que se mezclan los dos ríos, según Circe. Es ahí, precisamente, donde dos tonalidades distintas de agua se mezclan en el gouache de Picasso. No cabe duda de que el paisaje en el que se

Picasso. *La Arcadia*. París, primavera 1906. Gouache sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York.

Gusman. *Vista exterior del anfiteatro*. P. 172.

6. Véanse en esta misma tesis, los estudios sobre *Acróbata con bola*, *Anciano con tiara* y *Les bâteleurs*.

7. HOMERO. *La Odisea*. Barcelona. Ed. La magrana. 1999. P. 253.

8. HOMERO. *La Odisea*. Barcelona. Ed. La magrana. 1999. PP. 256-257.



Picasso. *La Arcadia*. París, primavera 1906. Gouache sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York.

Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.

Gauguin. *Jinetes en la playa*. 1902. Óleo sobre lienzo. 66x76 cm. Museum Folkwang. Essen.



ubican estos jinetes es la cara opuesta de la Arcadia, el Hades. El óleo, *Muchacho conduciendo un caballo* refleja el ambiente de niebla y nubes en el que Helios nunca mira desde arriba con sus rayos.

Así pues, el estudio iconográfico del paisaje de *La Arcadia* y de *Muchacho conduciendo un caballo*, nos han situado en el Hades. En *La Arcadia*, paradójicamente, nos hallamos ante la laguna Estigia. La laguna Estigia es la barrera que cerraba el paso a las legiones infernales, circundándolas con sus nueve sinuosidades.⁹ Parece evidente que Picasso no ha olvidado, en su composición, las principales características de esta laguna. Las sinuosidades circundando a los jinetes, aluden a las nueve sinuosidades que circundan los ejércitos infernales, las almas de los muertos.

Las almas de los muertos montando a caballo, como ejércitos infernales, abrevando a sus monturas en las aguas de la laguna Estigia. Éste, creemos que es el contenido de *La Arcadia*. Picasso desarrolla en la composición el tema de los caballos galopando hacia el Hades planteado en *Familia de saltimban-*

quis (con hipódromo). Los jinetes han sido despojados de su ropa y se presentan como almas, jóvenes transparentes como el *kouros* que carga el tambor en los *Saltimbanquis*. Es la imagen opuesta a lo que representa *La Arcadia*. Parece, ahora, obvio que la imagen fantasmagórica del *Muchacho conduciendo un caballo* no podía surgir del gouache llamado *La Arcadia (Caballos en el baño)* más o menos, el paraíso terrenal.

12-3-2 Estudio iconográfico del muchacho y de la pareja formada por jinete y caballo.

Por un lado, tal y como se ha sugerido, hay un vínculo entre *El joven con pipa* y el muchacho que guía el caballo. Una figura de enlace entre ambos sería el llamado juglar de *Juglar y naturaleza muerta*. Este jovencito, aparentemente, es la misma persona que los dos anteriores. Su aspecto y su indumentaria, el mono azul de trabajo, son los del artista. El bodegón junto al que se retrata no es decorativo sino que recoge el simbolismo de

Picasso. *El joven con pipa*. París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's.

Picasso. *Juglar y naturaleza muerta*. París, 1905. Gouache sobre cartulina. 100x69'9 cm. Nacional Gallery. Washington.

Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*. Detalle. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.



9. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.198.



la jarra con forma de ánfora y el de la fruta. Este juglar reproduce un gesto característico de *Joven con pipa* y otro de *Muchacho conduciendo un caballo*. Sujeta la pipa, como *El joven con pipa*, y dobla el brazo y apoya la mano sobre la cadera como el *Muchacho conduciendo un caballo*. Teniendo en cuenta que en el estudio de *Joven con pipa* se ha concluido que se trataba de un autorretrato del artista y, visto el parecido entre este chico y el jinete, así como con la figura del juglar que les vincula a ambos, podemos conjeturar que Picasso transmitió algo de su personalidad al joven jinete.

Dos acuarelas fechadas entre 1905 y 1906, previas al *gouache* y al óleo, muestran al mencionado juglar junto al caballo. En la acuarela y dibujos siguientes, el modelo aparece ya desnudo. El proceso evidencia cómo Picasso ha ido variando la relación del mismo con el caballo hasta dar con la solución plástica que encontramos en el óleo. Así pues, el muchacho que guía el caballo empezó siendo el juglar y, este juglar es un retrato del artista. Aquello que Picasso quisiera expresar lo estaba vinculando a su persona. El carácter místico del bodegón que acompañaba al juglar, ha sido sustituido por la simbología de muerte y resurrección propia del caballo. La fórmula plástica final traduce más netamente el contenido del mensaje.

Se ha señalado la semejanza entre el jinete y el joven que carga con el tambor en *Les bâteleurs*. Este muchacho se ha identificado con un *kouros*. En la poesía griega, el *kouros* era el héroe. Los *kouroi* participan del ámbito humano y del divino y solo como *kouros*

puede superarse la prueba del viaje al más allá.¹⁰

El tratamiento plástico y cromático que recibe el jinete es prácticamente el mismo que el muchacho del tambor y la atmósfera que rodea al caballista se ha identificado como el Hades. Ambos personajes se mimetizan con el paisaje y su aspecto deviene fantasmagórico. En *Muchacho conduciendo un caballo* el joven aparece desnudo. No es sorprendente si uno piensa que se encuentra en el reino de los muertos. Posiblemente, por el mismo motivo el artista suprimió las riendas del caballo, porque en el Hades no hay objetos materiales, sólo almas. Por otra parte se ha prescindido del tambor, el instrumento con cuyo sonido uno se adentra en el viaje a otro mundo. Su ausencia podría significar que no se requieren sus prestaciones. Motivo que refuerza nuestra hipótesis según la cual el *kouros* representado en *Muchacho conduciendo un caballo*, se halla, ya, en el inframundo. Abundando en este contexto, recordaremos que el caballo es símbolo de muerte y de resurrección.

En otro par de bocetos previos aparece, el muchacho con el caballo blanco junto a otro

Picasso. Niña a caballo.

París, 1905-1906. Acuarela. 51x34'5 cm. Colección actual desconocida

Picasso. El muchacho del caballo. París 1905-1906.

Acuarela sobre papel. 50x32 cm. Tate Gallery. Londres.

Picasso. Muchacho y caballo. París 1905-1906.

Dibujo a pincel y aguada sepia. 49x32 cm. The Baltimore Museum of Art.

Picasso. El muchacho del caballo. París 1905-1906.

Acuarela y lápiz. 23'5x16'7 cm. The Baltimore Museum of Art.



Picasso. Proyecto para

el telón de Parade. 1917.

Acuarela y lápiz de grafito. 27'3x39'5 cm. Museo Picasso París.

10. KINGSLEY, PETER. *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71-73.



Picasso. *Les bateleurs*. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*. Detalle. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.

Picasso. *Familia de saltimbanquis* (con hipódromo). París, 1905. Gouache y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú.

Picasso. *Caballos en el baño*. París, 1906. Acuarela. 31x49 cm. Colección Galería Berggruen. París.

Picasso. *Estudio para caballos en el baño*. París, 1906. Dibujo a lápiz. 29'2x44'5 cm. Colección Walter P. Chrysler, Jr. Nueva York.



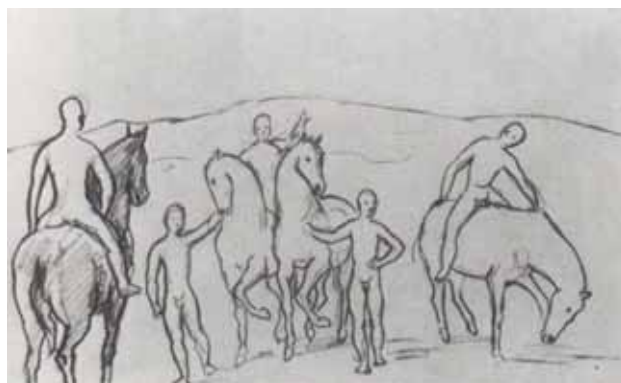
joven con una cabalgadura negra. Los chavales parecen gemelos. En uno de los bocetos, la acuarela, el muchacho de espaldas, (cuyo modelo se ha identificado con un jinete de Gauguin) no aparece. El dibujo, más elaborado y de estilo clásico, introduce al mencionado jinete de espaldas al espectador que, en versiones posteriores, acabará sustituyendo a uno de los mencionados gemelos. Picasso, inicialmente, ha situado a estos hermanos en el centro de la composición. Su ubicación preferente les confiere una jerarquía superior en el ejército del inframundo.

Los datos reunidos: jinetes gemelos, pertenecientes a una determinada jerarquía de la caballería y relacionados con el inframundo apuntan hacia una pareja mítica, Castor y Pólux, los Dióscuros.¹¹

La imagen de los gemelos a caballo sugirió a Leal, Piot y Bernadac un posible vínculo con los Dióscuros reteniendo los caballos delante del Palacio del Quirinal.¹² Una estampa grandilocuente que ensalza la faceta guerrera de los hermanos. Su espíritu, no conecta

con la esencia mística de *Muchacho conduciendo un caballo*. Sin embargo, nuestra investigación nos ha conducido a la misma pareja. La coherencia de Picasso en la selección de sus modelos y la difusión del mito de Castor y Pólux en la Magna Grecia, nos lleva, de nuevo, a la iconografía pompeyana.

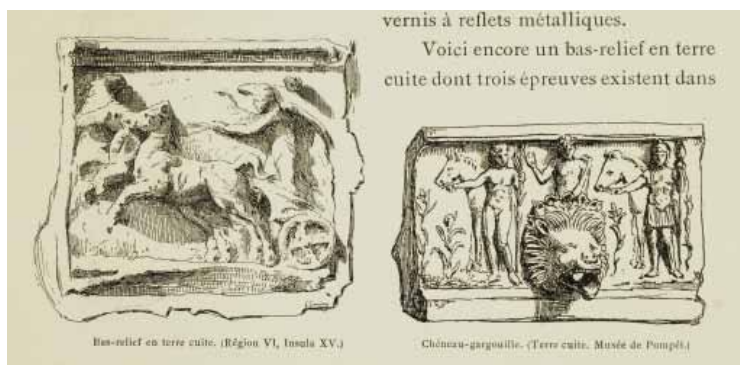
Gusman reproduce un par de bajorrelieves de terracota en los que se aprecian figuras que aparecen en *La Arcadia* y en *Muchacho conduciendo un caballo*. El caballo del bajorrelieve de la izquierda y su auriga podrían ser los modelos para el caballo encabritado con jinete que se encuentra en un saliente, a la orilla de *La Arcadia*. Es una figura que la historiografía ha relacionado con uno de los corceles del friso del Partenón, pero creemos que no debe descartarse su posible modelo pompeyano. La relación deviene más creíble todavía cuando se observa, en el bajorrelieve de la derecha, a un jovencito sujetando las riendas de un caballo en una actitud muy próxima a la del *Muchacho conduciendo un caballo*. A su



11. Desde jóvenes se distinguieron como jinetes expertos, siendo Cástor el mejor de ellos. Éste fue asesinado y su padre, Zeus, convirtió a Pólux en inmortal. Pólux no aceptó el privilegio mientras su hermano permanecía condenado en el Hades. Zeus, entonces, les autorizó a alternar diariamente su situación entre el inframundo y la inmortalidad. El culto se extendió desde la Magna Grecia por toda Italia y Castor y Pólux se convirtieron en protectores de la caballería, ganándose la veneración del

ejército romano. Véase: MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987-. PP. 109-111.

12. AAVV LEAL, BRIGITTE; PIOT, CHRISTINE Y BERNADAC, MARIE LAURE. Picasso. La monographie 1881-1973. París. Ed. La Martinière. 2000.



lado, otro muchacho, levantando uno de los brazos, aparece montado sobre una cabeza de jabalí. Son dos figuras indisolubles de los dos personajes centrales de *La Arcadia*. El jabalí puede estar simbolizando la gran caza del jabalí de Calidón (Meleagro) en la que destacaron Cástor y Pólux. Picasso ha identificado a los míticos gemelos en este bajorrelieve sin título y los ha escogido por su identidad, siguiendo su voluntad de correspondencia entre la personalidad del modelo y la temática de la composición en la que son integrados.

La solución compositiva para los caballos centrales de *La Arcadia* tiene, otro modelo pompeyano. Se trata de un dibujo de caballerías publicado por Roux.

Su observación evidencia que la composición de los caballos centrales, así como del jinete, ha sido reproducida por Picasso en *La Arcadia*. Picasso, en *La Arcadia*, confiere al gemelo que monta el movimiento de su homónimo cabalgando, triunfante y con el brazo en alto, sobre la cabeza de jabalí en el bajorrelieve de terracota. El artista ha extraído, también, de esta estampa equina la atmósfera clásica del grupo de cuatro caballos y un ji-

nete desplazado en el lado izquierdo que vemos en *Estudio para caballos en el baño*.

Picasso parece haber integrado en la laguna Estigia, el paisaje pompeyano de Gusman, los caballos de Roux y el jinete a pie del bajorrelieve en terracota del mismo Gusman. Creemos que éste es el esquema pompeyano del que partió Picasso para *La Arcadia* y, también, para *Muchacho conduciendo un caballo*.

En la Casa de los Dióscuros de Pompeya, se encuentran las imágenes de Castor y Pólux pintadas al fresco. Su modelo muestra un gran parecido con los jinetes del bajo relieve en terracota de Gusman.

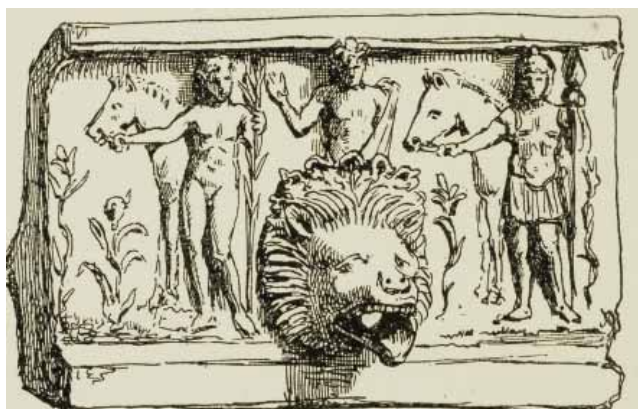
Estos frescos aportan varios elementos de interés. El primero es el ejemplo del trabajo plástico del fresco que vemos proyectado en el óleo de Picasso.¹² El segundo es la presencia de Pólux cuya imagen sitúa Picasso en el dibujo *Estudio para caballos en el baño*, así como en la acuarela *Caballos en el baño*. Probablemente, uno de los caballos que sirvieron de modelo a Picasso para *Muchacho conduciendo un caballo*, fue el segundo de los equinos de Roux comenzando por la izquierda del dibujo. El movimiento del ani-

Gusman. *Bajos relieves en terracota.* P. 433.

Antonio Salamanca. *Cástor y Pólux en el Quirinal de Roma.* 1540. Aguafuerte. Mármol. 550 cm altura.

Gusman. *Bajos relieves en terracota.* P. 433.

Picasso. *La Arcadia.* París, primavera 1906. Gouache sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York.



12. Véase, por ejemplo, la zona inferior del fresco de Cástor, más deteriorada. alguna de las patas del caballo está casi borrada y Picasso recoge algunos de estos efectos en su óleo.

Roux. Tomo V. P. 33

Roux. Tomo V. P. 33.

Detalle.



mal se asemeja mucho al representado por Picasso. Sin embargo, este modelo carece de la elegancia que exhibe el corcel de Picasso. El porte y la esbeltez del bello alazán proceden del arquetipo representado en el fresco. También la situación del muchacho respecto del caballo, o el punto en el que la figura del chico corta a la del corcel picassiano parecen proceder de los dos frescos pompeyanos.

Roux, también, muestra un dibujo de los anteriormente mencionados frescos de Cástor y Pólux que no debió pasar desapercibido al artista. Sin embargo, las coincidencias a nivel de lagunas en la parte inferior del caballo de Cástor y las mismas características en el óleo de Picasso, inducen a pensar que el pintor debió tener presente alguna reproducción del fresco original para su trabajo. En el mencionado dibujo de Roux puede observarse la mano izquierda de Cástor sujetando la lanza y rozando la cadera. En este sentido, Picasso pudo haber tenido en cuenta esta ilustración e incluso otro modelo de Roux, Épafo hijo de Io, que al apoyar su mano izquierda sobre la cadera, lo hace de manera muy similar a al *Muchacho conduciendo un caballo*.

Picasso, tanto para la composición de *La Arcadia*, como para *Muchacho conduciendo un caballo*, se basa en patrones pompeyanos. Es difícil precisar las deudas exactas con los

distintos originales y reproducciones puesto que el pintor pompeyano partía de prototipos que repetía con escasas variaciones. Se han observado coincidencias en algunos aspectos que parecen poder vincular a un determinado modelo con el óleo, con el *gouache* o con los dibujos de Picasso, pero creemos que lo más interesante es haber encontrado el conjunto de arquetipos pompeyanos que inspiraron al artista.

Picasso ubica a los héroes espartanos en una atmósfera y geografía muy similares a las descritas por Homero en *La Odisea* cuando describe las áreas limítrofes entre el reino de los vivos y el de los muertos o el mismo Hades.¹³

En el óleo es muy patente la intención del artista de reproducir los efectos plásticos de la antigua pintura al fresco pompeyana. Picasso está buscando nuevas formas de expresión pictórica y encuentra en los frescos pompeyanos, en la pintura clásica, en sus lagunas, en sus imperfecciones, en sus transparencias, incluso en sus deficiencias técnicas una vía en la que armonizar clasicismo y modernidad. Modernidad porque Picasso presta mayor atención al aspecto deficiente, imperfecto, a los errores técnicos de sus modelos que a aquello que habían perseguido en el clasicismo los pintores antes que él,

Gusman. *Bajos relieves en terracota*. Detalle. P. 433.

Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*.

París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.

Picasso. *La Arcadia*. París, primavera 1906. Gouache sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York.



13. HOMERO *La Odisea*. Barcelona. Ed. La magrana. 1999. P. 253, 256 y 257.



Pólux. *Casa de los Dióscuros. Pompeya.*

Cástor. *Casa de los Dióscuros. Pompeya.*

Picasso. *Estudio para caballos en el baño.*

París, 1906. Dibujo a lápiz. 29'2x44'5 cm. Colección Walter P. Chrysler, Jr. Nueva York.

su perfección, su frialdad. Es clásico, sin embargo, por el origen de sus modelos y de determinadas composiciones. Pero Picasso le da la vuelta al clasicismo, lo pervierte, lo revoluciona, convirtiendo a sus dioses en seres comunes o, al revés, insuflando en el interior de sus cuerpos divinos el espíritu de hombres comunes, o no tan comunes. El modelo de *Muchacho conduciendo un caballo* empieza siendo el “juglar” que hemos identificado con el propio artista. Paulatinamente éste se desprende de sus ropajes mortales, se desnuda y muestra su alma. Esta alma divina se hace evidente a través de un tipo iconográfico conocido, el de Cástor.

¿Por qué Cástor? Picasso está trabajando alrededor del tema iniciático que es morir sin morir y resucitar habiendo adquirido la sabiduría y la inmortalidad del alma. Cástor y Pólux suben y bajan diariamente del Hades, sus vidas son una constante regeneración. No sólo encarnan la idea de muerte, resurrección e inmortalidad, sino que este proceso que algunos seres humanos emprenden una vez en su vida, ellos lo repiten a diario. Existe un paralelismo entre este proceso y el proceso

del artista. Éste, en su trabajo pasa por ambas fases. Hay un descenso a los infiernos y una resurrección.

Françoise Gilot en algunos pasajes de su libro refleja el pánico que supone el descenso diario a los infiernos, la incerteza y la ignorancia del artista al iniciar el camino. Describe a Picasso por las mañanas, atemorizado ante la idea de no saber pintar, de no poderlo hacer mejor que el día anterior. Y, por otra parte, transcribe, también, explicaciones del artista que describen la necesaria concentración para poder estar “lo más cerca posible de su mundo interior para trascender las limitaciones que intenta imponerle la razón”.¹⁴ Picasso explica la necesaria concentración para hacer este viaje a los más profundos abismos de uno mismo, trabajar lo más cerca posible del inconsciente estando consciente, unificar, diariamente, lo apolíneo y lo dionisiaco para ser capaz de crear la obra de arte. De este proceso convulsivo que se produce en las entrañas del artista, semejante al que ocurre en el interior del volcán, surge la luz. Es “la luz más profunda de la oscuridad”.¹⁵ Es la luz que buscaban



Cástor y Pólux. Roux Vol. III P.115.

Io y Épafo. Detalle. Roux Vol. II P. 46.

14. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.-P.111.



Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.

Louis Boily. *Erupción del año 1799*. Gusman. P.10.

Picasso. *Proyecto para el telón de Parade*. 1917. Acuarela y lápiz de grafito. 27'3x39'5 cm. Museo Picasso París.

los pitagóricos, alrededor de las zonas volcánicas de la Magna Grecia, alrededor del Vesubio, alrededor de Pompeya. “Para ellos no había cielo sin pasar por el infierno”. Como Cástor y Pólux, el artista no accede a la claridad, no obtiene la luz sino se enfrenta previamente a las más profundas tinieblas. Este es el camino que hacían Cástor y Pólux, un día en el infierno y el siguiente en la tierra. Este es el camino diario del artista, este artista que se pinta a sí mismo como Cástor, un alma desnuda recorriendo las praderas de las sombras. Sumergido en un viaje en el que somos y encontramos únicamente esencia. La oscura convulsión, como el volcán, expulsa la luz, la verdadera claridad. El artista, entonces, tal y como lo dibuja Picasso en el proyecto del telón de *Parade*, asciende por los peldaños del proceso de transformación personal, adquiere la sabiduría, la luz representada por el sol, y como Cástor, deviene “temporalmente inmortal”.

Así se entendió el artista a sí mismo en 1906, y así parece reflejarse en 1933 en el aguafuerte *Escultor y su modelo con un grupo esculpido representando un domador de caballos*. El escultor reposa junto a la modelo contemplando el resultado de su proceso creativo: el grupo esculpido de Cástor y su caballo. Cástor, el caballo y el paisaje pompeyano de 1906. En el grabado, Picasso parece sugerir un paralelismo entre la transformación desarrollada por el artista en el proceso creativo, simbolizada por Castor, y la metamorfosis experimentada en el encuentro con su doncella divina, Marie Thérèse. O, se trata de procesos complementarios, como en el poema de Parménides. La idea podría ha-

llarse implícita en la acuarela *Niña a caballo* de 1905-1906.

En *Niña a caballo*, Picasso se representa como Castor pero con mono de trabajo junto a su *kore*, la doncella divina. En una sola imagen, el pintor reúne dos “caminos” el de Castor y el de Parménides. La hija del sol, montada a caballo, guía al pintor hacia el Hades. Picasso, como Parménides en su poema, se deja conducir por la inmortal auriga, hasta Perséfone:

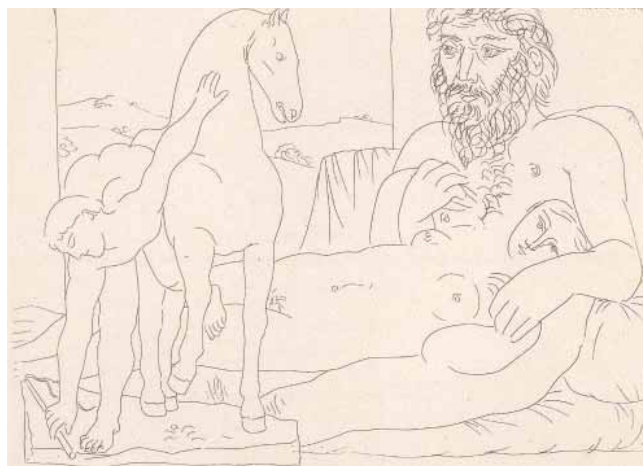
Las yeguas que me llevaron tan lejos como el anhelo alcanza avanzaron, después de venir a recogerme, hacia el legendario camino de la divinidad que lleva al hombre que sabe a través de lo desconocido, vasto y oscuro. Y adelante me llevaron, mientras las yeguas que sabían dónde ir, me llevaban y tiraban del carro; y unas jóvenes indicaban el camino (...). Y la diosa me dio la bienvenida amablemente, me cogió la mano derecha entre las suyas y me dijo estas palabras:

“Seas bienvenido, joven, compañero de inmortales aurigas, que llegas a nuestra casa con las yeguas que te llevan. Porque no ha sido hado funesto el que te ha hecho recorrer este camino, tan alejado del transitado sendero de los hombres, sino el derecho y la justicia. Y es necesario que te enteres de todo (...).¹⁶

Parménides entra en el Hades como *kouros*, tal como se representa Picasso a sí mismo, junto a las doncellas divinas, las *kourai*, en sus caballos. El camino cantado por el poeta es pintado por el pintor. En el Hades, don-

15. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 68.

16. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. PP. 54-55.



de todo se funde con su contrario, el artista unirá mortalidad e inmortalidad, muerte y juventud, hombre y mujer.

La compleja fusión de los contenidos de dos procesos iniciáticos, el de Castor y el de Parménides, en una sola imagen fue desechada en 1906. Hemos deducido que el conjunto de dibujos, acuarelas y óleo alrededor de *La Arcadia* proceden de *Familia de saltimbanquis (con hipódromo)* una obra en la que se plasma el viaje iniciático de Apollinaire hacia el Hades. Un camino que el poeta, recorre con su canto. Pensamos que Picasso, vestido con mono de trabajo, trasladó en *Niña a caballo* el mismo concepto aplicado a su oficio,

la pintura. Sin embargo, en *Muchacho conduciendo un caballo* Picasso optó por transmitir un mensaje más claro: el pintor con su trabajo, como Castor, muere y renace diariamente. Es un proceso solitario.

Con el tiempo el artista volvió al planteamiento inicial. Como Parménides a través de su poesía, también el pintor o el escultor con su labor puede ser guiado, por doncellas divinas hacia el conocimiento de Perséfone. Su inmortalidad puede ser tan temporal como la de Castor. Quizás este sea el significado de *Niña a caballo* y de *Escultor y su modelo con un grupo esculpido representando un domador de caballos*.

Picasso. *Niña a caballo*.
París 1905-1906.

Acuarela. 51x34'5 cm.
Colección desconocida.

Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*.

París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm.
Museum of Modern Art.
Nueva York.

Picasso. *Escultor y su modelo con un grupo esculpido representando un domador de caballos*.

París, 30 marzo 1933. Aguafuerte. 19'4 x 26'8 cm.



Picasso *Muchacho desnudo* París, 1906 Gouache sobre cartón 68x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo

13

Muchacho desnudo

13-1 INTRODUCCIÓN

La primera impresión que ofrece este joven, lo primero que transmite al espectador, es su voluntad de asemejarse a una pintura mural clásica. Habiendo constatado la gran importancia de estos frescos en las obras estudiadas hasta ahora de Picasso, parece obvio que detrás de este *gouache* pueda haber, como en las anteriores ocasiones, no solo un modelo, sino también, una identidad que, de un modo u otro, haya sido transmitida al retratado.

La crítica, en general, al referirse a la serie de jovencitos que pintó Picasso en este período, se remite, casi automáticamente, a las esculturas de *kouroi* del Louvre. Palau, cuya labor recopiladora ha sido de gran utilidad, relaciona los *kouroi* con un altibajo en las relaciones entre Picasso y Fernand:

Este himno... a la belleza juvenil masculina debería interpretarse como un conmovedor himno al orgullo masculino, una especie de rechazo a las súplicas de cualquier mujer o a retroceder en su posición.¹

Richardson asegura, sin embargo, que las relaciones de Picasso con Fernand eran, entonces, inmejorables.²



Kouros de Paros. Siglo VI aC. Mármol, 130 cm. Museo del Louvre, París

13-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

Esta obra mantiene las constantes de simplicidad y esencialidad con las que trabaja Picasso en este período.

Un muchacho de edad similar a la del jovencito de *Muchacho desnudo conduciendo un caballo*, pero muscularmente más desarrollado, posa de pie y apoya su codo izquierdo sobre una de las formas cúbicas utilizadas

por el artista en esta época. La figura, en tonos muy claros, se recorta contra el fondo más oscuro, mezcla de tierras, ocre, sienas y rojo inglés. El mencionado cubo se insinúa como esquema y se diluye, totalmente integrado, en el fondo. La pose del chico parece propia de ejercicio académico. Sin embargo, curioso en Picasso, hay fallos de dibujo, de equilibrio

1. PALAU I FABRE, JOSEP *Picasso vivo: 1881-1907. Infancia y primera juventud de un demiurgo*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1980. P. 433.

2. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I. Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 427.

Picasso. *Muchacho desnudo*. París, 1906. Gouache sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo.

Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.



y alguna desproporción. Esto podría evidenciar que no se trata de una copia del natural. Además, el trabajo plástico, la aplicación del color, la pincelada, los *pentimenti*... sugieren la voluntad de una búsqueda expresiva que no se es característica de un trabajo de escuela.

La cabeza del joven, entornada hacia la izquierda, reproduce las facciones del modelo de *Muchacho conduciendo un caballo*. Su corte de pelo, su mirada perdida, ensimismada, en definitiva, interior más que exterior, le vinculan tanto al mencionado modelo como al de *Joven con pipa*. En los estudios de estas dos obras realizados en la presente tesis, se les considera *alter ego* del artista.³ La expresión del modelo está desprovista de la frialdad característica de las imágenes clásicas pero conserva, de las mismas, su distanciamiento. Un distanciamiento que no viene determinado por una inaccesibilidad de tipo jerárquico o por una ausencia de humanidad. Su distanciamiento es absolutamente humilde, el modelo está, sencillamente, absorto en su mundo interior.

El trabajo plástico de la cabeza está resuelto mediante una mancha muy clara y bastante opaca que favorece, en algunas zonas limítrofes, las transparencias de un fondo ocre.

Sobre esta mancha, el artista ha abocetado con un fino dibujo negro, los ojos, extremo inferior de la nariz, boca y oreja. El cabello ha sido trabajado del mismo modo, con trazos enérgicos y cortos, sobre una base ocre. La línea que define el contorno del rostro, como el de otras zonas del cuerpo, no siempre encaja con el perfil de la mancha clara del fondo. El artista se muestra absolutamente despreocupado en este aspecto.

El cuerpo ha sido trabajado como el rostro pero con más matices y sombras, conseguidas con las transparencias oscuras del fondo, así como con las derivadas del color y de las imperfecciones del cartón que utiliza como base. La pintura ha sido aplicada con una pincelada más suelta, larga y, aparentemente, azarosa que en el rostro. Muestra especial interés en el sombreado del perfil derecho, desde la axila hasta la cadera aunque ni el rostro ni el cuerpo denoten la procedencia de la fuente de iluminación. Para el artista, este cuerpo es, esencialmente, una mancha clara. Los pies, anchos y planos, son unos pies de campesino que se adhieren fuertemente a la tierra. Están formados por dos pinceladas más claras que las demás y vienen, parcialmente, perfilados en negro sin gran interés en reproducir una realidad concreta.

3. Véase, en esta misma tesis, los estudios de *Joven con pipa* y *Muchacho conduciendo un caballo*.

Se observa una cierta desproporción entre la musculatura del torso y las piernas. El torso parece corresponder a un chico de más edad, más formado. La mano izquierda, así mismo, responde a la mano de un adulto y la postura de la mano derecha, con el índice extendido y el resto de los dedos doblados resulta forzada e incómoda.

Las piernas presentan problemas de dibujo. El hecho de que la pierna izquierda sea, en general, más delgada que la derecha, no tendría más importancia si el cuerpo estuviera correctamente apoyado. Podría pensarse que no se trataba de un fallo sino de un desinterés por parte del artista en reproducir la realidad con exactitud. Sin embargo, al observar al muchacho, se tiene la extraña sensación de que está flotando. Ello no es debido a una ausencia de límites espaciales sino, como se ha dicho, a un error de dibujo, algo inusual en Picasso.

La cuestión es que se ignora sobre qué pierna se apoya el joven. El tobillo de la pierna que apoya se encuentra, siempre, en línea recta con el punto interior de la correspondiente clavícula, en la parte baja del cuello. Para el joven sería, pues, la pierna más delgada, la izquierda. Si es así, la pierna derecha evidenciaría un cierto relajo y distensión. En el caso de que apoyara con las dos piernas, ambos tobillos estarían en línea recta con los correspondientes extremos de las clavículas, pero, aquí, el tobillo derecho se halla muy desplazado de esta recta. Esta confusión se suma a las irregularidades anteriormente mencionadas y se constata que el estudio compositivo ha puesto en evidencia varias

anomalías: la musculatura del torso más desarrollada que la de las piernas, desproporción en la mano izquierda y falta de equilibrio en las piernas.

Estas irregularidades en un gran dibujante como Picasso podrían denotar que el artista no estaba trabajando del natural y que no se ha basado en un único modelo para desarrollar su composición. Puede haber adaptado dos imágenes distintas, o bien, puede haber cambiado la colocación de la pierna del original, sin haber modificado los pesos en su dibujo.

El aspecto del conjunto expresa la voluntad del artista de equiparar su pintura a un antiguo fresco. La temática se corresponde con la de tantas pinturas pompeyanas en las que se retrata a jóvenes efebos desnudos, sentados o apoyados en formas cúbicas. El cromatismo reproduce el de las mencionadas pinturas: los tonos blancos y marfil contrastados con los terrosos y rojizos. La aplicación del color, capas de pintura claras y transparentes sobre una base más oscura que aflora abiertamente en determinadas zonas y se insinúa en otras, traduce el estado de deterioro actual de los antiguos frescos. El irregular perfilado negro, sugiere, también la sensación de hallarnos ante una pintura alterada por el paso del tiempo, la acción del cual ha desvelado el sistema de trabajo del artista.

Veámos, con el estudio iconográfico, la razón de este acabado, de este estilo arcaizante con expresa huella del paso del tiempo y la posible relación con los modelos en los que basa su composición.

13-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

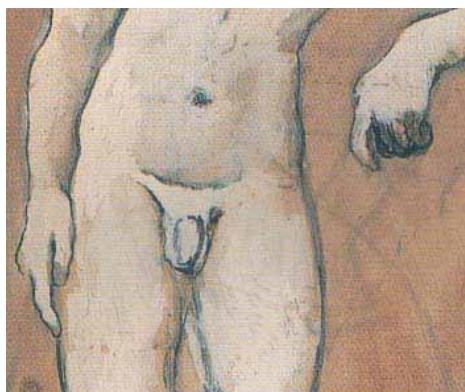
Las primeras irregularidades que se han constatado hacen referencia a las manos. Si se presta atención a las mismas podrá constatar que los problemas de estas manos podrían acercar este joven al David de Miguel Ángel. La mano derecha del David presenta una postura forzada y, sin ser igual que la del joven, apoya sobre el muslo derecho en el mismo punto que lo hace la del *Muchacho desnudo*. La mano izquierda del joven héroe se cierra sobre el hombro sujetando la honda

y el muchacho picassiano, realiza un gesto parecido con esta misma mano.

Sin embargo, pesar de que puedan darse algunas semejanzas, no creemos que Picasso tuviera como modelo la escultura de Miguel Ángel.

El *Muchacho desnudo* responde a la tipología cromática y compositiva de las pinturas de jóvenes efebos visibles en la zona de Pompeya. El *Perseo* de la Villa *presso* San Marco⁴, ofrece un ejemplo de la característica combi-

4. Probablemente descubierto en la segunda campaña de excavaciones, posterior al *Muchacho desnudo*



Miguel Ángel Buonarroti.

David. 1504. Galería de la Academia. Florencia

Miguel Ángel Buonarroti.

David. Detalle. 1504.

Galería de la Academia. Florencia

Picasso. Muchacho desnudo.

Detalle. París, 1906. Gouache sobre cartón.

67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo

Miguel Ángel Buonarroti.

David. Detalle. 1504.

Galería de la Academia. Florencia

nación de tonos tierras para el retrato aislado de un jovencito. El *Efebo* de la Casa del Centenario, comentado en el estudio de *Desnudo sentado*,⁵ pone de relieve la permanente utilización de los cubos como asiento y punto de apoyo de los modelos.⁶ El *Efebo* de la Casa del Sacello Iliaco, muestra de nuevo la utilización de una paleta en tonos tierras, la transparencia entre las distintas capas de pigmento, el deterioro del fresco por el paso del tiempo y el comentado interés en la representación de jóvenes efebos en la pintura pompeyana.

Creemos que las imágenes de estas pinturas ponen de relieve que la fuente de inspiración de *Muchacho desnudo*, así como de un gran número de composiciones de Picasso en este período, no son las esculturas de *kouroi* del Louvre, o una vaga influencia helénica, sino, de manera exacta y concreta, el conjunto iconográfico de la pintura pompeyana. Efebos, *kouroi*, adolescentes, muchachas...encuentran su fuente de inspiración en los frescos campanos.

El interés descubierto en Picasso por los modelos reproducidos por el pintor Pierre Gusman en su libro sobre Pompeya, facilita la bús-

queda de los patrones en los que pudo basarse el artista para la composición de *Muchacho desnudo*. Del conjunto de pinturas próximas a la imagen de este joven, parece que la que más se acerca al joven es *Apolo y el ónfalos* del mencionado Gusman, o más exactamente, una combinación de éste con el *Apolo de la Casa del Citarista*, ambos en la misma página del libro que sobre Pompeya publicó este autor.

Creemos que Picasso debió partir de la imagen de *Apolo y el ónfalos* y que, después de algunos retoques, la convirtió en su *Muchacho desnudo*. De entrada, el artista sustituye la lira en la que apoya Apolo su codo izquierdo por un volumen cúbico como el que se encuentra frente al *Apolo de la Casa del Citarista*. Picasso traslada el cubo a la derecha de la imagen y prescinde del trípode oracular, así como del ave fénix, el pájaro sagrado de Apolo. Una alegoría a la resurrección⁷ que Picasso no debió pasar por alto.⁸ Otra variación que introduce Picasso es acercar, ligeramente, la mano derecha al muslo. El dedo índice del *Muchacho desnudo*, parece reproducir la idea de verticalidad que confieren a la mano de este Apolo, las ramas que sujeta entre los



5. Véase, en esta misma tesis, el estudio de *Desnudo sentado*.

6. Véase en esta tesis, el estudio sobre el *Desnudo sentado*.

7. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED. *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*.

Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987- P. 38.

8. Véase en esta misma tesis, en el estudio sobre *Muchacho conduciendo un caballo* y en *Les bâteleurs* el trabajo que realiza Picasso acerca de la muerte y de la resurrección.

dedos. Picasso elimina otro atributo, el ónfalos que hace referencia al oráculo de Delfos,⁹ así como el drapeado, la corona y las sandalias. La mano izquierda del joven picassiano es la misma que la de *Apolo y el ónfalos* pero la separa ligeramente del cuerpo y la inclina como la del *Apolo* de Casa del Citarista. Picasso despoja a Apolo de cualquier adorno material y parece querer recoger su esencia.

Al variar sensiblemente la posición del codo sobre el cubo, Picasso ha separado algo más el brazo del cuerpo. Con este cambio, el artista debe haber considerado oportuno que el muchacho se apoyara sobre la pierna izquierda, la más cercana al cubo. Probablemente, seguir apoyando en la derecha, al distanciarse esta bastante más del otro punto de reposo, el codo, hubiera parecido inverosímil. Así que, la pierna izquierda que anteriormente descansaba ha sido rigidizada y convertida en nueva columna de sustento. Esta pierna es, también, la misma en la que se apoya el *Apolo de Casa del Citarista* cuyo brazo y punto de reposo se halla, así mismo, más separado del cuerpo. Picasso ha reproducido el lugar de apoyo de este Apolo y, sin embargo no ha conferido a la pierna derecha del joven la posición de descanso que sería la apropiada. De este modo ha provocado una sensación de falsedad en la imagen. El extremo interior de la clavícula izquierda coincide con el tobillo izquierdo y, sin embargo, en la pierna derecha, dibujada en paralelo a la anterior, no se produce esa necesaria coincidencia y tampoco puede apreciarse que haya sido representada en posición de descanso.

Los pies del *Apolo de Casa del Citarista* no están dibujados y los del *Apolo y el ónfalos* no pueden apreciarse debajo de sus elaboradas sandalias. Así que Picasso dibuja a



Gusman. Apolo. Pintura de Casa del Citarista. P. 78

Gusman. Apolo y el ónfalos. Pintura. P. 78.

su muchacho hasta la altura de los tobillos y ahí, añade dos manchas blancas sobre las que esboza, groseramente, dos esquemas poco creíbles de pies.

Las facciones más redondeadas del rostro de *Apolo y el ónfalos* han suavizado el óvalo de la cara del *Muchacho conduciendo un caballo*. La nueva forma de esquematizar los ojos, nariz y forma de la boca, así como el gesto de la cabeza, podrían tener también su modelo en este Apolo.

Otro detalle que Picasso ha recogido del *Apolo y el ónfalos* es el sombreado de la axila. El cuerpo del *Muchacho desnudo*, como el de *Apolo y el ónfalos*, está totalmente iluminado y la única sombra que se marca en ambos es la de la zona situada entre el pecho y la axila.

Las desproporciones que se han observado en el cuerpo de este muchacho, un torso más musculoso y desarrollado de lo que correspondería a las piernas, podrían ser consecuencia del proceso de añiñamiento al que somete Picasso a Apolo. Picasso está interesado en la figura del dios pero no en su edad. Para expresar aquello que el quiera explicar, precisa de un cuerpo más joven. Cabe preguntarse porqué, entre los múltiples modelos que ofrece la pintura pompeyana, no seleccionaba alguno cuya edad fuera más

Picasso. Muchacho conduciendo un caballo.

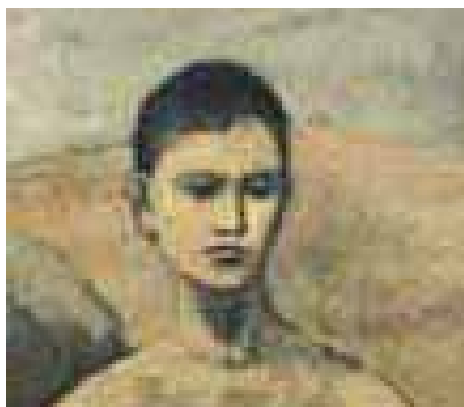
Detalle. París, 1906. Óleo sobre lienzo.

220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.

Picasso. Muchacho desnudo.

Detalle. París, 1906. Gouache sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo.

Gusman. Apolo y el ónfalos. Detalle. Pintura. P. 78.



9. Templo dedicado a Apolo y a Dionisio



Picasso. *El joven con pipa*.

París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's.

Picasso. *Les bâteleurs*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Muchacho desnudo*.

París, 1906. Gouache sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo.

Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*.

París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.



adecuada a sus necesidades. La respuesta podría ser que Picasso estaba interesado en identificar esta imagen con Apolo. Un Apolo al que el metamorfosea en un muchachito. Picasso quiere que su Apolo se asemeje al *kouros* que sostenía el tambor en *Les bâteleurs* y a la figura de *kouros* con la que ha pintado a Castor.

El artista ha pintado a Apolo como *kouros*. En las anteriores telas, Picasso estaba trabajando con *kouroi*, con su imagen y con su concepto. Como imagen, Picasso está configurando su *kouros* prototípico, se trata del *kouros* de *Les bâteleurs*, del *kouros* de *Muchacho conduciendo un caballo*, un niño que se encuentra en los márgenes de la pubertad. Su aspecto físico es siempre muy parecido y, como se ha visto, existe una relación directa entre su imagen y la del muchacho retratado en *Joven con pipa*, en cuyo estudio se ha considerado que se trataba del propio Picasso.¹⁰

En los estudios de las anteriores obras se ha comentado que el *kouros* estaba vinculado a la iniciación. Los *kouroi* viven en los márgenes entre lo humano y lo divino y esta idea de margen Picasso la expresa situándoles, generalmente, en el margen de la pubertad. Son niños sin actitudes de niños. Su mirada perdida siempre es interior, su severidad y el respecto que infunden tiene su origen en una fuerza personal tranquila, madura y consciente que no es habitual a esta edad. Una sola imagen con estas características podría atribuirse a diversos factores, pero Picasso está insistiendo, desde *Joven con pipa* en el mismo perfil. Adapta sus *kouroi* a las circunstancias y siempre mantiene unas constantes: el *kouros* está ligado a la idea del viaje, del camino iniciático, a la idea de muerte y resu-

rección. Recuérdese que uno de los elementos del dibujo del *Apolo de casa del Citarista* es el ave fénix que simboliza la muerte y la resurrección.

El pintor (*Joven con pipa*) pasa por este proceso a diario en su taller, el muchacho que carga con el tambor guía a Ulises hasta Perséfone (*Les bâteleurs*) Castor realiza el viaje que le conduce del Hades a la inmortalidad en días alternos (*Muchacho conduciendo un caballo*). Solo como *kouroi* los iniciados pueden superar el viaje al más allá y la imagen del *kouros*, por su contacto con lo divino, es atemporal.¹¹ Picasso en el proceso que explica en *Joven con pipa*, deviene *kouros*. Como *kouros*, no se retrata con la imagen de un joven de 24 años, sino que se rejuvenece hasta una edad próxima a la pubertad.

En *Muchacho desnudo*, Picasso está pintando a Apolo como *kouros*. Como se sabe, Apolo y Dionisio compartían el santuario de Delfos. Apolo reinando sobre los vivos y Dionisio sobre los muertos. Picasso se ha retratado como artista, en forma de *kouros* en una imagen vinculada a Dionisio en *Joven con pipa*. Ahora hace lo mismo con Apolo. En este proceso no se debe marginar la importancia del demiurgo. Pintándose a sí mismo como Dionisio, como Apolo, el "artista-mago" está poniendo en práctica la simple fórmula de la magia imitativa u homeopática definida por Frazer en 1890, lo semejante produce lo semejante. El mago puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo.¹² Picasso, mago y artista funde la imagen de Dionisio, la de Castor y ahora la de Apolo con la suya. El artista establece vínculos secretos, ocultos, asociaciones de ideas que se desarrollan en niveles inconscientes, entre

10. Véase, en esta misma tesis, el estudio de *Joven con pipa*.

11. KINGSLEY, PETER. *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71.

12. FRAZER, JAMES GEORGES (SIR). *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid. Fondo de cultura económica. 1999 -1ª Ed. Londres, 1890- PP. 33-35.

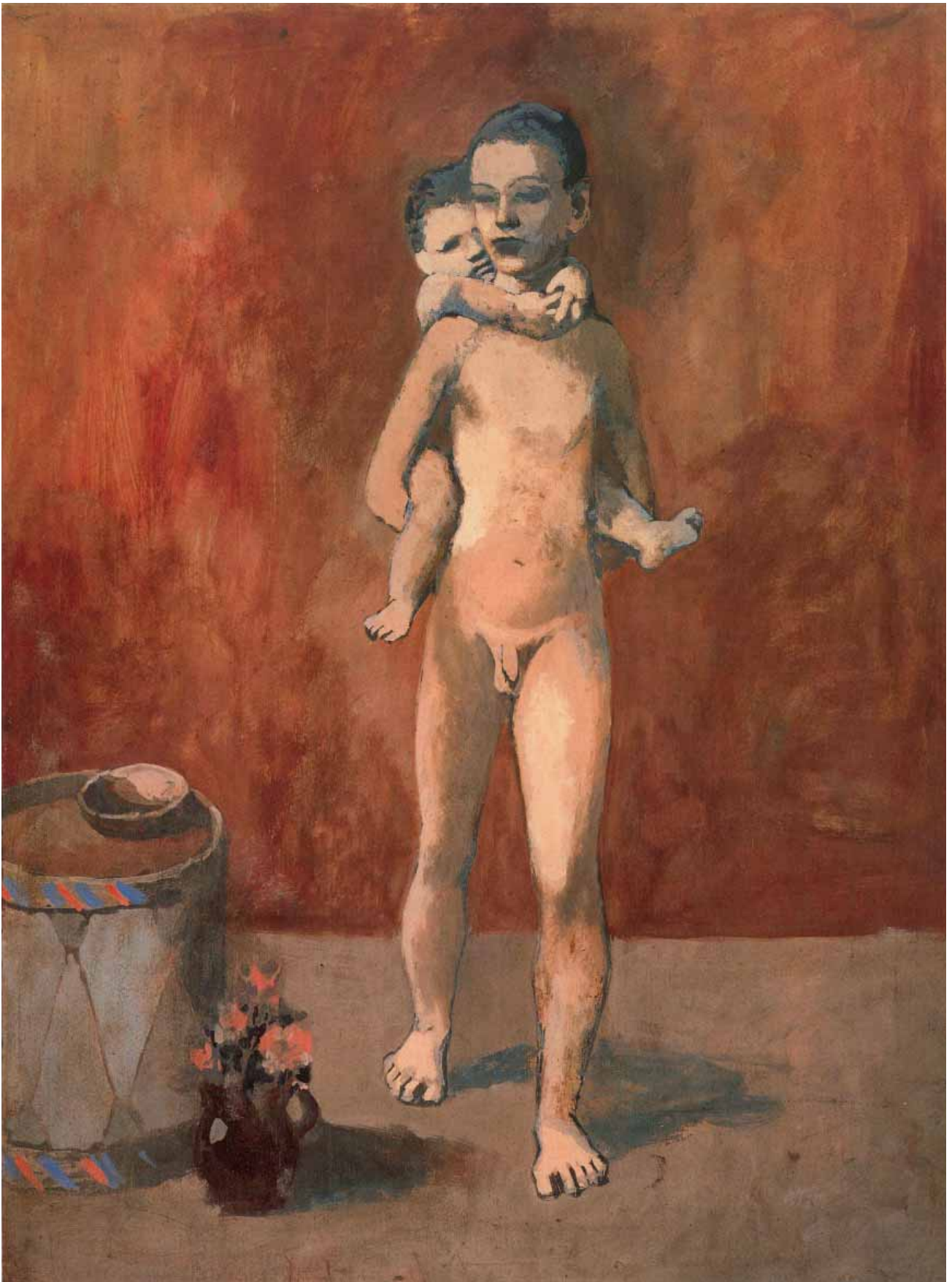
estos dioses y su propia persona. Su persona tiene, en estos casos, una imagen atemporal, la del *kouros*. En su función de *kouros*, como ser marginal entre lo humano y lo divino, con acceso al Hades y a la resurrección, Picasso se autotransfiere la fuerza, los poderes, la esencia de los dioses en los que se transforma.

El *kouros* no solo es una figura humana. Es solo uno de sus aspectos. También es un

dios, la imagen exacta del *kouros* humano en el mundo de lo divino; y el dios más importante de todos para un *kouros* humano era Apolo. Apolo era el *kouros* divino y el dios del *kouros*. Era su modelo, su imagen inmortal y su reencarnación.¹³

Picasso busca la inmortalidad, una inmortalidad constantemente estimulada y llena de la luz que le proporciona Apolo, dios de los *kouroi*.

13. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 73.



Picasso *Dos hermanos de cara* 1906 Gouache sobre cartón 80x59 cm. Museo Picasso París

14

Dos hermanos de cara

14-1 INTRODUCCIÓN Y DATACIÓN.

Parece haber un relativo consenso a la hora de considerar *Dos hermanos de cara* y *Los dos hermanos*, como las obras con las que Picasso empezó su trabajo en Gósol. Daix argumenta la cronografía gosolana con las siguientes palabras:

Este *gouache* conserva elementos del período del circo, pero, junto al tambor, aparece el botijo con flores característico de las obras de Gósol.

Esta gran tela (*Los dos hermanos*) suele estar fechada de 1905. Sin embargo todo incita a atribuirla a la producción de Gósol de 1906: los esbozos en el *Carnet Catalán*, la presencia de un estudio para *Los dos hermanos*, visible en el fondo de *Naturaleza muerta con cuadro*, la tonalidad ocre-rojo (la tonalidad de la tierra de Gósol) característica de Picasso en este período, y el fondo monocromo. Es cierto que Picasso, por aquella época, trabajaba, a menudo de memoria, sin modelo, y que en tal caso podría haber seguido en Gósol un tema ya abordado en París, a fines de 1905-comienzos de 1906.¹

En realidad, en *Les bâteleurs* encontramos reunidos un jarrón² con un tambor. Un ja-

rrón con doble asa, también formaba parte del bodegón de *Les bâteleurs con naturaleza muerta* o *Los saltimbanquis*. Concretamente, un jarrón con flores como el de *Dos hermanos de cara* preside la acuarela *Estudio para la "Muerte de Arlequín"*. Es decir, que en obras fechadas en París, Picasso, también introducía jarrones en temas "circenses".



Picasso. *Los dos hermanos*.
1906. óleo sobre lienzo.
142x97 cm. Kunstmuseum.
Basilea.

1. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado. Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suiza-, 1966- P. 298.

2. No es un botijo. Respecto al jarrón de *Les bâteleurs* se ha dicho que se trataba de una pieza de la alfarería mallorquina. En este estudio hemos intentado demostrar que el origen del modelo era pompeyano.

Picasso. Saltimbanquis.

París, 1905. Tinta china y acuarela. Von der Heydt Museum. Wuppertal.

Picasso. Dos hermanos de cara. Detalle. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

Picasso. Le bâteleur con naturaleza muerta. París, 1905. Gouache sobre cartón. 100x69'9 cm. Nacional Gallery of Art Washington. Washington D.C.



Los dos hermanos, tal como indica Daix, suele estar fechada en 1905. Entre los motivos susceptibles de motivar un cambio, Daix cita los apuntes del *Carnet Catalán* y la presencia de un estudio para *Los dos hermanos* visible sobre el fondo de *Naturaleza muerta con cuadro*. Creemos que debería valorarse el hecho de que existe un gran parecido entre los protagonistas de *Los dos hermanos* y los jovencitos retratados en las composiciones de este periodo. Son arquetipos alrededor de los cuales el artista centra su proyecto y que evolucionan entre un óleo y el siguiente.

Daix entiende que la tonalidad ocre-rojo es

propia de la tierra de Gósol y característica de la estancia de Picasso en el Pirineo. En esta tesis, se sostiene que el rojo es el color de Pompeya, el color que se infiltra en la pintura de Picasso en 1905 y que se manifiesta, a partir del rojo cinabrio, en todas sus variedades, incluso en el rosa. Otro color es casi tan importante como el rojo en Pompeya, el ocre. El ocre ha aparecido en los grandes paisajes pompeyanos de *Acróbata con bola*, *Les bâteleurs*, *Muchacho desnudo*, *Muchacho conduciendo un caballo* y, lo seguiremos viendo en Gósol. El rojo y el ocre, concretamente el ocre-oro que está en la lista de colores del *Carnet catalán* junto al bermellón y al verde, son los colores pompeyanos por excelencia. Son colores que tienen una importante presencia en las mencionadas pinturas de 1905 y la seguirán teniendo en Gósol. Son colores que han destacado en las composiciones analizadas, ya desde 1904-1905 en el desnudo de Madelaine (*Desnudo sentado*).

El importante empleo de tonos ocre-rojo con anterioridad a la estancia del artista en Gósol, así como la escasa presencia de estos colores en el pueblecito pirenaico,³ nos inducen a pensar que los pigmentos ocre y rojizos no deberían ser un factor determinante para asignar a estas pinturas una entidad gosolana.

Aparentemente, ni en *Dos hermanos de cara* ni en *Los dos hermanos*, se aprecian detalles significativos que puedan determinar su inclusión en el grupo de pinturas parisinas inmediatamente anteriores a Gósol o en el conjunto de las pinturas gosolanas.

Picasso. Desnudo sentado.

París, 1904-1905. Óleo sobre cartón. 106x76 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París.



3. El paisaje está dominado por el verde de los árboles y por los grises de la tierra del Pirineo. Jessica Jacques Pí, buena conocedora del lugar, opina en el mismo sentido. Véase: JACQUES PÍ, JESSICA Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P. 51.



14-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Acerca del cromatismo, así como de la composición, interesa poner de relieve la opinión de Anne Baldassari sobre las pinturas realizadas por Picasso en el llamado período clásico (1917-1924). Las palabras de Baldassari, al relacionar estas pinturas con Pompeya, podrían extrapolarse a la etapa objeto de estudio. La autora, menciona la relación de las pinturas del llamado período clásico picassiano con los frescos pompeyanos. Baldassari alude al brillo y a la materialidad de estas pinturas, con sus armonías en tonos tierras, ocre y azules, como los de los frescos.⁴ Si en este período se reconoce la procedencia pompeyana de los tonos tierras y rojizos, así como los azules, a la vista del vínculo existente entre las pinturas del período comprendido entre 1905 y 1907 con los frescos pompeyanos, habría que replantearse la atribución a Gósol de los tierras y ocre (así como azules) empleados por Picasso en este período. Creemos que en ambos casos, tanto en la llamada época clásica, como entre 1905 y 1907, el origen de la paleta picassiana se encuentra en el ámbito de los frescos pompeyanos. Baldassari, también menciona la influencia de estos frescos a nivel compositivo. La autora

hace referencia a escenas mitológicas en las que dos o tres personajes de un mismo sexo se ubican en el espacio pictórico para jugar a la posición “sentado-de pie”, destacando su repercusión en la estructura compositiva de las telas de Picasso entre 1917 y 1924.⁵

La influencia compositiva es otra característica de la pintura pompeyana que incide sobre numerosas obras realizadas entre 1905 y 1907 (*Salomé*, *La danza*, *El organillero*, *Acróbata con bola*, *Los adolescentes*, *pareja de adolescentes*, *La toilette*, *Desnudo sentado y desnudo de pie*, *Tres desnudos*, *El peinado*, etc.).

Pensamos que son tan deudoras de Pompeya, a nivel cromático, compositivo y temático, la mayor parte de las pinturas de Picasso realizadas en el período comprendido entre 1905 y 1907 como las pertenecientes a la etapa clásica (1917-1924).

Resulta interesante la opinión de Kirk Varnedoe acerca de los numerosos cuadros de hombres y niños de esta época que, tradicionalmente, se han considerado autorretratos pero que él ve como retratos de *kouroi* clásicos con algunos rasgos (pelo, orejas...) evocadores de la personalidad del artista. En

Picasso. *El atleta*. París, 1905. Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París.

Picasso. *El organillero*. París, 1905. Gouache sobre cartón. 100x70 cm. Kunsthau, Zürich.

Picasso. *Les bâteleurs*. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Muchacho desnudo*. París, 1906. Gouache sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo.

Picasso. *Dos hermanos de cara*. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *Salomé*. París, 1905. Punta seca. 40x34'8 cm.

Gusman. *La toilette*, pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 189

Picasso. *La toilette*. 1905, Gósol. Óleo sobre lienzo. 151x199 cm. Albright-Knox Art Gallery. Buffalo (Nueva York).

***El triunfo de Baco*.** Detalle ménade. Pompeya.



4. BALDASSARI, ANNE “Fantasías pompeyanas. Una fuente fotográfica para el neoclasicismo picassiano”. En: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 79-86.

5. BALDASSARI, ANNE “Fantasías pompeyanas. Una fuente fotográfica para el neoclasicismo picassiano”. En: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 79-86.

Picasso. *Muchacho desnudo*. París, 1906. Gouache sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo.

Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.



todo caso, Varnedoe los vive como ejercicios de rejuvenecimiento del pintor impersonales y poco reveladores.⁶ Interesa esta opinión en dos sentidos. Por una parte constata la aceptación, al menos por parte de la crítica, de que estos *kouroi* son autorretratos de Picasso. Y, por otra, evidencia la voluntad de rejuvenecimiento del artista en estos trabajos y el aire impersonal de los mismos. Todo ello resulta de sumo interés para esta tesis en la que se está sosteniendo la presencia del artista detrás de *Joven con pipa*, *Muchacho conduciendo un caballo*, *Muchacho desnudo* y, probablemente, ahora, en *Dos hermanos*.

Picasso, tal como se ha explicado en el estudio de *Muchacho desnudo*, se retrata a sí mismo como *kouros* por motivos concretos. No se trata de una adaptación estilística o una voluntad de sentirse más joven⁷ sino de una inmersión mágica, mediante la pintura, en la personalidad del *kouros* con fines iniciáticos. Solo como *kouros*, como jovencito, los iniciados pueden superar la prueba del viaje al más allá, como hace Parménides.⁸ Y como “Ulises-Apollinaire” en *Les bâteleurs*. Para llegar al Hades y renacer, Picasso debe adoptar la personalidad de un *kouros*. A su imagen rejuvenecida le confiere un aire distante, ausente, inmerso en sí mismo, ya que un *kouros* se encuentra en la frontera entre lo humano y lo divino. Pensamos que éste es el motivo del rejuvenecimiento y atemporalidad de los retratos del artista como *kouros*.

Para Daix y Bonet lo más destacable de *Joven desnudo conduciendo un caballo* o de *Los adolescentes* es su obsesión por supe-

rar a Ingres.⁹ Quizás, al menos en el caso de Daix, esta opinión esté condicionada por una sobre valoración de su entorno. A través de sus textos, se vive la producción picassiana como un reto, como una obsesión por superar a Ingres o a Matisse. Probablemente esta línea de trabajo no le haya permitido percibir la dimensión y la complejidad de un proceso pictórico que podría ir más allá de determinados límites geográfico temporales.

Daix y Boudaille, en *Dos hermanos de cara*, entienden el tambor y el jarrón de flores como objetos decorativos.¹⁰ Ambas piezas constituirían un marco de transición en el que interviene un elemento de cada período: el tambor del mundo circense y el botijo (un jarrón con flores) representativo de Gósol. Junto a los mismos, Daix y Boudaille, destacan el “estilo clásico” con el que el artista pinta a los dos hermanos para emular a Ingres.¹¹ Esta lectura de *Dos hermanos de cara* podría transmitir una ausencia de concepto en la composición. Los autores obvian la destacada presencia de jarrones en las obras de 1905. No puede dejar de sorprender la visión de la pintura como algo tan aparente, tan superficial, tan carente de proyecto propio. Y sorprende, también, que Picasso consiguiera sobrepasar a Ingres con una trayectoria plástica cuyo objetivo fuera ese, superar a Ingres.

Daix y Boudaille insisten en la vinculación gosolana del jarrón con flores, “botijo con flores característico de las obras de Gósol”.¹² Este jarrón es de nuestro interés al ser una pieza importante para la interpretación de *Dos hermanos de cara* y, en este sentido, es reveladora su presencia en el *Estudio para “La muerte del Arlequín”*. Se trata del mismo jarrón con flores en ambas obras. Un jarrón con flores idéntico ocupa el primer término de *Estudio para “Las señoritas de la calle Avinyó”*. Por otra parte, tanto Boudaille como Bonet, comparten con Daix la misma teoría acerca del cromatismo gosolano: los tonos ocres-rojos son característicos de las arcillas de Gósol.¹³ Tierra que, como se ha dicho en

6. VARNEDOE, KIRK “Los autorretratos de Picasso” En: AAVV *Picasso et le portrait* catálogo a cargo de William Rubin. París. Reunión des Musées Nationaux. 1997. P. 133.

7. Cuando se tienen 24 años y se está lleno de fuerza, de proyectos y con una novia fantástica, uno no tiene muchos motivos para querer rejuvenecer.

8. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71.

9. BONET CORREA, ANTONIO, DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981. P. 28.

10. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado.

Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suíza-, 1966- P. 298.

11. BONET CORREA, ANTONIO, DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981. P. 28.

12. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado. Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suíza-, 1966- P. 298.

13. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado. Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suíza-, 1966- P. 298.



Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".

París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5.

Colección Paul Mellon.

Upperville (Virginia).

Picasso. Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó".

1907. Lápiz y pastel sobre papel.

47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea.

esta tesis y se ha corroborado en palabras de la profesora Jessica Jacques Pi, vecina de lugar, no es de este color sino gris marronoso.¹⁴ La aparente fragilidad de estos criterios podría abrir nuevas perspectivas respecto a la interpretación de las obras gosolanas.

Leal, Piot y Bernadac vinculan *La muerte del Arlequín* con las imágenes de los niños Gósol:

La muerte del Arlequín, el gouache que cierra simbólicamente el ciclo sensible y tierno de los saltimbanquis. Los dos niños frágiles inclinados sobre la cama, serán trasplantados a Gósol. Bien plantados, con piernas robustas estos chicos de rostro duro y decidido, toman de los *Kouroi* griegos su desnudez andante. El tambor los ata todavía al mundo del circo.¹⁵

Las autoras entienden que existe una relación entre los niños que acompañan a Ar-

lequín en su lecho mortuario y los niños de Gósol que adoptan aspecto de *kouroi*. Sin embargo, son de la opinión de que con *La muerte del Arlequín* se cierra el ciclo de los saltimbanquis y que el tambor es, como hemos visto en Daix y en Bonet,¹⁶ un motivo circense. En este estudio se intentará demostrar que *Dos hermanos de cara* no es el inicio de una nueva temática (¿la representación de los cuerpos?) en la que el autor incluya elementos ornamentales pertenecientes a dos mundos, el circo parisino y Gósol. Creemos que se da una continuidad de contenidos entre las obras parisinas y las gosolanas. Probablemente, *Dos hermanos de cara* sea la escena siguiente a *La muerte del Arlequín*. Con ello, se pondrá de relieve que *Dos hermanos de cara*, así como *Los dos hermanos*, forman parte de un amplio proyecto metafísico del que ya se han desvelado algunas fases explicadas en *Les bâteleurs*, *Anciano con tiara*, *La mallorquina*, *Muchacho conduciendo un caballo*, entre otras.

14-3 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

La pareja formada por un jovencito de la misma edad que el pintado por Picasso en *Muchacho conduciendo un caballo*, y un niño sobre su espalda, ocupan el centro exacto de la composición. El eje del cuerpo del niño coincide con la bisectriz del rectángulo sobre el que se inscribe la pintura. La verticalidad del mencionado eje queda cortada, en forma de cruz, por la línea que une los dos pies del niño, abiertos lateralmente. La mencionada línea horizontal parte a la vertical en el centro exacto de la misma. Por su corto recorri-

do y por la altura en la que interrumpe a la vertical, entre ambas conforman la estructura de una cruz griega. Esta cruz griega es el esquema básico de la composición. La zona de intersección de ambos ejes es potenciada por los nudos que forman los brazos del muchacho sosteniendo las piernas del niño. Estos dos nudos laterales encuentran un contrapunto en el abrazo del niño alrededor del cuello del muchacho. Se trata de un tercer nudo y conforma, con los dos anteriores, un triángulo equilátero.¹⁷

14. JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P. 51.

15. LEAL, BRIGITTE; PIOT, CHRISTINE Y BERNADAC, MARIE LAURE. *Picasso. La monographie 1881-1973*. París. Ed. La Martinière. 2.000. P. 91

16. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado.

Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suiza-, 1966- P. 298.

17. Creemos que Picasso integra en la esencia de la composición el simbolismo de su esquema: la cruz y el triángulo.

Picasso. *Dos hermanos de cara*. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.



La mirada del muchacho es la misma que hemos visto en *Muchacho conduciendo un caballo* o en *Joven con pipa*. Es una mirada absorta que señala hacia la tapa del tambor. Una mirada de soslayo cuyos objetivos se encuentran más allá del mundo material y que ningunea la presencia de un posible espectador. Si se traza una línea hipotética desde los ojos hasta el tambor, veremos como ésta se une al recorrido del brazo derecho. La mirada del niño se dirige a la esquina opuesta del cuadro y se sitúa en la misma dirección que su pierna izquierda. Las líneas compositivas de las miradas, partiendo de un punto, se abren en diagonal hacia ambos extremos de la composición, dinamizando la pintura.

En el lateral izquierdo, el artista ha incorporado tres objetos escalonados. El conjunto está aglutinado por la significativa presencia de un tambor. A sus pies, sobre el suelo y recortándose sobre el mencionado instrumento, Picasso ha pintado un jarrón de cerámica en el que ha dispuesto un ramo de flores en tonos rosados, blancos y verdes. Sobre el tambor, un cuenco redondo parece olvidado como por descuido.

El conjunto se inscribe en un espacio en el que el pintor señala, utilizando dos colores distintos (ocre y rojo inglés) el límite entre el suelo y el muro. Es, presumiblemente, un espacio interior. La luz, sin proceder de un foco concreto, parece que pudiera emanar de la izquierda. El sombreado es tan sucinto

que evidencia la falta de interés del artista en este punto.

A pesar de que la luz no esté repartida uniformemente, como en *Muchacho conduciendo un caballo* o *Muchacho desnudo*, por ejemplo, la obra sigue transmitiendo la misma sensación de irrealidad que las anteriores. Los niños, con el muro casi pegado a sus espaldas, se dirigen hacia el espectador. ¿De dónde viene? ¿Han surgido de la nada? ¿Qué hacen en este espacio ilusorio un tambor, un jarrón con flores y un cazo? ¿Cómo se relacionan estos objetos entre sí y cómo se relacionan con los niños? Físicamente los objetos están sobrepuestos, se tocan, están unidos. El vínculo conceptual que pueda haber entre ellos y los niños, se ignora. Sin embargo, la mirada del muchacho les une. Esta mirada es la misma que unía al chico del tambor y al niño con Perséfone en *Les bâteleurs*. Entre estos tres personajes de *Les bâteleurs* figuraba el tambor, las flores y una jarra. Muy posiblemente, el estudio iconográfico que se hizo sobre los mismos pueda aportar alguna luz sobre la presente composición. Cromáticamente, ambas obras se encuentran dominadas por la fuerza del rojo, más o menos tierra, y del ocre. La aplicación de pinceladas largas, sueltas y con distintos grados de opacidad, favorece la alternancia de zonas más o menos transparentes que, en ocasiones, permiten vislumbrar las primeras capas de pintura. Ello confiere al *gouache* el aspecto de un antiguo fresco. La alternancia entre áreas más trabajadas que otras, también colabora a transmitir la sensación de encontrarnos frente a una pieza progresivamente alterada por el paso del tiempo. La línea negra que perfila intermitentemente el cuerpo

Picasso. *Les bâteleurs*. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.



de los muchachos constituye otro factor de aparente degradación de la pintura.

Los tonos dominantes, los tierras rojizos y ocre, contrapuestos a la tonalidad marfil que adquieren los cuerpos en determinados puntos, destaca mutuamente la fuerza de

ambos. Estos tonos cálidos son resaltados por la gama fría de grises y azulados que se concentra en el área del tambor. Este cromatismo tiene su punto de partida en los frescos pompeyanos en los que se estaba inspirando Picasso en esta época.

14-4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

La composición de *Dos hermanos de cara*, como se ha dicho, nos retrotrae al grupo formado por el muchacho, el niño y Perséfone en *Les bâteleurs*.

El muchacho que carga el tambor en *Les bâteleurs* presenta los mismos rasgos y estructura corpórea que el jovencito de *Dos hermanos de cara*. Junto a aquel, también, vemos un crío, quizás algo mayor que el pequeño de los hermanos gosolanos. En *Les bâteleurs*, los jóvenes dirigen su mirada hacia la esquina inferior derecha, hacia Perséfone. En *Dos hermanos de cara*, lo hacen hacia la esquina izquierda, donde se encuentra el tambor. Podría entenderse que en *Dos hermanos de cara* se sustituye a Perséfone por el tambor. Junto a este tambor, como antes junto a Perséfone, se encuentra un jarro. El jarro contiene flores, rosas aparentemente, como las flores que veíamos sobre el tocado de la diosa.¹⁸ Las rosas, en *Les bâteleurs*, no solo las encontrábamos en el sombrero de Perséfone como diosa de la fertilidad sino que, también, las veíamos en el cesto de la Perséfone niña.¹⁹

El cesto con flores de la Perséfone niña se halla, respecto, al jovencito que carga el tambor en *Les bâteleurs*, a la misma distancia que el jarro con flores respecto al muchachito de *Dos hermanos de cara*.

Por otro lado, el espacio que ocupaba la tapa del tambor en *Les bâteleurs*, a la espalda del joven, es el que en *Dos hermanos de cara* ocupa la criatura. Las manos cruzadas del chiquillo, alrededor del cuello del joven, evocan el juego de manos que se establece entre el hombre de rojo y el chico del tambor en *Les bâteleurs*. En *Dos hermanos de cara* aparece un elemento nuevo, el cuenco que se encuentra sobre el tambor.

Los *Dos hermanos de cara*, no solo están vinculados a Perséfone como diosa de la fertilidad, sino que, a través del jarrón con flores colocado en el mismo lugar en el que se encontraba el cesto de flores de Perséfone niña, se relacionan con otra fase de la trayectoria de la diosa, la vinculada con el reino de las sombras. Una fase en la que, la figura de Perséfone, se halla unida a la del Arlequín (Hermés).



18. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED. *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987-.P.267. Perséfone lucía un sombrero alto y llevaba una paloma en la mano, atributos característicos de esta divinidad.



19. El cesto de la niña que da la mano al Arlequín y que representa a Perséfone cuando, recogiendo flores en el campo, fue raptada por Hades y, luego, de vuelta a la tierra por Hermés (el Arlequín).

Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Dos hermanos de cara*. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.



Picasso. *Les bâteleurs*. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Estudio para la "Muerte de Arlequín"*.

París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia).

Picasso. *Dos hermanos de cara*. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.



El Arlequín, sin estar representado en *Dos hermanos de cara* aparece evocado en esta obra por distintos caminos. En primer lugar a través del mencionado jarrón de flores y de Perséfone niña. Y, en segundo lugar, siguiendo la sugerencia de Leal, Piot y Bernadac, serán los dos muchachos los que nos pondrán en contacto con el Arlequín ya que, según estas autoras, se trata de los mismos niños que acompañan a *Arlequín en su lecho de muerte*.²⁰ El jarrón con flores que nos conectaba al cesto de Perséfone niña y, por lo tanto, con el Arlequín, aparece junto al lecho del propio Arlequín en *La muerte del Arlequín*, la obra mencionada por Leal, Piot y Bernadac.

Creemos que el significado de las tres obras está conectado. Antes de aventurarnos en el ámbito de la interpretación intentaremos encontrar los modelos, y en todo caso, el significado, de los personajes y objetos que Picasso pintó en *Dos hermanos de cara*.

14-4-1 Los muchachos.

Al haber adelantado que el muchacho de *Dos hermanos de cara* era el mismo chico que el joven que carga el tambor en *Les bâteleurs*,

resulta sencillo identificar el modelo pompeyano en el que se inspiró Picasso.

En *Les bâteleurs*, como en *Dos hermanos de cara*, pensamos que Picasso parte de la imagen del *Efebo* de Gusman. Las similitudes entre ambos son obvias. Comparten la misma estructura corporal, más bien lánguida, de hombros escasamente significativos, un sombreado prácticamente exacto (excepto a la altura del sexo: iluminado en el joven picassiano y sombreado en Gusman) un mismo movimiento del torso, el mismo cuello, el mismo giro de la cabeza, la misma orientación y manera de tratar ojos y boca...

Las diferencias estriban en que Picasso ha acentuado la separación de las piernas para potenciar la sensación de caminante en su modelo. Los brazos doblados de éste parecen extraídos del patrón que encontramos en la página contigua, Baco. El muchacho de Picasso, al doblar los dos brazos como el izquierdo de Baco, podía sujetar al niño y pasar las piernecitas del mismo por los huecos que se abrían en la parte interior de los codos.

Otro detalle de Baco es proyectado al joven efebo, el sexo. El sexo de Baco, es un tema en



20. Véase nota 13.



el que se ha insistido en el estudio de *Joven con pipa*. Precisamente, la figura de este joven se ha relacionado, también con la del muchacho que carga con el tambor en *Les bâteleurs* y con el *Muchacho conduciendo un caballo*, todos ellos distintas manifestaciones de un mismo personaje físico y distintas reencarnaciones del propio artista. Aquí, Picasso, traslada el órgano de Baco y masculiniza a un efebo cuyo modelo reunía una interesante proporción de feminidad. Por una parte, Picasso, parece querer mantener una cierta ambigüedad, pero por otro, remarca su sexualidad.

Pero, no es éste el único Baco que Picasso tiene en cuenta para la composición del muchacho en *Dos hermanos de cara*. En el comentario de *Les bâteleurs*, ya se mencionó la relación entre los dos muchachitos y la pareja formada por *Baco y Ampelus* de Gusman. Aquí, Picasso se acerca más a este último modelo. Se muestra un mayor contacto e intimidad entre ambos muchachos, se transmite la voluntad de protección y de guía del mayor y, todo ello, Picasso lo enfatiza al montar al pequeño sobre la espalda del muchachito. Conceptualmente refuerza el sentimiento protector y de guía del joven. Compositivamente, la cabeza del niño ocupa el lugar de la tapa del tambor que carga el muchacho de *Les bâteleurs* y sus piernecitas salen disparadas de los huecos que forman los brazos doblados, como el de Baco, sugiriendo una expansión horizontal de la composición. Esta línea compositiva reproduce la formada por brazos y manos exteriores de *Baco y Ampelus*.

Pensamos que interesa retener cómo Picasso recoge y subraya la idea de protección y de guía del muchacho mayor respecto del pequeño. Quizás sea éste, el momento de evidenciar la falta de empatía entre el modelo que nos ocupa y el *kouros* del Louvre.

Esta esplendorosa figura hedonista de adolescente, su rostro sonriente y redondeado, sus largos cabellos, su actitud... no presenta gran afinidad con la ambigüedad de un chico en los márgenes de la pubertad como el que representa Picasso en *Dos hermanos de cara*. Éste, al final de una infancia en la que el componente masculino todavía no se ha impuesto firmemente al masculino, toma como ejemplo un efebo sexualmente indefinido. Sin embargo, Picasso, potencia su masculinidad mediante el modelo de un Baco. Un Baco, sin embargo, que exterioriza su faceta de indefinición sexual al presentarse junto a su enamorado *Ampelus*. De esta relación, el dibujo de Gusman destaca el mencionado rol de guía y protector que ocupa Baco frente a *Ampelus* y que interesa retener a Picasso. El *kouros* del Louvre, individualista, hedonista, ensimismado en su belleza masculina, petrificado en la misma, no contiene aquello que Picasso transmite en *Dos hermanos de cara*. Estimamos que tanto para su mensaje trascendente como para su composición, Picasso toma como modelos al efebo y al Baco (*Baco y Ampelus*) de Gusman.

El niño es *Ampelus* algo añorado. Gusman, alrededor de la imagen de *Baco y Ampelus*, tiene dibujados varios modelos de críos que responden a la edad del que representa Picasso y que muestran gran semejanza con el mismo. Son niños, *puttos* y *amores*, de facciones redondeadas y pelo ensortijado como el que pinta Picasso. Uno de ellos, el *Amor* que lleva un delfín a sus espaldas ya fue reproducido por el artista en la base de la tiara en *Anciano con tiara*.²¹ En éste, precisamente, observamos detalles como un movimiento de brazos, así como la presencia del delfín cargado a la espalda del amorcillo, en la zona donde se ubica la cara del niño en *Dos hermanos de cara*, que refuerzan los vínculos entre ambas imágenes.²²



Kouros de Paros. Siglo VI aC. Mármol, 130 cm. Museo del Louvre, París.

Gusman. Baco y Ampelus. Museo de Nápoles. P. 423.

Picasso. Les bâteleurs. Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Gusman. Porta lámparas en bronce (Museo de Nápoles). P.426

Gusman. Amor. (Bronce, Museo de Nápoles). P.427

Gusman. Putto porta antorcha. (Bronce, Museo de Nápoles). P.428
Picasso París.

20. Véase nota 13.

21. Véase, en esta misma tesis, el estudio iconográfico de *Anciano con tiara*.

22. El delfín, tal como se ha indicado en *Anciano con tiara*, es símbolo de salvación, de resurrección. Y aparece llevando al otro mundo al alma de los muertos.

Conceptos que, como veremos, se hallan vinculados a la temática de la composición y a la simbología del niño en este contexto. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962-. P. 160.



Gusman. *Región IX, Isla V.*
Nº 11. PL.VII

Picasso. *Dos hermanos de cara.* 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

Gusman. *Región VII, Isla IV.* Nº 31 (Casa de Arriana). PL.VI.

Gusman. *Región IX, Isla V.*
Nº 11.PL. VI.

Paralelamente encontramos, entre los retratos pompeyanos reproducidos por Gusman, varias parejas compuestas de modo que uno de ellos aparece detrás del hombro de la figura principal, como en *Dos hermanos de cara*. El retrato que se encuentra en la Casa de Arriana, muestra a una mujer de cuyas espaldas surgen dos personajes. El situado a su derecha es un amorcillo alado, quizás un Cupido. Este amorcillo aparece por el mismo lado que el niño en *Dos hermanos de cara*, por la derecha del personaje principal. Las cabezas de los protagonistas en ambas representaciones, muestran parecidas relaciones entre ellas, igual inclinación y miradas y, además, el amorcillo cruza uno de sus brazos sobre el cuello de la mujer, como ocurre en *Dos hermanos de cara*.

Se trata de un modelo relativamente difundido. Entre los originales de Gusman, conservados en la *Ecole de Beaux Arts* de París, pueden observarse distintos ejemplos. Todos ellos recogen el cromatismo pompeyano que encontramos en las obras realizadas por Picasso entre 1905 y 1907.²³ Algunos de estos modelos volveremos a encontrarlos a lo largo de la presente tesis. Concretamente la mujer con manto y el niño cuyas cabezas encajan como las de *Dos hermanos de cara*, suponemos que es el modelo utilizado por Picasso en *Fernande con la mantilla*.²⁴

Puede concluirse, pues, que los modelos iconográficos para este par de muchachos surgen de la pintura pompeyana, y, concretamente, de las imágenes reproducidas por Gusman. Creemos que podría revisarse su vinculación respecto al *kouros* del Louvre defendida, en general, por la historiografía. Al mismo tiempo se quieren señalar dos aspectos destacables de los modelos pompeyanos que Picasso potencia en su pintura: el instinto de guía y de protector del muchacho mayor, así como su edad, en los márgenes de la pubertad. Esta edad supone una relativa androginia, la presencia de componentes femeninos en una sexualidad que no está totalmente configurada.

Desde un punto de vista cromático, los retratos pompeyanos de Gusman, en los que se inspira Picasso para su composición, muestran la paleta de colores tierras, ocre, rosados y azulados con los que trabajará el artista en Gósol. Ocre rojizos que, como se ha dicho, han sido identificados, en general por la historiografía, con el color de las arcillas de este pueblo. La piedra de Gósol es gris y el exuberante paisaje gosolano muestra, como color prácticamente exclusivo, una de las más variadas paletas de verdes que puedan imaginarse.

El verde es el color en el que se sumerge el pintor cuando llega a Gósol. Las ruinas del pueblo antiguo, muros carentes de tejado, son absolutamente grises. Ello pone de

Gusman. IX.5.18 (nº3).
Acuarela. Ecole de Beaux Arts. París.

Gusman. 12 R (nº28). Ecole de Beaux Arts. de París.

Gusman. VIII 4.4 (nº2).
Ecole de Beaux Arts. París.



23. La composición IX.5.18 (nº3) refleja la delicadeza, así como, paleta rosada, violácea y pastel de *Familia de acróbatas con mona* y otras composiciones con arlequines.

24. Estos dibujos fueron adquiridos y expuestos en la *Ecole de Beaux Arts*, donde Picasso pudo consultarlos. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 10.



Gósol en verano.
Gósol, pueblo nuevo y
pueblo viejo en la cima.

relieve que los únicos tonos cálidos de Gósol son los de las tejas del pueblo nuevo y, tejas, hay en toda España, no es una exclusiva de Gósol. Gósol es uno de los pocos pueblos de Catalunya y de España en el que la presencia de los ocre es meramente anecdótica. Quizás la confusión, por parte de los autores extranjeros, sea debida a la tópica identificación del paisaje español con tierras resacas, amarillas y ocre. Sin embargo, sorprende que, a excepción de la mencionada Jessica Jacques,²⁵ entre los catalanes se persista en esta idea.

Los ocre de Gósol son los ocre, rojos, rosados y azules con los que Picasso pintó en Gósol pero, en modo alguno pensamos que puedan identificarse con el paisaje de Gósol. Son los ocre, tierras y azules de las pinturas pompeyanas en las que se basó el artista para desarrollar sus composiciones.

14-4-2 Los objetos: el tambor, el jarro de flores y el cazo.

El tambor, lo encontramos en *Les bâteleurs* y en el telón de *Parade*.²⁶ En ambos casos este instrumento musical tiene una función

concreta, acompañar a un personaje, Ulises (a Ulises y a Apollinaire) en su viaje al Hades.²⁷ En el banquete que representa *Parade*, donde se escenifica la vuelta de Ulises a Eea desde el mundo de los muertos y el relato de lo acaecido en el curso de un alegre banquete presidido por Circe, el tambor está ya por el suelo, por que, entendemos que ha cumplido su función.²⁸ En *Les bâteleurs*, en cambio, el muchacho carga un tambor que marcará el paso del caminante en su viaje a otro mundo. Un mundo al que dirigen sus miradas los dos jóvenes y el Arlequín, el mundo de Perséfone.

En *Les bâteleurs* el tambor todavía no ha desarrollado su función. El tambor se encuentra, en *Dos hermanos de cara*, en pie, sobre el suelo, junto a las flores y el cazo. Veamos qué significado podrían tener estos últimos objetos.

El jarrón con flores podía observarse en el *Estudio para la Muerte del Arlequín* y lo encontramos, también, en alguno de los bocetos para *Las señoritas de la calle Avinyó*. En *Les bâteleurs*, el artista, dispone las flores sobre el sombrero de Perséfone y en el cesto de Perséfone-niña.²⁹ En *Les bâteleurs*

Picasso. *Les bâteleurs*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Dos hermanos de cara*. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *Telón para Parade*. 1917. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.



25. JACQUES PI, JESSICA Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P. 30 y 52.

26. Lo vemos, también, en otras composiciones de la época, como por ejemplo en Familia de circo con violinista (1905) con músico y mono como en Parade.

27. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Les bâteleurs*.

28. Véanse en anexo 3, algunas referencias interpretativas para el telón de *Parade*.

29. Las flores son la imagen arquetípica del alma y simbolizan, así mismo, la fugacidad de las cosas y la primavera. CIRLOT, JUAN EDUARDO... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 205.

Picasso. Familia de saltimbanquis (con hipódromo). Detalle. París, 1905. Gouache y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú.

Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".

París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia).



representaban el renacimiento de la naturaleza con el periódico retorno de Perséfone a la tierra. En el gouache previo, *Familia de saltimbanquis (Estudio)* las flores no aparecen y tampoco Perséfone, pero allí, la idea de renacimiento está expresada por los caballos y por el perro. Los caballos personifican la muerte y la resurrección.³⁰ El perro acompaña al muerto en su viaje y se asocia a la maternidad y a la resurrección.³¹ En el telón de *Parade* tampoco puede verse ningún jarrón con flores, pero, como en el estudio previo a *Les bâteleurs*, en *Familia de saltimbanquis (Estudio)*, estas ideas místicas que se asocian a las flores están, representadas por los caballos y el perro.

El jarrón con flores, en el primer término de uno de los bocetos más interesantes de *Las señoritas de la calle Avinyó* aparece enfrentado al porrón. Su significado puede estar relacionado con la idea de fertilidad, considerando que la forma del jarrón evoca el útero femenino y las flores germinan del mismo gracias al vigor del sexo masculino representado por el porrón. Puede, también, considerarse su relación con la idea de renacimiento que es, además, implícita a la de primavera y, por lo tanto a la de germinación y fertilidad.

Picasso. Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó". 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea.



Es fácil relacionar la idea de fertilidad con la imagen de un burdel, pero resulta chocante asociar este tipo de establecimientos con el concepto de resurrección o de renacimiento. No hay que olvidar que en un primer momento esta obra fue llamada *El burdel filosófico* y éste es, además, el título que defiende Leo Steinberg para la composición.³² El ámbito de los intereses mostrados por Picasso en *Les bâteleurs*, *Anciano con tiara*, *Muchacho conduciendo un caballo*, *Muchacho desnudo*, etc. es el de las religiones helénicas y de la filosofía pitagórica. El núcleo de la mayoría de sus ritos iniciáticos era la representación de la unión sexual, la *unio mystica*.³³ Si se tiene en cuenta que el objetivo de estos ritos era la liberación del alma inmortal del iniciado y que ello se conseguía muriendo, sin morir, y resucitando con una nueva vida, con un segundo destino, no sorprenderá que el jarrón con flores en el boceto de *Las señoritas de la calle Avinyó* haga referencia, tanto a la idea de fertilidad como a la de renacimiento.

Vistas algunas representaciones del tambor y del jarrón con flores, así como del significado de los mismos en unos contextos muy cercanos a *Dos hermanos de cara*, se intentará identificar el objeto restante, el cuenco.

Chévalier, en su diccionario de los símbolos, agrupa la simbología del vaso, vasija, jarrón y cuenco:

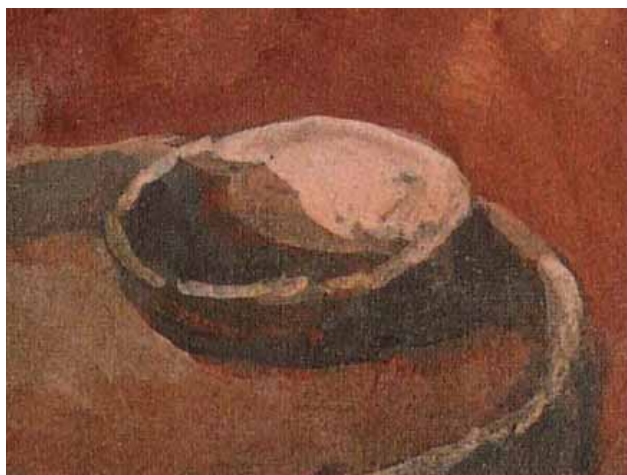
El vaso alquímico y el vaso hermético es el lugar donde tienen lugar las maravillas, es el seno maternal, el útero donde se forma un nuevo nacimiento. De ahí la creencia de que la vasija contiene el secreto de las metamorfosis. El cuenco encierra, en formas diferentes, el elixir de la vida: es un

30. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 103.

31. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.359.

32. AAVV *Les demoiselles d'Avignon*. Barcelona. Ed. polígrafa. 1988 -Reunión des Musées Nationaux, París, 1987- P. 320.

33. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 170-171



Picasso. *Dos hermanos de cara*. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *Dos hermanos de cara*. Detalle. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

depósito de vida. Un vaso de oro puede significar el tesoro de la vida espiritual, el símbolo de una fuerza secreta. El hecho de que una vasija esté abierta por arriba, significa receptividad a las fuerzas celestes.

Un simple cuenco olvidado, sin sentido, sobre un tambor, está pues lleno de significado y su simbolismo encaja perfectamente con el del mencionado tambor, así como con el del jarrón con flores. Sospechamos que la presencia del cuenco en esta pintura no obedece a criterios estéticos relacionados con la fascinación de Picasso por la cerámica popular gosolana. En el cuenco tienen lugar maravillas, metamorfosis. Encierra el secreteo de la generación de vida y, al estar abierto por la parte superior, las mezclas que allí se operan se muestran receptivas a las fuerzas celestes, a las fuerzas cósmicas.

Para comprender el significado del cuenco en *Dos hermanos de cara* se verán algunos recipientes similares en su obra anterior y posterior. Esperamos que la repetición de un significado semejante, siempre dispuesto de manera aparentemente casual, pueda corro-

borar la hipótesis de que Picasso era plenamente consciente del uso simbólico que daba a estos objetos. Picasso confesaba a Françoise Gilot, cómo determinadas formas se le imponían de manera atávica:

“Hay formas que se imponen por sí mismas al pintor. Él no las escoge. Son formas que proceden, a veces, de un atavismo anterior a la vida animal. Es muy misterioso y malditamente fastidioso”,³⁴

Veamos, pues, algunos ejemplos de cuencos que, con independencia de su origen, atávico o intencionado, podrían tener siempre similar significado.

En una hoja de caricaturas de sus amigos, Picasso dibuja, en París en 1905, una taza extremadamente abierta, con aspecto de cuenco, entre una tetera y un porrón. La taza está a punto de recibir una gota que se desprende del pitorro de la tetera. Junto a estos tres objetos caricaturiza a tres mujeres y dos hombres desnudos. Tanto el mencionado pitorro de la tetera, como el porrón, simbolizan al sexo masculino. La taza es el



Picasso. *Caricaturas y retratos* (G. Apollinaire, P. Fort, etc). París, 1905. Pluma y lápiz plomo. 25'5x32'7 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *Caricaturas y retratos* (G. Apollinaire, P. Fort, etc). Detalle. París, 1905. Pluma y lápiz plomo. 25'5x32'7 cm. Museo Picasso París.

34. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P.116.

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Gósol, 1906.
Óleo sobre lienzo. 82x100'4 cm. Colección particular.

Picasso. *Caricaturas y retratos* (G. Apollinaire, P. Fort, etc). Detalle. París, 1905. Pluma y lápiz plomo. 25'5x32'7 cm. Museo Picasso París.



receptáculo femenino en el que se depositan los líquidos que, debidamente, mezclados (obsérvese la cucharita junto a la taza) y agitados, utilizando siempre una terminología ambivalente, mística y sexual, darán lugar a un proceso de metamorfosis que originará una nueva vida.

Cuando Picasso pinta el cuenco sobre el tambor en *Dos hermanos de cara*, ha escogido este objeto en función de su significado, un significado que ha explicado previamente en la hoja de caricaturas con su especial sentido del humor. Ante este tipo de manifestaciones, interesa tener presente la opinión de Françoise Gilot respecto al origen simbólico de las opciones plásticas de Picasso, muy vinculadas a su especial humor³⁵.

Un humor cuyos matices no siempre son bien comprendidos fuera de su contexto. La chusca desfachatez hispana, atávica, irónica y divertida, en la línea de las farsas atellanas

mencionadas por Monnier,³⁶ puede resultar grosera y vulgar para la tradición francesa.

En Gósol, Picasso vuelve a pintar ese cuenco, o similar, al menos en tres bodegones. En *Naturaleza muerta con cuadro*, encontramos dos ejemplares. El artista reproduce el esquema de la tetera con uno de ellos y el otro lo contrapone a una botella que se levanta de modo ostentadamente fálico junto al mismo. El omnipotente porrón preside el conjunto. Picasso insiste en la misma idea de fertilidad y nueva vida que se ha constatado en la hoja de caricaturas parisina. El cuenco es, de nuevo, el lugar donde tienen lugar las mezclas y los hombres y mujeres desnudos que aparecían en los dibujos de París son sustituidos, aquí, por personajes que tendrán una identidad propia.

De un modo u otro, los bodegones gosolanos dan vueltas sobre el mismo tema. En dos más de ellos, se repite el cuenco. En *Jarrón, bol y*

Picasso. *Jarrón, bol y lechera*. Gósol, 1906.
Acuarela sobre papel. 41'9x29 cm. Colección particular.

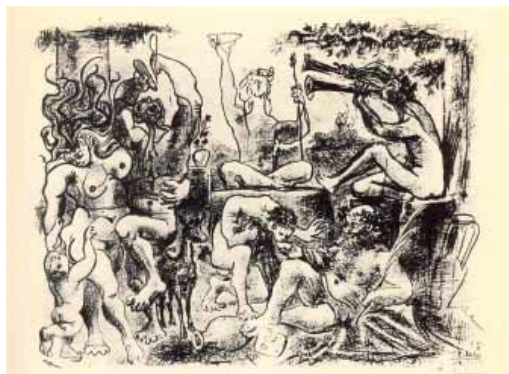
Picasso. *Naturaleza muerta: jarrón con ramo de flores*. Gósol, 1906.
Gouache sobre cartón. 70'5x54 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York.



35. En aquella época (cuando pintaba *La femme-fleur*) me di cuenta de que sus decisiones pictóricas obedecían, mitad a motivos plásticos y mitad a motivos simbólicos. O, a veces, a motivos plásticos que procedían de motivos simbólicos, bastante ocultos, pero comprensibles una vez entendías su humor. GILOT,

FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P.113.

36. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. P. 165.



Picasso. Homenaje a Baco.
Bloch 1006. Octubre y
noviembre 1960. Litografía.
50x63 cm.

**Picasso. Bacanal según
Poussin.** París, 1944
(Liberación de París)
Acuarela y gouache sobre
papel. 30'5x40'5 cm.
Colección particular.

lechera, el artista se muestra más sucinto. La lechera de lata es la presencia fálica potenciada, aquí, por la naturaleza de su contenido. El cuenco es el receptáculo que acoge los fluidos de cuya interacción se originará una nueva vida. Una vez efectuadas las oportunas mezclas en el cuenco, del “jarrón-útero” surgirá la nueva vida. Ésta germinará como la primavera, tal y como puede apreciarse en *Naturaleza muerta: jarrón con ramo de flores*.

En 1944 y en 1960 encontramos este cuenco en dos bacanales. La primera reinterpreta una bacanal de Poussin (*El triunfo de Pan*). En este nuevo contexto de muerte y resurrección, inherente al ritual dionisiaco y extrapolable a la nueva sociedad francesa que “utópicamente” surgirá desde el desmembramiento y tortura que ha supuesto la guerra, La metamorfosis proporcionará una nueva oportunidad, un nuevo destino al pueblo francés.³⁷ Picasso pinta el cuenco en primer término, junto a la jarra, como en Gósol y como en Poussin.

La litografía denominada *Homenaje a Baco* se basa en el fresco de la Villa de los Misterios de Pompeya.



37. BECK NEWMAN, VICTORIA ““The triumph of Pan”: Picasso and the liberation” Munchen Berlin. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 Bd., H.1. 1999. PP. 106-122.

38. Seaford es de la opinión que representa una escena de lecanomancia o catoptromancia, adivinación en un líquido o en una superficie brillante. Creemos que Picasso no lo interpreta así. SEAFORD, RICHARD “The Mysteries of Dionysos

La jarra volcada en primer plano, ausente en el mencionado fresco, procede de la *Bacanal según Poussin*. El contenido del cuenco que ofrece Sileno al joven sátiro es controvertido.³⁸ Dionisio preside la bacanal en la que ha derivado el rito religioso descrito en la Villa de los Misterios. Con una mano sujeta el tirso y con la otra eleva el cuenco. Junto al mismo, a su izquierda, un jarro con flores que no figura ni en el mencionado fresco ni en *El triunfo de Pan de Poussin*. Se trata de una incorporación original del artista. Incorporación que vincula este cuenco y este jarro de flores con los que aparecen en *Dos hermanos de cara*.

En la primera escena Sileno, como guía, facilita al iniciado el brebaje que le conducirá a la muerte ritual simbolizada por la calavera y la jarra vacía a sus pies. En la etapa siguiente tiene lugar la *unio mystica*, con la consiguiente metamorfosis y nacimiento del nuevo ser (el niño). Un ser divino, resucitado, como Dionisio. Su cáliz contiene el vino, la sangre del dios derramada en su desmembramiento y muerte en manos de los titanes, es el símbolo acabado del sacrificio.³⁹

El jarrón con flores, junto al dios, evoca la resurrección, la nueva vida que ha germinado en el “jarro-útero”. En esta litografía, el cuenco es el contenedor de la bebida ritual y, también, el recipiente que recoge la sangre del sacrificio a partir de la cual ha surgido el nuevo ser.

Días antes de grabar el *Homenaje a Baco*, Picasso manipuló la fotografía en la que aparece con Pallarés, su amigo de juventud. En ella Pallarés sostiene el cuenco reproduciendo el gesto de Sileno. Pallarés, algo mayor que Picasso inició al artista en distintos

Escenas V y VI (Sileno y
Dionisio) de la Villa de los
Misterios. Pompeya.

at Pompeii”. En: *Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter*. Ed. H.W. Stubbs. 1981 PP. 52-67.

39. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 (1ª Edición, 1962- P. 377.

Picasso. Homenaje a

Baco. Bloch 1006. Detalle.
 Octubre y noviembre 1960.
 Litografía. 50x63 cm.

Picasso. Homenaje a

Baco. Bloch 1006. Detalle.
 Octubre y noviembre 1960.
 Litografía. 50x63 cm.



ámbitos, entre ellos el sexual. Picasso en esta composición parece aludir al rol de iniciador que tuvo Pallarés en su adolescencia. El cuenco se erige en símbolo del proceso iniciático.⁴⁰

La lectura comparada de algunas obras en las que el artista ha plasmado el cuenco y el jarrón con flores aporta datos que facilitarán la interpretación de *Dos hermanos de cara*: El jarrón con flores y el cuenco se encuentran en bodegones y en composiciones relacionadas con ritos iniciáticos, bacanales y en un burdel (*Las señoritas de la calle Avinyó*). La mayoría de las veces están juntos. Si falta uno de ellos, es suplido por otro elemento de la composición con significado similar.

- En todos los casos en los que aparece el cuenco se producen alusiones, más o menos directas, al sexo.
- Las mencionadas alusiones sexuales se

hallan en un contexto con connotaciones místicas o filosófico-religiosas (incluso en *Las señoritas de la calle Avinyó*).⁴¹

- En términos generales se ha entendido que el cuenco es el lugar donde tienen lugar mezclas, encierra el elixir de la vida, es un depósito de vida abierto a las fuerzas celestes. Aunque, también, puede ser el continente del brebaje inductor en el proceso iniciático. Así mismo, en interior del jarrón, con forma de útero materno, se producen las maravillas, la metamorfosis. De estas metamorfosis surgen las flores que, no sólo representan la fertilidad sino, también la primavera, la nueva vida, la resurrección.

El cuenco, como continente del psicotrópico (*kykeon* u opio) inductor del proceso, representaba, además, la cazoleta en la que los opiómanos preparaban las mezclas, infusiones y otras pócimas derivadas de las adormi-

Picasso. Dos hermanos de cara. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

Picasso. Picasso y Manuel Pallarés. Cannes 5 octubre 1960. Ceras de colores sobre foto en blanco y negro de Douglas Duncan. 22'5x34 cm. Colección Marina Picasso

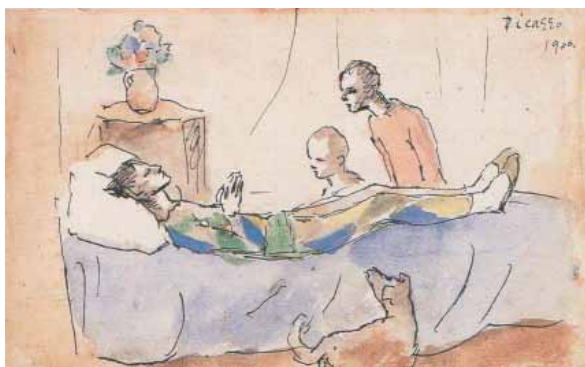


40. Pallarés, algo mayor que Picasso, llevaba al joven a dibujar al "Edén Concert". Palau es de la opinión que el joven Picasso no se contentaba con dibujar a las mujeres que actuaban en el Edén. Añade que cuando a Picasso se le preguntaba a qué edad se inicio en el sexo, indicaba gestualmente que era una criatura. Palau, asevera que en estos momentos la amistad con Pallarés devino muy íntima y que fue posiblemente

Pallarés quien inicio al joven al sexo en su adolescencia.

PALAU I FABRE *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona. Ed. Galàxia Gutenberg. 2006 -1ª Ed. 1971- P. 32

41. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Las señoritas de la calle Avinyó*.



deras. La cazoleta que alza Pallarés o la que Sileno ofrece al iniciando, es la que utilizaban Picasso y sus amigos para adentrarse en los “viajes” en los que obtendrían visiones y revelaciones sobre la vida, la muerte y el cosmos, como ocurría en los antiguos ritos místicos. Picasso, dada la similitud de los procesos, está identificándose con los participantes de los antiguos ritos místicos y sus metamorfosis espirituales.

La presencia de la jarra junto al cuenco podría entenderse como una redundancia si Picasso no quisiera aludir a la parafernalia del opiómano. La mencionada jarra tiene una función complementaria. Se trata de un modelo que se reproduce desde tiempos ancestrales en la cuenca mediterránea y es el que, dadas sus características, es tradicionalmente utilizado por los opiómanos para construir las cazoletas de sus pipas.⁴²

El tambor está presente en *Les bâteleurs*, en *Dos hermanos de cara* y en el telón de *Parade*. En dos de ellas, al inicio y al final, Arlequín se halla cerca de este instrumento musical. El tambor está pendiente de ser usado en *Les bâteleurs*, no aparece en *Estudio para “La muerte del Arlequín”*, está muy presente en *Dos hermanos de cara* y se encuentra en el suelo, junto al perro, descansando ambos, tras haber ejecutado su cometido, en el telón de *Parade*. El tambor, como se recordará, es el instrumento utilizado ancestralmente para viajar al más allá.

Los muchachos, como pareja, se encuentran, también, en *Les bâteleurs* y en *La muerte del Arlequín*. El jovencito puede relacionarse con *Muchacho conduciendo un caballo*, con *Muchacho desnudo* y con *Joven con pipa*. En estas tres últimas obras se ha identificado con el propio artista.

Con esta información, intentaremos entender qué está representando Picasso en *Dos hermanos de cara*.

Los chicos acompañaban a “Ulises-Apolinaire” en su viaje al Hades en *Les bâteleurs*. El mayor como *kouros* y el niño como personificación del nuevo ser en el que se transforma el iniciado tras su descenso al Hades. El niño, protegido por los dioses al que se le da una nueva vida.⁴³

Entre *Les bâteleurs* y *Dos hermanos de cara*, Picasso pintó la serie de estudios de *La Muerte del Arlequín*. En ellos vuelve a aparecer la pareja formada por el *kouros* y el niño. Los encontramos junto a un perro y un jarrón con flores. El perro es el acompañante del muerto y está asociado a los símbolos maternos y de resurrección⁴⁴. El jarrón con flores es el útero en el que germina una nueva vida. Creemos, también, que estas flores azules y rojas, representan o aluden, al color de las adormideras de las que obtenían el opio que conducía a Picasso y a sus amigos a un renacimiento espiritual.

El artista pinta la muerte del arlequín y, en la misma, ya alude a su resurrección. Junto al muerto el *kouros* y el niño. Como *kouros* podrá entrar Arlequín en el Hades y tras la experiencia se convertirá en un niño. ¿Está



Picasso. *Les bâteleurs*. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Estudio para la “Muerte de Arlequín”*. París, 1906. Pluma y acuarela

Picasso. *Dos hermanos de cara*. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *Telón para Parade*. 1917. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

42. Véanse explicaciones e imágenes de la jarra y del proceso en: <http://cnburgos.blogspot.com/>

43. Para proceso *kouros* y niño: KINGSLEY, PETER. *En los oscuros lugares del*

saber. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. p. 71-72.

44. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 359.



Gusman. *Efebo.* Escultura en bronce del Museo de Nápoles. P. 419.

Picasso. *Dos hermanos de cara.* 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

Gusman. *Baco y Ampelus.* Museo de Nápoles. P. 423.

Picasso. *Les bâteleurs.* París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

pintando, Picasso, la muerte real del Arlequín o la muerte aparente?

Picasso se identifica con Arlequín y el artista tenía pánico a la muerte. Difícilmente, aunque fuera por sus supersticiones, se pintaría a sí mismo muerto. Creemos que Picasso estaba, en estos momentos, fascinado con el tejido filosófico-religioso de las religiones helénicas. Las mismas ofrecían, en sus ritos iniciáticos, como mínimo, dos fuertes atractivos para Picasso, además del estímulo intelectual: sexo e inmortalidad del alma. Picasso quiere acceder allí donde ha accedido Apollinaire. Quiere “llegar a un lugar en el que todo se une a su contrario (...) pero también el hombre a la mujer, la mortalidad y la inmortalidad, la muerte y la juventud (...). Para saber esto, uno debe ser capaz de ser consciente en el mundo de los muertos”⁴⁵

Así pues, puede suponerse que Picasso se pinta como Arlequín en un estado de muerte aparente. Junto a él, los símbolos de la resurrección, aluden a la nueva vida, al nuevo destino que le será otorgado tras su paso por el Hades. El *kouros* y el niño son el joven en el que debe transformarse para

tener acceso al Hades y el niño en el que se convertirá tras la experiencia. Como en *Les bâteleurs*.

Esta visión del *kouros* junto al “muerto”, no es una novedad introducida por Picasso. Probablemente conociera la descripción de Heracles en su lecho de muerte:

Cuando Heracles muere y se convierte en inmortal, se lo describe como *kouros* ascendiendo de la pira funeraria. Y la imagen del *kouros* anónimo frente a la diosa anónima, igual que Parménides, era frecuente en los misterios iniciáticos.⁴⁶

Entendemos que *Dos hermanos de cara* podría ser la escena posterior a *Estudio para la “Muerte de Arlequín”*. “Picasso-Arlequín”, como *kouros*, guiado por el son del tambor, emprende su camino al Hades. Allí, tal como indican el cuenco y el jarrón, se producirán las transformaciones que le permitirán nacer de nuevo, como las flores, imagen arquetípica del alma.⁴⁷ Renacerá como un niño.

El iniciado pierde su vida anterior y se le da, en su lugar, un “segundo destino”:

Picasso. *Estudio para la “Muerte de Arlequín”*.

París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia).

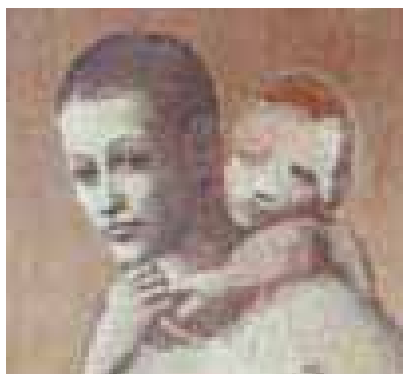
Picasso. *Estudio para “Las señoritas de la calle Avinyó”*. 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea.



45. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P.74.

46. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P.71.

47. Sobre simbolismo flores, véase: CIRLOT, JUAN EDUARDO... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.205.



Picasso. *El joven con pipa*.
París, diciembre 1905. Óleo
sobre lienzo. 100x81'3 cm.
Vendido por Sotheby's

Picasso. *Los dos hermanos*.
1906. óleo sobre lienzo.
142x97 cm. Kunstmuseum.
Basilea.

Picasso. *Los dos hermanos*.
Detalle. 1906. óleo sobre
lienzo. 142x97 cm.
Kunstmuseum. Basilea.

vuelve a nacer, adoptado por los dioses. Y el bravo héroe se convierte en un niño.⁴⁸

El *kouros*, este efebo que tiene algo de Dionisio, protege y guía al niño, como Dionisio lo hacía con *Ampelus* en el dibujo pompeyano. Como se sostiene en esta tesis, en la selección de los modelos iconográficos, Picasso prioriza aquella imagen que da forma a unos conceptos determinados.

En *Dos hermanos de cara*, el joven *kouros* está desnudo. Su indumentaria de Arlequín ha desaparecido ya que al Hades se accede en esencia, como alma. Así mismo pintó a *Muchacho conduciendo un caballo*. Y así mismo se renace, desnudo.

El tambor que guía al joven en su viaje hacia el Hades, donde se producirá el sacrificio, como le ocurrió a Dionisio, viene acompañado de los símbolos de vida nueva y de resurrección. Es el mismo tambor que acompaña el viaje que realiza Jesús y que se escenifica en las procesiones de Semana Santa.⁴⁹

En el óleo, *Los dos hermanos*, Picasso refleja la escena siguiente a *Dos hermanos de cara*. Ni el tambor ni los demás objetos son

ya necesarios. El rostro del *kouros*, refleja la muerte. Una sensación similar a la que había conseguido en *Muchacho conduciendo un caballo*.

El rostro del joven, trabajado en tonalidades grisáceas y aceradas, contrasta con el del niño armonizado en tonos tierras y carne. El acabado borroso que confiere Picasso a parte de la cabeza del niño (casi mezclándose con la del joven) podría sugerir la idea de metamorfosis. Muere como *kouros* y renace como niño. Su porte, su presencia infunden el mismo respeto y transmiten la misma dignidad que irradiaba el primero de los autorretratos picassianos comentados en esta tesis, el *Joven con pipa*.

En *Joven con pipa*, donde Picasso se retrata siguiendo también un modelo pompeyano de Dionisio, el artista entra en un estado de trance, en una atmósfera que se encuentra por encima del bien y del mal, un estado en el que parece que los movimientos, las decisiones se le imponen a sí mismo, mediante su actividad, la pintura. Ahora, es la acción mágica de pintar la que le permite introducirse a sí mismo en un proceso místico que le proporcionará, entre otras alegrías, el alma inmortal.

48. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P.72.

49. Creemos que no carecería de interés el estudio de las crucifixiones picassianas junto a algunas de las obras analizadas en esta tesis.



Picasso *Dos adolescentes* Gósol, 1906 Óleo sobre tela 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington

15

Dos adolescentes

15-1 INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta obra, al igual que ocurría con *Dos hermanos de cara* y *Los dos hermanos*, ha sido objeto de algunas diferencias en su datación. Zervos la fechó en 1905 por que, según Daix, situaba el viaje a Gósol en 1905, Éste último ubica *Dos adolescentes* entre la producción gosolana, basándose, como en las obras anteriormente citadas, en dibujos del Carnet Catalán así como “por la presencia de cerámicas catalanas, que constituye, sin duda, la firma del período de Gósol”.¹

Lo mismo que en *Dos hermanos de cara* y *Los dos hermanos*, creemos que esta cerámica es de origen clásico y que sus modelos proceden de las mismas fuentes que la mayoría de los modelos en los que se inspira Picasso en esta época. Es un tipo de cerámica común en la cuenca mediterránea. Pensamos que atribuirle a Catalunya y no a Sicilia o a Florencia, por ejemplo, es obviar una realidad. Además, como se ha demostrado en *Dos Dos hermanos de cara*, el jarrón con flores que allí aparece, descrito por Daix como un botijo con flores, característico del período gosolano,² estaba, ya, presente en *Estudio para la “Muerte de Arlequín”* (una

obra realizada en París) y vuelve a estar presente en *Dos adolescentes*.³

La historiografía ha tratado *Dos adolescentes* de un modo bastante genérico y, normalmente, cita el modelo del *kouros* así como el del *spinario* como fuente de inspiración para estos adolescentes.

En *Dos hermanos de cara* se ha intentado demostrar, que el patrón del muchacho no es el *kouros* del Louvre, u otras esculturas similares de *kouroi*. Tampoco creemos que lo sea en este caso.⁴ Nos adherimos, sin embargo, a la opinión dominante respecto a la selección del modelo del *spinario* para el joven que está sentado. Picasso, como intentaremos probar, le incorpora un nuevo valor, el del contexto pompeyano.

Daix, Bonet y otros, ven en esta obra, como en las anteriores, un afán por superar a Ingres.⁵ Daix, considera los desnudos de *Dos adolescentes*, junto con los de *La toilette*, como los más griegos. Probablemente, tal afirmación viene determinada por la filiación que establecen los autores con los *kouroi* del Louvre. En esta tesis sostenemos, sin embargo, que los modelos no son griegos sino pompeyanos y

1. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado. Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suíza-, 1966- P.299.

2. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado. Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suíza-, 1966- P.298.

3. Véase, en esta tesis los apartados 1 (Introducción y datación) y 2 (Estado de la cuestión) de *Los dos hermanos de cara*.

4. Véase, en esta misma tesis, el comentario iconográfico (apartado 3.1) sobre *Dos*

hermanos de cara. Entendemos que estos jóvenes picassianos son *kouroi* en cuanto que representan un estado. El único estado con el que el iniciado puede acceder al Hades, el de *kouros*. Pero no porquese usen modelos sean las esculturas de *kouroi*. Sus modelos pueden ser Apolo, Dionisio, efebos... en estado de *kouroi* para poder realizar su viaje. Para el proceso de los *kouroi*: véase:KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71.

5. Véase el estudio sobre *Dos hermanos de cara* en esta tesis (apartado 2.1) BONET CORREA, ANTONIO, DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981. P. 28.

Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".

París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5.

Colección Paul Mellon.

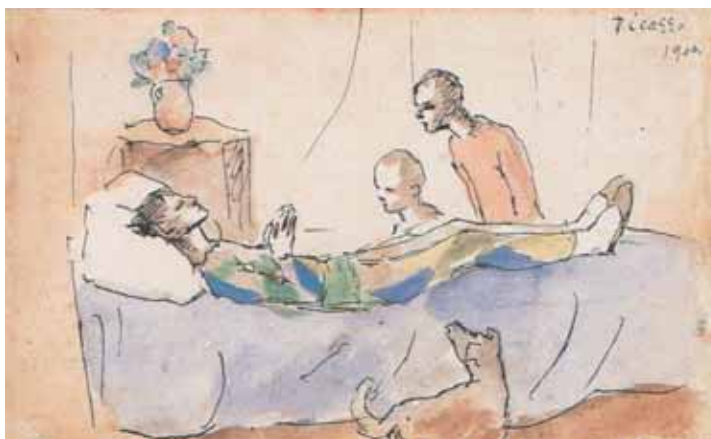
Upperville (Virginia).

Picasso. Dos adolescentes.

1906, Gósol. Óleo sobre tela.

151'5x93'7 cm. National

Gallery of Art. Washington.



que sus patrones se encuentran en el ámbito de la pintura y del dibujo. Aún considerando que en Pompeya pervivió una fuerte impronta helenística y una considerable influencia alejandrina, la pintura allí producida es pintura realizada en el contexto del imperio romano, de la civilización romana y para satisfacer los gustos y criterios de los romanos. La mayoría de los modelos en los que se basa Picasso, proceden de composiciones destinadas a decoraciones murales llevadas a término por artistas menores que desarrollaron unas temáticas, unas composiciones y un cromatismo característicamente pompeyanos.⁶

Richardson, coincide con Daix en cuanto al origen de los modelos. El autor afirma que la utilización de estos patrones es totalmente trivial pero que, sin embargo la decoración, alfarería local (emblema de Gósol) las paredes encaladas y el suelo alicatado, evocan la soleada rusticidad mediterránea. Aspecto que redime a la composición de la marmórea frialdad característica de la *Ecole Romane*. A pesar de la ligereza de su abocetado, para Richardson, estas obras respiran un aire escultórico, pues en Gósol el pintor sintió la tentación de trabajar en tres dimensiones.⁷

15-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

Picasso desdobra en este óleo al muchacho que viene apareciendo en la serie de trabajos anteriores, *Les bâteleurs*, *Muchacho conduciendo un caballo*, *Muchacho desnudo*, *Los dos hermanos*, etc. Aquí, el pintor, representa a dos jovencitos de la misma edad y les confiere una mayor corporeidad. Podrían ser gemelos.

Los elementos principales de esta composición son las dos figuras mencionadas, una sentada y la otra de pie. Ambos configuran un esquema compositivo propio de la pintura pompeyana.⁸ En el presente estudio, además del *spinario* y los arquetipos de Gusman, se plantean como modelos de *Los adolescentes*, los efebos de la Casa del Centenario (Pompeya). Creemos que Picasso ya tuvo en cuenta

a uno de ellos para *Desnudo sentado*⁹ y que posteriormente los reflejaría en *La Flauta de Pan*.

Picasso estructura la composición a la manera pompeyana. Un joven sentado sobre un cubo y otro de pie. En segundo término, Picasso representa una segunda configuración cúbica situada tras el muchacho sentado y, encima de la cual, el artista ha colocado dos vasijas. De ese modo, el pintor obtiene dos elementos paralelos de alturas similares. La sucesiva fragmentación de uno de ellos confiere dinamismo a un conjunto que, de otro modo, podría adquirir un aspecto monolítico. El hecho de que uno ande y el otro permanezca sentado es otro factor de contraste que vitaliza la composición. Así mismo, las

6. BALIL, ALBERTO *Pintura helenística y romana*. Madrid. Instituto Español de Arqueología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1962.P.174-183.

7. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P. 442.

8. Anne Baldassari vincula los esquemas de la pintura pompeyana con los trabajos realizados por Picasso entre 1917 y 1924. BALDASSARI, ANNE "Fantasías

pompeyanas. Una fuente fotográfica para el neoclasicismo picassiano". En: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 79-86. Tal como se manifestó en *Dos hermanos de cara* (apartado 2) se vuelve a insistir en que estos esquemas comenzó a utilizarlos Picasso, ya, en 1905 y trabajó con ellos durante el período que es objeto de estudio en esta tesis, 1905-1907.

9. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Desnudo sentado* (apartado 2)



dos líneas estructurales que parten de la rodilla derecha del muchacho sentado, una hacia arriba y otra hacia abajo, crean dos vectores en forma de uve que, desde la mencionada rodilla se prolongan ópticamente hasta los dos extremos, superior e inferior, del lado derecho del cuadro.

La presentación de las vasijas, ligeramente separadas y alternando la visibilidad de sus asas, les confiere ritmo. Si se presta atención, se observará cómo las tonalidades del primer jarrón reproducen las del cubo sobre el que se sienta el muchacho. Al disponer los jarrones en el extremo opuesto al cubo, se obtienen dos manchas oscuras que cierran la imagen del joven en los extremos superior e inferior. Así, el artista conforma un elemento paralelo al de muchacho de pie y de similar estatura.

El perfil de la superficie mural pintada en blanco es un elemento nuevo en este conjunto de composiciones dominadas por los fondos neutros característicos de la pintura “popular”, pompeyana¹⁰ con los que venía trabajando el artista. Esta gran mancha blanca divide el espacio pictórico, separa las dos áreas pintadas en ocre, creándose tres zonas absolutamente diferenciadas. Esta diversidad añade otra inyección de dinamismo en una obra de apariencia casi estática.

El fondo blanco resulta de gran utilidad al artista para recortar contra el mismo gran parte de los cuerpos. Picasso, de este modo, consigue destacar a estos personajes, al tiempo que crea una atractiva mancha clara en el centro del cuadro.

La paleta de esta composición gira alrededor de los tonos tierras en un amplio recorrido que va desde el ocre oro transparente has-

ta la tierra sombra. El blanco y alguna gama de grises realzan los ocre que destacan por su viveza. El perfilado de las figuras, como ya viene siendo habitual, no es continuo, ni mantiene una misma intensidad, ni se ajusta exactamente al perímetro del cuerpo. Esta manera de hacer, transmite la sensación de deterioro, de paso del tiempo, de encontrarnos ante una pintura que ha sobrevivido a través de los siglos.

La pincelada, aplicada con agilidad, sobre superficies previamente coloreadas, no siempre tiene la misma intensidad, ni la misma opacidad. Ello comporta la aparición de sugerentes transparencias que permiten visualizar unos ricos fondos que traducen variados matices cromáticos. Los trazos cortos y más concretos, alternan con otros largos y, aparentemente, descontrolados.

El conjunto, en la misma tónica que las anteriores composiciones, evoca, en todos sus aspectos, los frescos pompeyanos. Las características diferenciales de los mismos son la mayor vivacidad de colorido respecto a otras pinturas romanas y tienen en común con la llamada pintura popular romana la técnica “impresionista”, las grandes pinceladas y los fondos neutros.¹¹ Entendemos que estas singularidades de la pintura popular pompeyana han sido absorbidas por los trabajos de Picasso en este período.

La luz está uniformemente distribuida. Las sombras, como por ejemplo las que se observan debajo del cuello del *spinario* o en su pierna izquierda, parecen ejecutadas, simplemente, para una mejor comprensión de la figura. Cuando el sombreado no resulta absolutamente necesario, el artista aplica la misma luz sobre todo el espacio pictórico. Ello

IX, 8, 6 Casa del Centenario.
Pompeya

IX, 8, 6 Casa del Centenario.
Pompeya

Picasso. *Desnudo sentado*.
París, 1905. Óleo sobre
cartón.

106x76 cm. Musée National
d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou. París.

Picasso. *La flauta de Pan*.
Antibes, 1923. Óleo sobre
tela. 205x174 cm. Museo
Picasso París.

10. BALIL, ALBERTO *Pintura helenística y romana*. Madrid. Instituto Español de Arqueología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1962.P.174-183.

11. BALIL, ALBERTO *Pintura helenística y romana*. Madrid. Instituto Español de Arqueología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1962.PP.188-214.

crea una sensación de irrealidad que ya se veía reflejada en otras composiciones. Aquí se observa, sin embargo, que la iluminación, aún siendo uniforme como en las obras anteriores, es mucho más potente. Hay más luz, más claridad. La atmósfera es distinta, es más nítida, más pura que en las pinturas comentadas hasta el momento.

Los muchachos siguen reproduciendo el tipo de joven ya visto en *Muchacho conduciendo un caballo*, *Los dos hermanos*, *Les bâteleurs*, etc. pero, aquí han adquirido una cierta corporeidad, una relativa robustez. Los pies de los muchachos, como se ha señalado en obras anteriores, tienen una amplitud que se ha sido relacionada, con una cierta rudeza campesina.

La ausencia de expresividad, la mirada perdida en un punto que se halla fuera del

alcance del espectador, la total indiferencia respecto al mismo... son características que confieren a estos muchachos un aspecto introvertido, gran dignidad y un marcado distanciamiento respecto la cotidianeidad.

Sus formas tienden al esquematismo, al símbolo de "muchacho". Ambos jóvenes parecen iguales. Picasso podría querer representar a gemelos, a dos hermanos muy semejantes o, sencillamente, a dos prototipos.

El hecho de que sus miradas no se encuentren entre sí, ni con la del público, produce al espectador la sensación de estar vulnerando, como *voyeur*, la intimidad personal de unos seres cuya dinámica se escapa de la vida ordinaria.

Se trata de una composición ponderada, sobria y equilibrada.

15-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

15-3-1 Los muchachos

El joven sentado, como se ha observado, reproduce el modelo del *Spinario*. Se trata de una figura muy popular, y uno de los ejemplares más conocidos es el *Spinario* de los Museos Capitolinos, en Roma. El modelo fue profusamente divulgado bajo el Imperio romano. También aparece como figurita de terracota en el ámbito galo-romano. De estas últimas destaca su tosquedad, al menos si se comparan con el mencionado *Spinario* de

los Museos Capitolinos. Quizás Picasso pudiera ver alguna de las figuras de terracota en París.¹² El *Spinario*, tal como aparece explicado en la guía de los Museos Capitolinos, representa un niño descalzo quitándose una espina y es un tema que se describe como rural. Éste es un detalle importante. Como se está viendo en esta tesis, Picasso era, generalmente, muy coherente en la selección de sus modelos que obedecía tanto a criterios de forma como de fondo. El hecho de que el tema del *Spinario* sea tipificado como rural,

Spinario. Musée des Antiquités Nationales. París
Spinario. Siglo I a.C.

Figura romana procedente, probablemente, de modelos helenísticos. Museos Capitolinos. Roma.

Picasso. Los dos adolescentes. 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington.



12. También podía conocer esta figura a partir de los vaciados de yeso que se encontraban en las Escuelas de Bellas Artes. Uno de ellos aparece en el primer término del conjunto de vaciados de la Escuela de Bellas Artes de Málaga en el

primer volumen de Richardson. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-P. 35.



Picasso. *Circo ambulante*. 1922, París. Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *Minotauro ciego guiado por una niña con paloma*. París, 1934. Aguafuerte, buril y rascador. 22'6x31'2 cm.

podría constituir un buen motivo para pensar que esta obra fuera realizada en un medio montaños como el de Gósol.

Picasso introduce dos modificaciones en el modelo clásico del *Spinario*. Dobra la pierna derecha en vez de la izquierda y gira ésta última hacia atrás. De este modo consigue la anteriormente mencionada diagonal compositiva que orienta la mirada del espectador hacia el centro de la obra y une ópticamente a este chico con su compañero. De haber mantenido la posición clásica, la pierna izquierda del *Spinario* habría supuesto una línea horizontal dirigida hacia el exterior. Picasso con este cambio confiere mayor unidad a la composición.

Este muchacho no desaparece totalmente de la obra picassiana. Lo encontramos, al menos, en *Circo ambulante* (1922) y en *Minotauro ciego guiado por una niña con paloma* (1934). En 1934 viste de marinero, una indumentaria que Picasso vincula a Ulises y al viaje iniciático.¹³ El muchacho aguarda, como aguardaba en *Circo ambulante*. En ambas composiciones, el pintor alude al mencionado viaje ritual y en ambas ocasiones el muchacho, como en *Dos adolescentes*, debe esperar su turno tras otro personaje que ha comenzado ya su “camino”. En *Circo ambulante*, el caballo de Hades conduce al joven al inframundo (el interior oscuro de la carpa circense en la que el muchacho deberá hallar su equilibrio). De la experiencia renacerá como el crío que Picasso pinta en la zona izquierda de la composición. En *Minotauro ciego guiado por una niña con paloma* el joven es precedido, en su viaje iniciático, por el minotauro que, guiado por la niña Perséfo-

ne con su simbólica paloma, se dirige al reino de las sombras.¹⁴ No creemos que el joven *spinario* pueda tener un significado muy diferente en *Dos adolescentes*. Especialmente si se ubica en el conjunto de obras de carácter iniciático que Picasso estaba realizando por aquel entonces.

El joven que está de pie es el modelo de muchacho que viene repitiendo el artista a lo largo de las últimas obras que han sido objeto de estudio en esta tesis. Su modelo pompeyano, como se ha dicho,¹⁵ es tanto el *Efebo* como el Baco de Baco y *Ampelus* que se encuentran en el libro del pintor Pierre Gusman.¹⁶

Ambos muchachos tienen orígenes romanos. Uno procede del ámbito rural y el otro es un efebo al que Picasso ha insuflado algo de Baco, el sexo y la compañía de otro muchacho. Éste, aunque en *Dos adolescentes* sea de su misma edad, al permanecer sentado, el conjunto mantiene las mismas pro-



Gusman. *Efebo*. Escultura en bronce (Museo de Nápoles) P. 419.

Gusman. *Baco y Ampelus*. (Esculturas en bronce del Museo de Nápoles) P. 423.

13. Véase, en esta misma tesis, el análisis de *Les bâteleurs*. Concretamente el estudio iconográfico de “El hombre de rojo. Ulises y Apollinaire” (apartado 3-4).

14. Véanse el estudio iconográfico de Perséfone en *Les bâteleurs* (apartado 3-2 “La llamada mallorquina”) y las referencias a este grabado y a *Minotauro ciego guiado por una niña con flores*, en el análisis de *Composición: los campesinos* (apartado 3, “Estudio iconográfico”).

15. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Dos hermanos de cara*. Richardson lo encuentra idéntico al personaje de *Muchacho guiando un caballo*. RICHARDSON, JOHN Picasso. *Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P. 442.

16. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906

Llegada de Heracles

al Iliso. Relieve votivo encontrado en el cauce del Iliso. Museo Nacional. Atenas.

Llegada de Heracles al

Iliso. Detalle cántaros. Relieve votivo encontrado en el cauce del Iliso. Museo Nacional. Atenas.



porciones volumétricas que guardaban Baco y *Ampelus*.

En el mencionado estudio de *Dos hermanos de cara*, este muchacho ha sido identificado como *kouros*. Un *kouros* que el artista forma a partir de los modelos adecuados a su proyecto. Un *kouros* que alude a su objetivo trascendental.¹⁷ Creemos que los *kouroi* tienen, aquí, el mismo sentido metafísico que Picasso les otorga en sus obras más recientes.

El hecho de que se represente a dos chicos de la misma edad, aparentemente gemelos, es probable que obedezca a la voluntad del artista de representar los lazos de igualdad y de hermandad que se establecen entre los iniciados. Todavía hoy, en las sociedades como la masonería, que conservan fórmulas que tienen sus raíces en los ritos místicos, sus miembros se consideran y se llaman a sí mismos “hermanos”.¹⁸ El iniciado entra a formar parte de una familia distinta y a sus nuevos hermanos le une una relación a otro nivel,¹⁹ una dimensión impensable en el ámbito de lo cotidiano.

Picasso, en *Los dos adolescentes*, parece estar representando esta nueva hermandad que

surge entre dos iniciados. Entre los *kouroi* que han superado la prueba del viaje al más allá. La atmósfera suspendida que crea el artista para estos adolescentes tiene un componente de eternidad, de atemporalidad, que es uno de los rasgos característicos de los *kouroi*.

15-3-2 Las vasijas

Las vasijas, en último término, parecen corroborar esta interpretación. Las vasijas, jarrones, vasos, son contenedores que se equiparan al seno materno, son receptáculos extraordinarios en los que se generan las metamorfosis que darán lugar a un nuevo nacimiento.²⁰ Así como Picasso, en *Dos hermanos de cara*, con un cuenco y un jarrón, aludía a un proceso individual, aquí con dos vasijas similares, parece estar evocando dos procesos paralelos, los procesos de renacimiento espiritual de ambos muchachos.

Hay que tener en cuenta, además del significado simbólico de las vasijas, el rol que éstas desempeñaban en los ritos iniciáticos. Los participantes, al dirigirse a la iniciación llevaban cántaros característicos. Kerényi, facilita gran información sobre la parte conocida y representada del proceso iniciático, así como de la presencia de vasijas y aporta la imagen de Heracles y Hermes con sus respectivos cántaros:

La estrecha relación de los misterios menores con el ciclo del festival dionisiaco en febrero, las Anesteserías, y particularmente con el “día de las vasijas”, las *Choai*, está atestiguada por un monumento encon-

Picasso. Dos hermanos de cara. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

Picasso. Los dos adolescentes. 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington.

Picasso. Estudio para “Las señoritas de la calle Avinyó”. 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea.

Jarras de bronce. Roux Vol. VII. Fig. 70



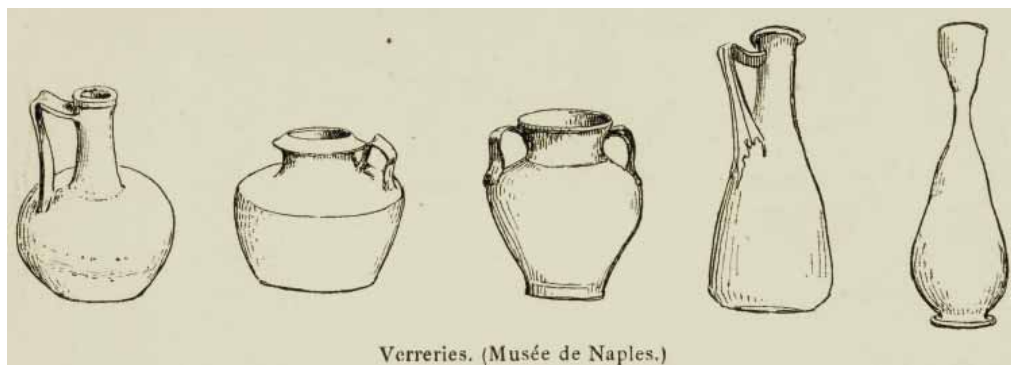
17. Personaje relacionado con los procesos de iniciación. Su contexto es tanto el humano como el divino. Como los dioses, a los *kouros* no les afecta el paso del tiempo. Solo, como *kouros* puede uno superar la prueba del viaje al más allá. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71

18. Los iniciados, forman parte de una hermandad, de una familia, que los adopta. Los vínculos con la familia biológica no desaparecen, pero la nueva familia proporciona al iniciado, al “hermano”, un tipo de alimento que no puede encontrar en la familia biológica. Como en la masonería, el *kouros* tenía a su maestro de

iniciación. Un personaje que es en sí mismo, un vínculo, un eslabón para que el iniciado pueda acceder a conocimientos y ámbitos que están más allá de la propia persona del maestro. La relación con sus nuevos hermanos es diferente a la que pudiera tener con los hermanos biológicos.

19. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. PP. 145-146.

20. CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985. PP. 1048-1049.



Gusman. *Objetos de vidrio*
(Museo de Nápoles). P.447

trado en el lecho del Iliso. Representa a Heracles, acompañado de Hermes -ambos con los cántaros característicos- dirigiéndose a recibir la iniciación. (...). Aparte del mirto, los iniciados se identificaban por otros dos signos: las mujeres llevaban las vasijas de *kykeon* cuidadosamente atadas a la cabeza, y en las manos de los hombres reconocemos los pequeños cántaros (...). Es seguro que en la procesión a Eleusis los cántaros no se usaban para beber vino. Era una especie de procesión de espíritus, cubierta por un velo de secreto.²¹

Así pues, a partir de esta información, creemos que en el contexto iniciático en el que Picasso está trabajando, los dos cántaros o vasijas de *Dos adolescentes*, son los cántaros característicos que llevaban los iniciandos al dirigirse a la primera fase de los misterios.

El jarrón en primer término es el mismo que pinta el artista en *Dos hermanos de cara*, en *Estudio para la "Muerte de Arlequín"* o en el estudio para *Las señoritas de la calle Avinyó*, entre otras obras. El modelo de este jarrón reproduce el esquema del que se encuentra en la misma página del libro de Roux en la que se halla el modelo que Picasso pinta en *Les bâteleurs*.²² Se trata, en ambos casos, de jarrones cuyo origen es, al menos, pompeyano. Tal como hemos anunciado en *Dos hermanos de cara*, es el tradicional jarrón cerámico con el que los opiómanos, desde tiempos ancestrales construyen, a partir de incisiones, las pipas de sus cazoletas.²³

El jarrón en segundo término es un modelo de doble asa que el pintor ha utilizado ya

en algunas de sus composiciones de 1905. En *Los saltimbanquis*, el jarrón de doble asa es sostenido por la mujer sobre su cabeza.²⁴ Esta composición: hombre-mujer y dos niños de la misma edad, parece anticipar la temática de *Dos adolescentes* y *Pareja de adolescentes*.

Al margen de que en Gósol pudieran encontrarse las características cerámicas mediterráneas como las que el artista había ya pintado en París en 1905 y 1906 para esta tesis resulta interesante la insistencia de Picasso en unas determinadas imágenes así como el significado de las mismas.

Para Picasso, el jarrón y el cuenco son los recipientes en los que se realizaran las mezclas que otorgarán al iniciado una nueva vida. Como se está viendo, es una idea que centra la atención del artista en numerosos trabajos de este período, así como de etapas posteriores.²⁵

Creemos, pues, que la inclusión de las cerámicas en esta composición es ajena a la



Picasso. *Los saltimbanquis*.
París. Tinta china y
acuarela. 1905. 9'5x9'7 cm.
Von der Heydt Museum.
Wuppertal.

21. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 74, 85 y 86.

22. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Les bâteleurs*.

23. Véanse imágenes y explicaciones en: <http://cnburgos.blogspot.com/>

24. La mujer con la vasija en la cabeza identificaba a las iniciadas. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P.85.

25. En la figurita de Tanagra de 1947-1948, Picasso convierte una jarra de doble asa en la imagen de una mujer. Creemos que su simbología es doble. Por un lado se sitúa en el mismo ámbito iniciático de las procesiones eleusinas. Por otro,

constatamos que el formato alargado del ánfora que sostiene bajo el brazo derecho parece tratarse de una forma fálica. Como que sea que su hijo Claude nació el 15 de mayo de 1947, Picasso estaba aludiendo al embarazo de Françoise. Esta figura sintetiza en una sola imagen la idea que Picasso representa en sus bodegones de Gósol y, previamente, en *Artista de circo y niño*. En ésta última obra, realizada en París en 1905, Picasso introduce, junto a la mujer que amamanta a un bebé, el cuenco y la botella. Los mismos que pintará en Gósol en 1906, en *Naturaleza muerta con cuadro*.



Picasso. *Tanagra con ánfora*. Antibes, 1947-1948.

Picasso. *Artista de circo y niño*. París, 1905. Tinta china y acuarela. 16'8x10'5 cm. Tate Gallery, Londres.

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Gósol, 1906.

Óleo sobre tela. 82x100'4 cm. Colección particular.

Picasso. *Los saltimbanquis*.

París, 1905. Tinta china y acuarela. 9'5x9'7 cm. Von der Heydt Museum. Wuppertal.

hipotética voluntad de mostrar el interés del artista por la cerámica popular de Gósol.

Una vez precisado el significado de las vasijas, para seguir esclareciendo los contenidos de *Los adolescentes*, retornaremos al fresco pompeyano en el que creemos que Picasso se inspiró para el mencionado óleo. Nos referimos a las pinturas de los efebos de la Casa del Centenario.

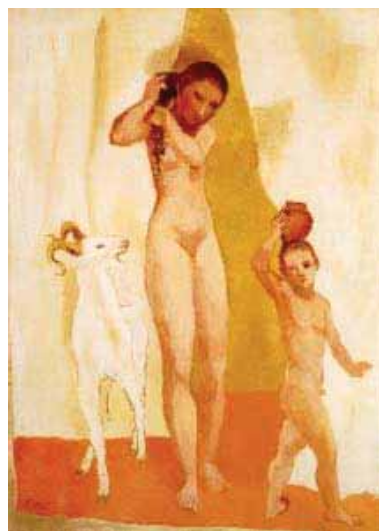
Como en la Casa del Centenario, Picasso representa a dos jóvenes de la misma edad, con el mismo aspecto físico y con la misma fisonomía. Uno sentado y el otro de pie. En el fresco, detrás de los mismos hay una escalera en cuyo rellano aparece una mujer surgida de un espacio interior que se intuye tras una cortina. Esta cortina es apartada por la joven con su mano derecha. A la izquierda de esta imagen, a la altura de la cabeza de la mencionada mujer, puede observarse un capitel. Este capitel corona una pilastra pintada en *trompe l'oeil* sobre el muro del fondo. Columna y capitel, se encuentran sobre la cabeza del muchacho sentado.

Creemos que Picasso adapta esta composición: esconde a la mujer expandiendo la mancha blanca de la cortina. Convierte la pilastra del fondo en una forma cúbica que se levanta en una estructura escalonada, evocando el graderío del original pompeyano. Traslada al muchacho que se encuentra de pie, a la zona derecha de la composición. El cubo que sirve de peana a las vasijas. La tridimensionalidad de la peana, al unirse con la mancha blanca de la cortina deviene una superficie totalmente plana. El muchacho de pie se halla en la intersección donde se produce el cambio de dimensiones, ocultando la problemática. Picasso ha mantenido el desnivel entre ambas figuras, pero lo ha invertido. Finalmente, Picasso, coloca, en el lugar del capitel, justo encima de la cabeza del chico, como en el fresco de referencia, dos vasijas.

Si se observan de cerca estos jarrones, puede apreciarse como los sinuosos laterales de los mismos reemplazan las formas de las hojas de acanto en la base del capitel. Así mismo, siguiendo esta dinámica apreciamos cómo las asas de ambas vasijas, sustituyen a las volutas del mismo capitel.

¿Qué pretendía, qué buscaba el artista con estas adaptaciones? El resultado es una composición de apariencia clásica. Los modelos y el fondo son pompeyanos pero han sido adaptados. Tanto la sustitución del capitel por un par de vasijas, como la supresión de la mujer podrían obedecer a criterios compositivos, o a una mera búsqueda formal, pero no es esto lo que viene haciendo Picasso hasta el momento. Las vasijas tienen una fuerte carga simbólica en las obras anteriores y la mujer pompeyana apartando la cortina, eliminada en *Dos adolescentes*, será objeto de estudios individualizados en obras posteriores.

En *La muchacha de la cabra*, una joven es pintada delante de una cortina que se entreabre sugerentemente y, junto a ella, un niño sostiene una vasija sobre su cabeza. Posteriormente, en París, el artista trabajará alrededor del esquema de dos mujeres frente a una cortina. Una de estas composiciones, *Desnudo sentado y desnudo de pie*, parece trasladar al ámbito femenino la composición de los *Dos adolescentes*. Las *Dos mujeres desnudas* se adentran hacia este espacio del cual había salido la *Muchacha de la cabra*, o la mujer delante de la cortina, en la Casa del Centenario. Finalmente, *Las señoritas de la calle Avinyó*, parecen mostrarnos este misterioso interior que se halla detrás de la cortina, un burdel filosófico, posiblemente. Si se observa se apreciará como la mujer que abre las cortinas en la parte superior derecha de *Las señoritas de la calle Avinyó*, realiza el mismo gesto que la mujer de la Casa del Centenario. Además, uno de los jarrones de *Dos adoles-*



IX, 8, 6 Casa del Centenario. Detalle. Pompeya.

Picasso. Dos adolescentes. Detalle. 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington.

Picasso. La muchacha de la cabra. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

centes, es representado en el primer término de uno de los apuntes de *Las señoritas de la calle Avinyó*.

Picasso parece haber trabajado separadamente la idea que le sugirieron los dos efebos pompeyanos frente a una mujer que probablemente esté invitándoles a cruzar el umbral, a adentrarse en un espacio en el que Picasso sitúa, probablemente, el burdel filosófico.

Téngase en cuenta, además, que en la mayoría de los estudios para *Las señoritas de la calle Avinyó* aparecen dos hombres, el marinero y el estudiante de medicina. En el fresco de la Casa del Centenario son dos los hombres que están entreteniéndose ante el mencionado umbral. También son dos en *Mino-tauro ciego guiado por una niña con paloma* (1934) y en el *Circo ambulante* (1922).

Tal como parece, *Dos adolescentes* podría estar relacionado con la idea de burdel que se encontraría bajo la mancha blanca del fondo de esta composición. Esta hipótesis enlazaría con el significado de las vasijas en el contexto

de los ritos iniciáticos. Las mencionadas vasijas de *Dos adolescentes*, como hemos visto, aludirían a las que llevaban los iniciados el día de las *Choai*, “el día de las vasijas”. La noche anterior a las *Choai*, se celebraba el matrimonio misterioso entre Dionisio y la portadora del título de reina. Kerényi lo explica en los siguientes términos:

La noche antes de las *Choai* se celebraba en la ciudad el matrimonio misterioso entre Dionisio y la portadora del título de reina. (...) Los ritos junto al Iliso eran una imitación de los acontecimientos que giraban entorno a Dionisio. Lo que los sacerdotes de Eleusis en el período clásico, desde mediados del siglo V en adelante, consideraban como una preparación necesaria para sus propios misterios era confiada a los *mistos* en relación con la fiesta del matrimonio de Dionisio. Los iniciados de Agra entraban en conocimiento del matrimonio de Perséfone, aunque no sabemos con certeza en qué forma. Sabemos que los



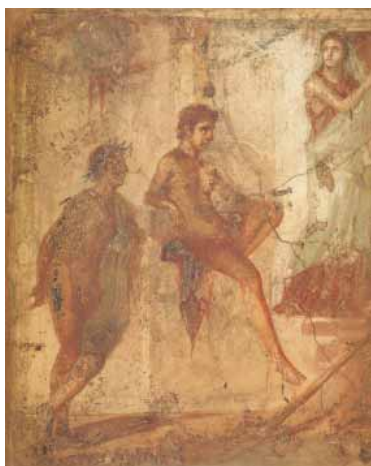
Picasso. Dos mujeres desnudas. 1906, París. 151'3x93 cm. MOMA, Nueva York

Picasso. Desnudo sentado y desnudo de pie. 1906, París. Dibujo al carbón. 61'5x47 cm. Philadelphia Museum of Art.

Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó. 1907, París. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. MOMA, Nueva York.

IX, 8, 6 Casa del Centenario.
Pompeya

**Picasso. Estudio para
"Las señoritas de la calle
Avinyó".** 1907. Lápiz
y pastel sobre papel.
47'7x63'5 cm. Öffentliche
Kunstsammlung Basel.
Basilea.



misterios estaban relacionados con cosas que se mostraban y acciones que se realizaban (...). Éstas estaban sujetas a la ley del silencio.²⁶

Parece que esta primera fase de los ritos iniciáticos, la celebrada en Agra (Iliso) y en la que los iniciados llevaban las vasijas, estaba vinculada al amor físico. Superada la prueba, sobre la cual se guardaba el más absoluto silencio, los iniciados accedían a los ritos eleusinos donde tenía lugar la *epopteia*, la gran visión de las ideas. Así lo explican tanto Sócrates como Platón:

En el discurso sobre el amor emplea Sócrates términos que en los misterios designan dos niveles de iniciación (*Fedro* 250c): el rito primero, la *myesis*, que aquí tenía lugar a orillas de Iliso, y el segundo y supremo, la *epopteia*, que se desarrollaba en Eleusis.

Términos semejantes se emplean en el discurso de la sacerdotisa Diotima en el *Banquete* de Platón. Al explicar la naturaleza del amor a Sócrates, distingue la esfera física de la espiritual con las palabras: "És-

tos son los misterios menores del amor, la *myesis* en la que incluso tu, Sócrates, puedes entrar; pero en cuanto a los mayores y más ocultos, los *epoptika*...". Ni Sócrates en el *Fedro* ni Diotima en el *Banquete* hablan realmente de los misterios de Agra y Eleusis. Pero para sus contemporáneos era perfectamente evidente que se referían a ellos cuando hablaban de los misterios de la vida espiritual, que debe comenzar en el nivel del amor físico y que conduce finalmente a la gran visión de las Ideas.²⁷

Tanto desde el punto de vista simbólico, como desde el ritual, las vasijas están vinculadas a la unión mística, al amor físico que conducirá, en otro nivel, a la visión de las ideas. El opio o el *kykeon* contenido en las mencionadas vasijas, preparaba al iniciado para extraer el máximo provecho espiritual de esta experiencia similar a las vividas por Picasso y su *bande* en sus sesiones de opio.

En *Dos adolescentes*, los jóvenes *kouroi*, aguardan su turno para acceder al burdel filosófico, al espacio que en el fresco de la Casa del Centenario, se esconde tras la mujer que entreabre la cortina. ¿No son las cortinas una

Picasso. Circo ambulante.
1922, París. Gouache sobre
papel. 11x14'5 cm. Museo
Picasso París.

**Picasso. Minotauro ciego
guiado por una niña
con paloma.** París, 1934.
Aguafuerte, buril y rascador.
22'6x31'2 cm.



26. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 74.

27. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P.69.



Picasso. Los dos adolescentes. Detalle. 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington. IX, 8, 6 Casa del Centenario. Pompeya

Picasso. La flauta de Pan. Antibes, 1923. Óleo sobre tela. 205x174 cm. Museo Picasso París.

versión del telón teatral y el teatro el espacio donde se representa la tragedia, cuyo origen es el desmembramiento y muerte de Dionisio?²⁸ ¿No tenía este efebo alguno de los rasgos de Baco? Recordemos que los mencionados ritos del día de las vasijas eran una imitación de los ritos que giraban entorno a Dionisio.

Creemos que la escena representada en *Dos adolescentes* evoca el momento anterior a la mencionada primera fase de la iniciación y no a su conclusión. Nuestra opinión se basa en el estudio comparado con otras composiciones en las que Picasso retrata al *spinario* junto a otro joven en un contexto iniciático: el *Circo ambulante* y *Minotauro ciego guiado por una niña con paloma*.

Los jóvenes como el marinero Ulises (obsérvese la camiseta de marinero del joven en el grabado) llegarán al Hades y en el oscuro reino de Perséfone, en el templo-burdel que se esconde tras las cortinas en *Circo ambulante* o en la Casa del centenario, tendrá lugar esta primera fase de la iniciación vinculada al amor físico. Los muchachos morirán y resucitarán, como Dionisio. De la experiencia, el joven *kouros* que está encaminándose hacia el templo-burdel, saldrá convertido en un niño, tal y como Picasso lo representa en *Circo ambulante* y en *La muchacha de la cabra*. La experiencia dotará a los muchachos con una nueva vida, con una nueva conciencia interior que les equipará a la

divinidad. Su nuevo destino les sitúa en otro plano y entre ellos surge un nuevo lazo, el de la hermandad.

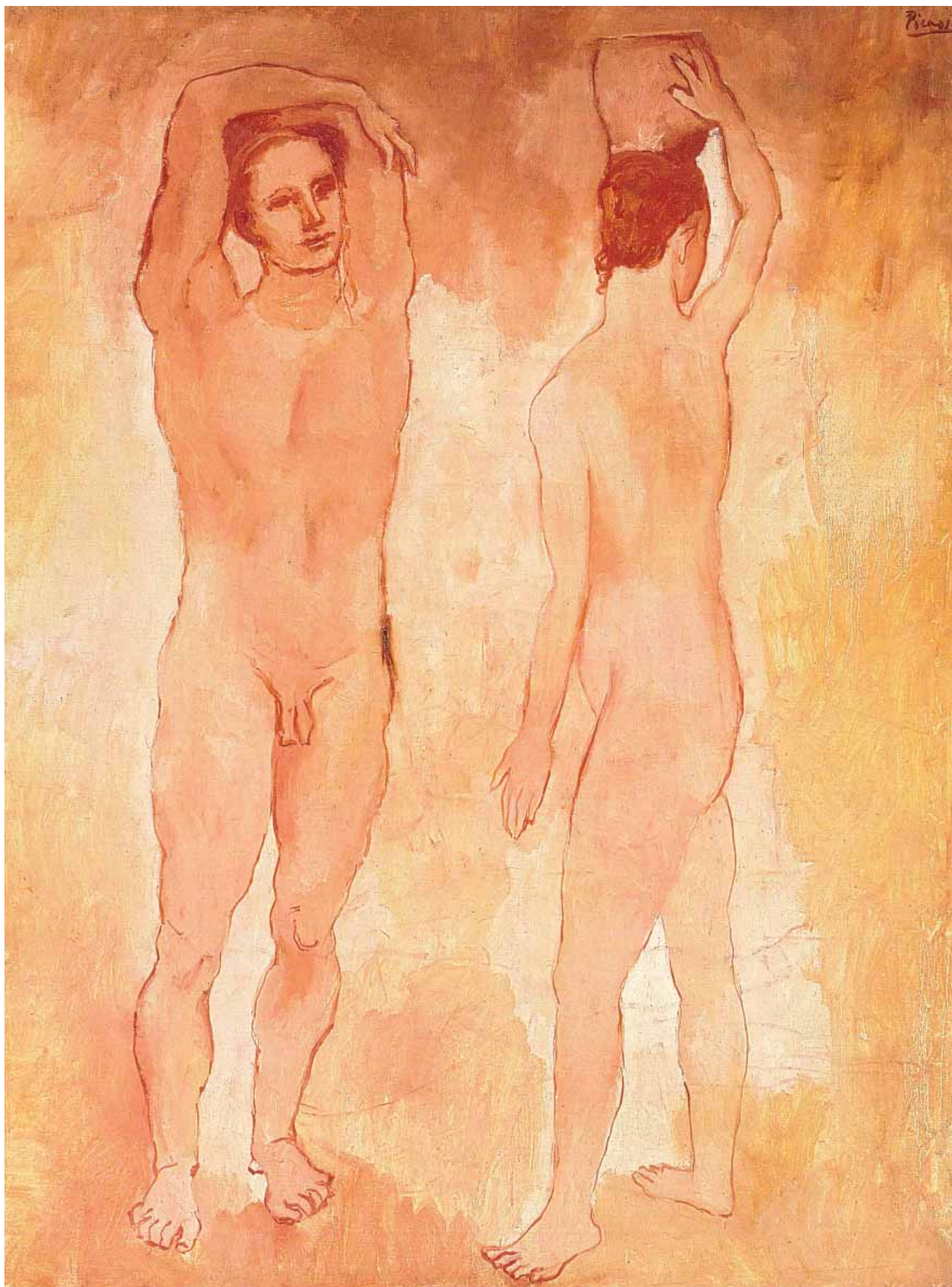
Si en *Les bâteleurs* Picasso ha pintado el viaje al Hades de “Ulises-Apollinaire” y posteriormente, en *La muerte del Arlequín*, *Muchacho conduciendo un caballo*, o en *Dos hermanos de cara* se ha pintado a sí mismo en este trance, no sería nada sorprendente que estos dos “hermanos”, estos dos iniciados sean Picasso y Apollinaire.

Picasso conservó siempre junto a él *La flauta de Pan* (1923). Una obra pintada con posterioridad a la muerte del poeta y que no fue conocida por el público hasta el fallecimiento del artista. Los protagonistas del mencionado óleo han sido identificados como Picasso y Apollinaire.²⁹ Creemos que en *La flauta de Pan*, Picasso evoca, entre otras cosas, la divinidad alcanzada por Dionisio-Picasso y Apolo-Apollinaire. En *Dos adolescentes*, los amigos, como *kouroi*, aguardaban su turno para penetrar en el umbral que les conduciría a esta divinidad. En el fresco de la Casa del Centenario de Pompeya hemos visto, en una sola imagen, a los jóvenes y a la mujer que les invita a adentrarse al otro lado del telón. Es el espacio para las metamorfosis, el espacio de *Las señoritas de la calle Avinyó*. Un espacio que en *Los dos adolescentes* está evocado mediante las vasijas del día del las *Choi*.

28. Véase: NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 (Primeras publicaciones: 1871)

29. En la visita a Pompeya, tanto Picasso como Cocteau mandaron una simbólica hoja de laurel a sus seres queridos. Picasso a Apollinaire y Cocteau a su madre. En la misiva, Cocteau le contaba a su madre que, sin dudarlo, se había dirigido directamente a la que había sido su casa en Pompeya, abandonada durante siglos y

llena de escombros, el lugar fue reconocido de inmediato por Cocteau, quien había esperado miles de años para volver. Esta carta pone de relieve los sentimientos, conversaciones, intereses que volcaba el grupo de artistas en la ciudad de Pompeya. Véase. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 79



Picasso. *Pareja de adolescentes*. 1906, Gósol Óleo sobre tela 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.

16

*Pareja de adolescentes*16-1 INTRODUCCIÓN Y BREVE REFERENCIA
AL ESTADO DE LA CUESTIÓN.

De nuevo, como con *Los dos hermanos*, *Dos hermanos de cara* y *Dos adolescentes*, existen discrepancias entre Daix y Zervos respecto a la datación de la obra. Zervos la fecha en 1905 y Daix en 1906, en Gósol. Probablemente se trate de una obra realizada en Gósol, pero creemos, como en las anteriores ocasiones que el factor determinante de esta datación no puede ser la característica cerámica de Gósol que destaca Daix. Algunas cerámicas que se atribuyen a Gósol aparecen en cuadros pintados en París, con anterioridad al viaje a Gósol y otras son tan gosolanas como turcas o florentinas. Sin embargo, podemos encontrar reproducciones de estas cerámicas, al menos, en dos publicaciones que, por lo que se está comprobando en esta tesis, deberían ser objeto de consulta habitual para Picasso, los libros de Pierre Gusman y Henri Roux sobre Pompeya.¹ Así pues se trata de cerámicas que, de un modo u otro están vinculadas al ámbito pompeyano.

Todo ello no quita que a principios del siglo XIX en Gósol, como en toda la cuenca mediterránea, se hiciera un importante uso de la cerámica en la vida cotidiana. La vida primitiva de Gósol, llena de arcaísmos, de tradiciones y de leyendas que conectaban

directamente con el mundo pagano, potenció el trabajo que Picasso venía realizando desde 1905 con los frescos de Pompeya. La presencia de cerámica, de mujeres portando jarrones sobre la cabeza, en un contexto de primitivismo, alejado del mundo “civilizado” espoleó la imaginación de Picasso que encontró en este pueblecito de montaña, el nexo casi perdido con la civilización romana.

Entre la *Mujer de la jarra* de Gósol y la de la villa San Marco de Stabia no parece que haya 2.000 años de distancia. Gósol evocó a Picasso la cotidianeidad pompeyana en la que le habían sumergido las tertulias clasicistas parisinas, barcelonesas, las charlas con Max Jacob y especialmente con Apollinaire, así como los dibujos de Gusman con sus comentarios.

El apunte *Mujer de la jarra* capta una imagen. En cambio, el óleo, *Pareja de adolescentes*, es fruto de la interiorización de la imagen por parte del artista, es resultado de la incorporación de la misma a una dimensión profunda y compleja de su ser en la que se mezclan todo tipo de ingredientes, los conscientes y los inconscientes. De estos vaivenes anímicos y técnicos, surge algo nuevo. Un producto elaborado que

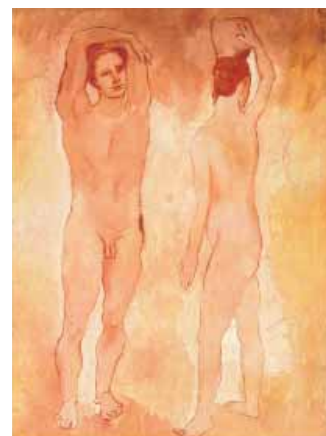
1. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed. 1899- y ROUX, HENRI *Herculaneum et Pompéi: recueil general des peintures, bronzes, mosaïques, etc, découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après le*

antichità di Ercolano, el museo Borbonico, et tous les ouvrages analogues; augmenté de sujets inédits, graves au trait sur cuivre par H Roux Aîné; et accompagné d'un texte explicatif par L. Barré. Ed: Librairie Firmin Didot Frères. Paris 1839-40 (8 tomos)

Mujer con jarra. Villa de San Marco. Stabia. Detalle en la parte de baja de un muro en la zona NE.

Picasso. Mujer de la jarra. Gósol, 1906. Dibujo a mina de plomo. No constan medidas. Baltimore Museum of Art.

Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.



contiene algo de las imágenes de referencia, las connotaciones que aquellas imágenes sugieren al pintor, así como lo que las mismas revuelven en su interior y el esfuerzo de concreción conceptual, compositiva y técnica del caos inaprensible que todo ello genera. El proceso de ejecución, además, cuestiona constantemente al artista sobre la forma y la necesidad de expre-

sión de los conceptos que intenta plasmar. El resultado final, actúa como espejo del propio artista. El artista se refleja en símbolos o signos que facilitan la identificación física de quien ha retratado su pensamiento, su sentir, en definitiva, ha radiografiado su alma al plasmar el proceso. *La pareja de adolescentes*, podría evocar este complejo proceso anímico de Picasso.

16-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO.

En esencia la obra refleja el encuentro entre un hombre y una mujer. Por algún motivo, el artista ha decidido pintar al hombre de cara y a la mujer de espaldas, en *profil perdu*, con más de la mitad de la cabeza oculta al espectador. Los volúmenes y movimientos de los personajes están equilibrados, compensándose los unos a los otros. A pesar del dinamismo que imprimen determinados gestos a la composición, la misma desprende una especial quietud.

El hombre es el protagonista. Su actitud confiada, relajada, segura, su cuerpo apolíneo y sus brazos cruzados sobre la cabeza transmiten algo de símbolo solar. La mujer, de espaldas, muestra una pose que dificulta la comprensión de un cuerpo en progresiva desaparición.

Picasso retrata a un joven de su misma edad. El cuerpo, el rostro y el peinado reproducen, también, el aspecto del artista. Probablemente, y en la línea de sus trabajos anteriores, el pintor esté retratándose a sí mismo. A diferencia de lo que ocurría en obras anteriores, Picasso aquí no se representa como niño o como muchachito sino como adulto.

La composición está estructurada a partir de dos ejes verticales paralelos. Los dos cuerpos forman dos columnas entre las cuales no se produce contacto alguno. Al cuerpo femenino el artista le añade una vasija sobre la cabeza. A pesar del tamaño de este objeto cerámico, las alturas de ambos personajes quedan equiparadas gracias al aumento que implica el grosor del brazo que el joven mantiene doblado sobre su cabeza.

Al encontrarse ambos jóvenes absolutamente desnudos y sin ningún tipo de ornamentos, la vasija es el único elemento extraño al cuerpo humano que interviene en la composición. Esta circunstancia confiere un valor especial a la mencionada cerámica.

A pesar de que sea la parte alta del cuadro la zona donde tienen lugar los gestos y movimientos que atraen la atención del espectador, el espacio en el que algo sucede, esta área no adquiere un protagonismo único. Picasso consigue, con las distintas perspectivas de los cuerpos, la dispar posición de las piernas, la diversa colocación de los pies y la ligera separación del brazo izquierdo femenino respecto de la vertical del cuerpo, conferir



a la zona inferior de la tela, una diversidad que suple la falta de movimiento. De ese modo, el artista consigue compensar los pesos de ambas áreas, la superior y la inferior. En la zona inferior, el pintor sigue buscando una igualdad en las medidas de ambos cuerpos. Podría ser reflejo de esta circunstancia el hecho de que la mano izquierda de la mujer y el sexo del hombre se encuentran a la misma altura.

Otro detalle que revela el interés en crear una armonía en la diversidad y el contraste es la línea de composición que une el codo exterior del joven, doblado hacia el interior y el codo exterior de la mujer, doblado hacia la vasija, es decir, también hacia el interior. Son formas opuestas que se unen en una línea común cuyo recorrido resigue el perímetro exterior de los cuerpos de ambos jóvenes, encerrándoles en una cápsula. Este espacio cerrado e íntimo viene potenciado cromáticamente por la aplicación de una tonalidad más clara en esta zona, distinta a la que utiliza el pintor para trabajar el resto del fondo.

El rostro del muchacho, ligeramente entornado hacia la mujer está dibujado a pincel, sobre una superficie en tonos ocre que reproduce la pigmentación del fondo de la composición. El tierra sombra con el que sugiere las partes más significativas del rostro, es el mismo que utilizará para el cabello y para el incierto perfilado de los cuerpos. Las manchas oscuras de los mencionados cabellos de los muchachos, constituyen el contraste cromático más destacado de la composición. Del cuerpo del joven destacan sus anchas espaldas así como su fuerte musculatura. En el caso, más que probable, de que se trate de un

autorretrato del propio artista, éste deja muy clara su voluntad de ofrecer una visión realmente apolínea de su propio físico.

El cuerpo está trabajado mediante manchas de color dispuestas en pinceladas de diversa longitud y opacidad que sugieren una ejecución rápida y más interesada en conferir la sensación de cuerpo musculoso que de entrar en detalles sobre el mismo. En esta línea de pensamiento, puede afirmarse que las manchas de luz obedecen al interés del artista en destacar, o hacer más comprensibles, determinadas zonas del cuerpo. Ello es así puesto que la iluminación en esta obra, como en las anteriormente comentadas, no tiene una aplicación académica. La luz está al servicio del pintor. Picasso no se somete a las reglas académicas sino que utiliza la luz como un instrumento más a su disposición para la expresión de sus ideas.

A juzgar por la anteriormente mencionada cápsula más clara que envuelve a los personajes de la composición, diríase que la luz surge de ellos mismos. No hay una luz ambiental sino un aura que une en una sola burbuja de luz a ambos personajes, proyectándose hacia el exterior. Una idea que nos remite a la pareja encerrada en el interior de una esfera de la tabla central de *El jardín de las delicias* de Hieronimus Bosch. En esta obra altamente simbólica, la esfera que acoge a la pareja de amantes ha sido equiparada por Cirlot a la totalidad y a la perfección.²

Masas cromáticas y sombras explicativas conforman unos cuerpos que apenas se distinguirían del fondo de no ser por el perfilado de sus perímetros. Este perfilado, discontinuo y carente de homogeneidad, facilita la visualización del conjunto de manchas como cuerpos con entidad propia, y los despega de la base. Una técnica que se ha visto, ya, en la pintura pompeyana y su correspondiente aplicación por parte de Picasso.

El muchacho, firmemente apoyado sobre sus anchos pies, se muestra seguro y, en la intimidad de la burbuja que le une a la muchacha, exhibe con absoluta naturalidad sus encantos a la mujer que tiene frente a sí mismo. La cálida mirada que él le dirige no es correspondida. La joven orienta su cabeza hacia el interior de la composición. Este gesto confiere una cierta profundidad a una pin-

H. Bosch. *El jardín de las delicias*. Detalle. 1480-1490. Óleo sobre tabla.

Panel central: 220x195 cm. Museo del Prado, Madrid.

2. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 189. Pensamos que entre el proceso explicado por Bosch y el proyecto

picasiano que se va desvelando en esta tesis, pueden darse muchos puntos de contacto. Picasso conocía la pintura de Bosch que se halla en el Museo del Prado.

Tumba de Haremhab. Valle de los Reyes.

Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París



tura básicamente plana y parece plantear una falta de acuerdo entre los intereses de ambos protagonistas. Un intercambio de miradas que nos retrotrae al sostenido en *Les bâteleurs* entre el hombre de rojo y el Arlequín.

La mujer, al mostrarse de espaldas, en *profil perdu*, en una postura compleja por su perspectiva poco frecuente y sosteniendo una vasija sobre su cabeza, resulta el personaje más enigmático de la composición. Su postura sugiere la idea de caminante y la imagen parece recoger un instante de este trayecto.

Ha sido trabajada, plásticamente, como el muchacho pero cromáticamente muestra una piel más clara con ciertos tonos rosados en primer término. Merecen ser destacadas determinadas características de esta figura. En primer lugar, la delgadez de los brazos respecto a las proporciones del resto del cuerpo. En segundo lugar, la excesiva inclinación del hombro izquierdo, en el primer término. En tercer lugar la forzada perspectiva del cuerpo que parece recrearse en un enfoque que distorsiona la visión clásica del cuerpo femenino.

Las zonas más difíciles del cuerpo humano para un pintor son aquellas que carecen de referencias, como por ejemplo un fragmento de espalda. Pues bien, aquí Picasso parece querer prescindir, de manera deliberada, de cualquiera de los elementos referenciales. El giro que da a esta espalda no le permite marcar la cintura, cuando llega a las nalgas prescinde de la sensualidad implícita a sus formas y en un ángulo casi imposible, éstas devienen una forma tubular unida a la masa de una espalda desprovista de signos. Además, el hecho de separar ligeramente, el brazo izquierdo del cuerpo, permite visualizar un vientre más prominente que las nalgas y

ello aumenta la distorsión de la zona. Picasso está más interesado en presentar la extrañeza de una perspectiva que convierte un ángulo del cuerpo humano casi en zona desconocida que en mostrar los encantos del desnudo femenino, como ha hecho con la imagen del varón. La perspectiva de esta figura, de espaldas y de perfil al mismo tiempo, parece anticiparse a posteriores experimentos del artista cuyo objetivo será mostrar distintas ópticas de un cuerpo en un mismo plano. Una idea que quizás podía habérsela sugerido la pintura egipcia del Museo del Louvre.

El hecho de que la vasija sea el único elemento extraño al cuerpo humano que tiene cabida en el cuadro, tal y como se ha comentado, suscita ciertas expectativas respecto a la importancia de la misma para la comprensión de la imagen. La vasija (jarra) se ha visto ya junto a Perséfone, al lado del Arlequín en su lecho de muerte, acompañando al tambor en *Dos hermanos de cara*, en *Dos adolescentes* y en todas estas composiciones su simbolismo resultaba de interés para la comprensión de la obra. Aquí, la vasija, ha sido trabajada como el resto del cuerpo, reproduciendo las tonalidades del fondo de modo que, a no ser por el perfilado perimetral de la misma, ésta se identificaría con la base.

Nos hallamos ante un óleo que presenta muchas semejanzas con las composiciones anteriores pero que introduce dos novedades respecto a las citadas obras, en las que solo aparecían jóvenes *kouroi*. Por una parte ha variado la edad de la figura masculina. Picasso vuelve a retratarse a sí mismo, pero esta vez, en una versión mucho más cercana a su realidad. El *kouros* se ha convertido en un hombre. Por otra parte, una mujer ha invadido el mundo masculino de los mencionados *kouroi*. Compositivamente, además, esta joven aparece dentro de una cápsula, en una burbuja que la une al muchacho en un mismo espacio conceptual. Este desnudo femenino introduce uno de los sujetos que se convertirán en tema de culto para Picasso en Gósol, las distintas visiones de Fernande desnuda. La exaltación y evolución en el trabajo plástico del desnudo femenino.

16-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.

El tratamiento que hace Picasso de la figura en *Pareja de adolescentes* es muy habitual en los frescos pompeyanos, especialmente entre la considerada pintura popular. Este sistema de trabajo recuerda, entre otros, al utilizado por el pintor de las escenas eróticas de la Casa dei Vetii. En ellas el color de los cuerpos de la pareja apenas se distingue del fondo y, como en Picasso, las figuras son esquemáticamente reseguídas en un tono siena más oscuro que el del resto de la composición. Así mismo, este pigmento oscuro se repite en las cabezas de los personajes para definir ojos, nariz, boca y cabello. Éste, el cabello, constituye, como en *Pareja de adolescentes*, la única mancha intensamente oscura de la composición.

La falta de homogeneidad en el grosor del trazo que perfila los cuerpos, su discontinuidad, la aplicación de la pintura a base de grandes manchas, así como las alteraciones cromáticas evocadoras de fisuras, humedades y otras patologías propias de los antiguos frescos acercan la pintura picassiana de este período a sus modelos pompeyanos.

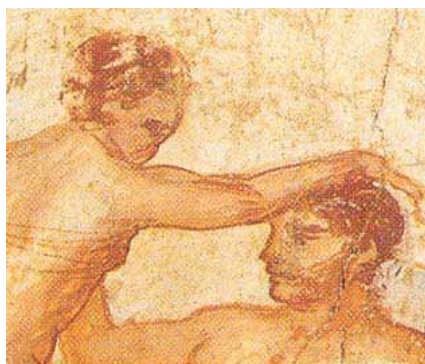
La pareja de la escena de *Symplegma* en Casa dei Vetii presenta bastantes coincidencias con la *Pareja de adolescentes*. Paralelamente a las afinidades cromáticas y la parecida aplicación de la pintura, destaca la concordancia en las edades de los protagonistas, en el trabajo y en la medida del cabello, tanto en la mujer como en el hombre, en la fisonomía de ambos chicos, en el trabajo de los ojos, en el ángulo de visión del rostro femenino... Incluso en el gesto del brazo femenino y en la inclinación de la mano sobre la cabeza del chico. Esta postura parece reproducirla el modelo picassiano con su propio brazo. O, en la tipología femenina, una espalda larga, sin excesivas

referencias, así como unas nalgas planas.

Resulta bastante difícil no vincular a ambas parejas, conociendo como conocemos ahora, la deuda de la pintura de Picasso, durante este período, con los frescos pompeyanos. Esta impresión se confirma al contemplar los apuntes previos a *Las señoritas de la calle Avinyó* que realizaría el artista algo más adelante en París. La pose de la denominada señorita en cuclillas, como puede observarse en el esbozo reproducido, se halla muy próxima al mismo modelo pompeyano de la Casa dei Vetii.

Resultan sumamente interesantes, en muchos aspectos, las concordancias que se han puesto de relieve. Picasso parece inspirarse, para sus personajes, en la representación de una escena erótica, en una escena de burdel de una pareja pompeyana. Si a estos descubrimientos añadimos que el modelo pompeyano para *Dos adolescentes* mostraba a una mujer en último plano (diluida, en la versión picassiana, en la mancha blanca que ocupa el último plano de la composición) cuyo gesto apartando la cortina era recogido por Picasso en *Las señoritas de la calle Avinyó*, podríamos tener ya dos imágenes pompeyanas que unen a *Dos adolescentes* y a *Pareja de adolescentes* con la idea de burdel y con *Las señoritas de la calle Avinyó*.

Éstas son reflexiones iconográficas de carácter genérico sobre el conjunto, las afinidades plásticas y la relación de los personajes de *Dos adolescentes* y de *Pareja de adolescentes* con un burdel pompeyano y con *Las señoritas de la calle Avinyó*. Pero, como sea que la postura de los personajes es diferente a la de los amantes pompeyanos, intentaremos investigar de donde proceden los modelos de las figuras por separado.



Escena de Symplegma.

Casa dei Vetii. Detalle.

Pompeya.

Picasso. Pareja de adolescentes. Detalle.

Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.

Picasso. Señorita en cuchillas (estudio para *Las señoritas de la calle Avinyó*). Catálogo de dibujos. 8 inv. 1906-1907. Museo Picasso París.

Escena de Symplegma. Casa dei Vetii. Pompeya.



16-3-1 El muchacho

Lo que resulta más característico en el joven de la *Pareja de adolescentes* es el gesto que realiza al cruzar los brazos sobre su cabeza. Colocar los brazos en esta posición, implica una exhibición esplendorosa del cuerpo, así como una absoluta deshinibición. El modelo parece querer mostrar un cuerpo apolíneo con el que se siente francamente cómodo y del que se muestra orgulloso.

El repertorio iconográfico de la pintura pompeyana ofrece diversas imágenes masculinas que reproducen la mitad del gesto de este muchacho (un solo brazo cruzado sobre la cabeza) y que encierran una misma voluntad exhibicionista. La absoluta mayoría de estas imágenes representan a Apolo. Una identificación entre Picasso y Apolo no supondría ninguna novedad ya que en *Muchacho desnudo* pudo comprobarse la utilización de dos modelos de Apolo, que aparecen juntos en el libro de Gusman, para la composición de este retrato. Allí, como aquí, creemos que el artista se está autorretratando.

En una de las dos imágenes de Apolo que sirvieron a Picasso como modelo de *Mucha-*

cho desnudo, el joven dios cruzaba su brazo derecho sobre la cabeza. Este gesto que no interesó a Picasso en aquel momento, ya que optó por reproducir el brazo derecho de Apolo extendido, tal como es representado en *Apolo y el ónfalos*, parece ser recuperado para el muchacho de *Pareja de adolescentes*.

La sugerente timidez de este gesto en el *Apolo de la Casa del Citarista* adquiere fuerza en la mayoría de las representaciones de Apolo que se encuentran en la pintura pompeyana, concretamente entre los dibujos de Gusman. Las imágenes que reproduce este pintor, son copias de pintura, de escultura, de lámparas, de cerámicas... Picasso no los ve al natural sino a través de una imagen dibujada u, ocasionalmente, pintada. Así pues, aún en los casos en que los modelos picassianos son esculturas pompeyanas, éstas han llegado al artista mediatizadas, metamorfoseadas en dibujo o pintura.

Uno de los ejemplos de esta escultura dibujada es el *Apolo Lyceo* que se encuentra en el Museo de Nápoles. El desafío que plantea el muchacho de *Pareja de adolescentes* esgrime las mismas armas que las que utiliza

Gusman. Apolo. Pintura de Casa del Citarista. P. 78

Picasso. Muchacho desnudo. París, 1906. Gouache sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo.

Gusman. Apolo y el ónfalos. Pintura. P. 78.





Gusman. Apolo Lyceo.

Esculturita en mármol del Museo de Nápoles. P. 420.

Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.

Gusman. Sileno borracho.

Esculturita en bronce del Museo de Nápoles. P. 421.

el *Apolo Lyceo*, su belleza física. Su actitud implica un enfrentamiento cuyo combate se debate en el campo de la belleza corporal. Aquí, la agresividad del guerrero, se transforma en otro tipo de energía.

Es una fuerza, también basada en el físico, pero no por su capacidad de herir sino por su capacidad de embelesar, de hacer soñar y, en último término, de amar. Éste es el potencial que exhibe Apolo y que Picasso transmite al joven en *Pareja de adolescentes*. Joven que, no debe olvidarse, es un autorretrato del artista quien, consciente o inconscientemente, se autoatribuye, mediante la magia de la pintura, las especiales virtudes apolíneas.

Las sensaciones que sugieren una esculturita o un dibujo aislado de Apolo adquieren mayor fuerza si son recogidas por una figura femenina. Esto es lo que hace Picasso, pintar a la mujer, al ser para el cual Apolo despliega todos sus encantos, frente al dios. Ella los recibe y los procesa³ creándose, entre ambos, un flujo interactivo que tan bien expresa el aura más clara con la que Picasso encierra el mundo privado de estos dos personajes. Un aura, que podría aludir a la fuente de luz que descubre el iniciado en la oscuridad y a su responsabilidad de traer de vuelta el conocimiento que allí encuentra. De vuelta, su función será la del profeta, frecuentemente desoído y siempre malentendido.⁴ Cabe

preguntarse si Picasso, ejecutando ésta serie de pinturas no estará cumpliendo con la responsabilidad del iniciado. Si lo hace, se expresa con los mismos acertijos que utilizaron los antiguos filósofos, desinteresados en respuestas fáciles o teóricas.⁵

El Apolo Lyceo de Gusman viene acompañado, en la página siguiente, de un *Sileno borracho*. Sileno, este personaje que, en el estado de ebriedad en el que está representado, puede profetizar, sostiene sobre su cabeza un objeto circular, abierto de cuya base se desenrosca una serpiente, un animal que representa la fuerza y el conocimiento oculto del inconsciente.⁶ Así pues, mientras el brazo izquierdo de Sileno se alza sobre su cabeza aguantando un objeto cargado de simbolismo, su brazo derecho compensa el esfuerzo dirigiéndose hacia abajo y separándose ligeramente del cuerpo. Las piernas, alejadas a su vez y los pies orientados en ángulo refuerzan el equilibrio de Sileno. Esta alternancia y esta manera de aguantar el equilibrio es la misma que se observa en la muchacha de *Pareja de adolescentes*. La vasija que ella sostiene sobre la cabeza, como se ha comentado, tiene también un significado trascendental.

La combinación y los movimientos de estas dos figuras contrapuestas, pudieron inspirar al artista en el desarrollo de *Pareja de adolescentes*.

3. Recuérdese la función de la vasija como receptáculo en el que se desarrollan las metamorfosis. CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985. P. 1048-1049.

4. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 201.

5. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. PP. 201-202.

6. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005 P. 96-98.

Los inventores de la medicina (Apolo, Quirón y Esculapio). Roux Vol. II.

Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.

Gusman. N.º 28. 12 R. Acuarela. Ecole de Beaux Arts. París.



Entre las múltiples imágenes de Apolo con el brazo doblado sobre su cabeza, encontramos en el libro de Roux la reproducción de una pintura, *Los inventores de la medicina*, en la que el dios se muestra junto a su hijo Asclepio y a Quirón. Esta imagen de Apolo quizás sea la que presenta un mayor parecido con el joven picassiano. El trípode, simbolizando los poderes adivinatorios del dios, preside la reunión de los inventores de una medicina que basaba la sanación en la interpretación de los sueños del paciente.⁷

La actitud de ambos jóvenes, el picassiano y Apolo, es casi idéntica. La elevación del brazo derecho en el joven gosolano ha implicado una ligera, variación en el juego de la cadera. Picasso, además, adelanta la pierna derecha, descansando el cuerpo en la izquierda, al revés de lo que sucede en el fresco pompeyano. Por lo demás, y en espíritu, estas dos figuras son prácticamente exactas. El cromatismo del joven picassiano está muy vinculado a un busto de Gusman. En él, un joven de aspecto báquico dobla su brazo sobre la cabeza enmarcando el rostro oscuro que se halla en segundo término. Ambos cuerpos, el de Gusman y el de Picasso, muestran un gesto similar y, especialmente, las mismas tonalidades y tipo de pincelada. Picasso, para la realización de *Pareja de adolescentes*, parece haber tomado distintas ideas de los manuales de pintura pompeyana: la contraposición de los cuerpos femenino y masculino, según las imágenes de Apolo así como de *Sileno borracho* de Gusman; el modelo de su joven apolíneo en Roux, el cromatismo de Gusman y la apa-

riencia plástica de la escena de burdel de la Casa dei Vetii.

Todo ello no es tan dispar. Como se está viendo en esta tesis, los modelos pompeyanos en los que se inspira Picasso no solo responden a unos intereses plásticos y estéticos sino que el pintor se centra en imágenes cuyo contenido, inseparable de su aspecto formal, es también volcado en las figuras que crea el artista. En el acto mágico de pintar, Picasso, no puede trasladar una imagen sin prescindir de su contenido, de su esencia. La imagen es su contenido.⁸ Entender y relacionar los significados de estas figuras míticas, resulta casi imprescindible para comprender las composiciones picassianas.

Picasso se ha identificado, ya, con Apolo en *Muchacho desnudo* y en el estudio de esta obra hemos hablado de Apolo como dios de los *kouroi*, como *kouros* divino. Peter Kingsley lo describe en los siguientes términos:

Apolo era el *kouros* divino y el dios del *kouros* (sic). Era su modelo, su imagen inmortal y su encarnación.⁹

En este conjunto de producción picassiana parece de suma importancia la idea de que sólo como *kouroi* los iniciados puedan superar la prueba del viaje al más allá.¹⁰ Y, según la interpretación que se hace en esta tesis, existe una voluntad por parte del artista de encarnarse en *kouros*, para iniciar un viaje que conlleva no sólo un nuevo destino para el iniciado, sino también, el conocimiento y el alma inmortal.¹¹ No puede olvidarse que

7. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. PP. 131-139. El mundo de la adivinación y de la interpretación de los sueños tenía un gran atractivo para el círculo picassiano.

8. Idea no muy alejada de los principios de la magia homeopática descritos por Frazer en *La rama dorada* y publicados en 1890. FRAZER, JAMES GEORGES (SIR) *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid. Fondo de cultura económica. 1999-1ª Ed. Londres, 1890.

9. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 73

10. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71.

11. Estos *kouros* (sic), estos "hombres-jóvenes" siempre existen en algún lugar de la tierra (...) el mundo no podría sobrevivir sin ellos. Ellos son los profetas, con frecuencia desoídos y casi siempre malentendidos. Tienen la responsabilidad de facilitar el viaje del héroe a otro mundo, a la fuente de la luz en la oscuridad, y traer de vuelta el conocimiento eterno que allí encuentran. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 201.

uno de los ritos principales en las ceremonias de iniciación, era la *unio mystica*,¹² la escenificación de la relación sexual con el dios o con su representante. Una *unio mystica* a la que probablemente haga referencia la vasija, el único elemento distinto al cuerpo humano que aparece en la obra objeto de estudio, *Pareja de adolescentes*. Aplazando la interpretación del conjunto para más adelante, interesa, ahora seguir con el personaje de Apolo.

Apolo no solo era el dios del *kouros*, sino también el dios de la adivinación, de la poesía, de los oráculos y de la medicina.¹³ En la sociedad primitiva y arcaizante de Gósol, Picasso encontrará el eslabón perdido que le enlazará con el mundo pagano. El medio natural, las costumbres, los ritos, las danzas, las leyendas... vehiculizaron la exteriorización de los *panteísmos adorados* a los que se refería Apollinaire en su artículo sobre Picasso en *La plume* en 1905.¹⁴

16-3-2 La chica con la vasija.

La figura de una chica con una vasija sobre la cabeza es una imagen que se repite a lo largo de la historia del arte. La pintura pompeyana ofrece diversos ejemplos, pero también en el trabajo de Picasso anterior a su estancia en Gósol, encontramos obras que reflejan este prototipo. Podría considerarse, pues, que las tradiciones y contexto gosolano estimularon el deseo del artista de seguir trabajando al-

rededor de una imagen y de un tema que ya estaba planteado en *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora*¹⁵ de 1905. En este estudio ambos personajes se encuentran vestidos y ello facilita su identificación. El hombre, que está de cara como en *Pareja de adolescentes*, es un Arlequín, figura en la que Picasso, a menudo, se había metamorfoseado y se seguirá metamorfoseando. Una muestra muy explícita de esta identificación con el personaje de Arlequín es la foto de Picasso y de sus colaboradores durante la ejecución del telón de *Parade*. Si se observa la mencionada fotografía, se apreciará cómo Picasso se ha sentado estratégicamente sobre el Arlequín, de modo que su cabeza reemplaza la de este personaje.

No sorprendería, pues, que el Arlequín de *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora*, fuera el *alter ego* del artista. Las semejanzas compositivas entre *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora* y *Pareja de adolescentes* nos sugieren que podría tratarse de los mismos personajes. Picasso, como los dioses, se transforma en distintas figuras y, donde antes era Arlequín, ahora, por algún motivo, es Apolo.

En *Pareja de adolescentes*, el pintor ha introducido cambios. Ahora los personajes se hallan desnudos y el único objeto material que aparece en la composición es la jarra, cuyo formato ha variado. Las miradas entre el joven y la mujer reproducen la extraña relación que se establece en *Les bâteleurs* entre



Estudio para Arlequín y mujer con ánfora. Junio-julio 1905. Lápiz y tinta. Carnet de dibujos. Museo Picasso, París.

Picasso, Carlo Socrate y dos asistentes sobre el telón de *Parade*. 1917.¹⁶

12. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.170.

13. Una medicina practicada por sanadores-sacerdotes que, como se ha dicho, concedían especial importancia a la interpretación de los sueños. En definitiva, el mundo de Apollinaire. Una simple ojeada al catálogo de su biblioteca corroborará unos intereses sobre los que Apollinaire almacenaba todo tipo de publicaciones, así como ejemplares de bibliófilo BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL La

bibliothèque de Guillaume Apollinaire. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983

14. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. *La plume*. 15 mayo 1905.

15. Obsérvese que se trata de una jarra y no de una ánfora

16. Foto encontrada en AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P.37.

Estudio para Arlequín y mujer con ánfora. Junio-julio 1905. Lápiz y tinta. Carnet de dibujos. Museo Picasso, París.

Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.

Picasso. Les bâteleurs. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.



Arlequín (también Picasso) y el hombre de rojo (Ulises-Apollinaire). El hombre de rojo mira al Arlequín y éste gira su cabeza hacia la derecha, hacia Perséfone. En este caso hemos interpretado que Arlequín (Hermes-Picasso), con su mirada, indicaba a Ulises-Apollinaire, la dirección que debía tomar el viajero para llegar al Hades. Para llegar a Perséfone, morir y resucitar con un nuevo destino. ¿Está, la mujer de *Pareja de adolescentes*, como el mencionado Arlequín de *Les bâteleurs*, señalando un camino?

En el tratado de Roux se encuentran diversos ejemplos de parejas en los que el hombre se halla de cara y la mujer de espaldas. Se trata de una estructura compositiva frecuente en la pintura pompeyana. En estas obras, el rostro de la mujer está de perfil y en *Pareja de adolescentes*, la mujer no ofrece su perfil ni a su joven apolíneo ni al espectador; su cabeza se gira y mira hacia el fondo del cuadro. Pero lo que distancia más a *Pareja de adolescentes* de estas composiciones es su espíritu. *Fauno y bacante* o *Nepuno y Amione*, desprenden un erotismo que no se ve reflejado en la pareja picassiana. La relación entre estos jóvenes tiene otro carácter.

Otras imágenes tanto de Roux como de Gusman podrían remitirnos a esta intrigante pareja. La posición de la muchacha la hemos visto en la esculturita del Sileno borracho y la volvemos a encontrar en un portantorchas de bronce del Museo de Nápoles. Sin embargo no parece que pueda haber ninguna relación, a parte, evidentemente, de la semejanza en sus posturas, con la muchacha de *Pareja de adolescentes*.

En otro orden y en el contexto de un paisaje pastoril, Roux reproduce dos mujeres desnudas transportando sendos fardos sobre sus cabezas. A juzgar por el ambiente, las mujeres se encuentran junto a un río. Lavanderas con sus hatillos sobre la cabeza, debían ser, también, imágenes corrientes en el Gósol de Picasso. La estructura física de la muchacha en *Pareja de adolescentes* no es muy diferente a la de la "lavandera" en segundo término de Roux y sus movimientos se asemejan. Sin embargo entre estas mujeres solo podemos apreciar coincidencias a nivel físico.

Entre las múltiples reproducciones de pintura pompeyana publicadas por Roux se encuentra una obra titulada, *Las sacerdotisas de Isis*, en la que aparecen dos personajes, un hombre y una mujer, en actitudes relacio-

Nepuno y Amione. Roux Vol. II. Pintura 62.

Fauno y bacante. Roux Vol. IV. Pintura 98.

Roux. Vol. III. Pintura 17.

Roux. Vol. III. Pintura 17. Detalle.



**Sacerdotisas de Isis.**

Roux Vol. I. Pintura 58.

Sacerdotisas de Isis.

Detalle. Roux Vol. I.

Pintura 58.

Sacerdotisas de Isis.

Detalle Roux Vol. I.

Pintura 58.

Reina Nefertari e Isis.

Tumba reina Nefertari.

Valle de los Reyes. Tebas.

nables con las figuras de *Pareja de adolescentes*.

En *Las sacerdotisas de Isis*, el hombre se asegura, con su brazo derecho doblado a la altura de la cabeza, el cesto que transporta. Con la mano izquierda sujeta un sistro, instrumento que, como se recordará, se halla vinculado al culto de Isis. La mujer, sobre un pedestal dobla el brazo derecho sobre su cabeza y el izquierdo sobre la cadera. Tras ella, vemos como su sombra reproduce un perfil muy parecido al de la muchacha en *Pareja de adolescentes*.

La mujer del templo de Isis parece actuar como una columna ya que con su mano derecha está aguantando la parte alta de la misma y la sujeta del mismo modo que lo haría si se tratara de una jarra o de una vasija.

La diosa a la cual está dedicado el templo, Isis, es representada, tradicionalmente, con el jeroglífico de su trono sobre su cabeza. El perímetro del jeroglífico de este trono es semejante al de una vasija. Por otra parte, la pintura egipcia permite ver en una sola imagen el perfil, la espalda, el busto, los dos brazos y las dos piernas de Isis al mismo tiempo. Detalle que a juzgar por la posterior evolu-

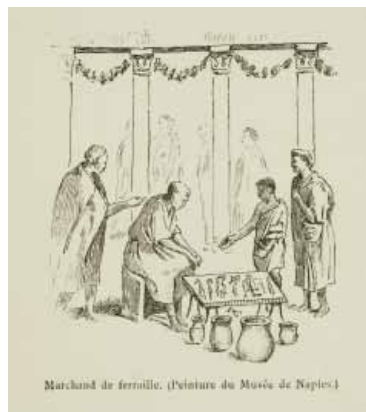
ción de la pintura picassiana, no podía pasar desapercibido al artista.

Si bien con las anteriores “lavanderas” del manual de Roux se podían establecer vínculos físicos, compositivos e incluso ambientales, la relación entre estas mujeres y la *Pareja de adolescentes* se estancaba en el plano formal.

El modelo de *Las sacerdotisas de Isis*, sin embargo, nos proporciona la posibilidad de llevar la búsqueda iconográfica a la dimensión trascendente en la que se está expresando Picasso en las obras objeto de esta tesis.

Vasija que, a pesar de su apariencia simple, es un objeto simbólico cargado de espiritualidad. El hecho de que una vulgar vasija de terracota reemplace a una delicada columna con sistro, o al mismo trono de Isis, podría entenderse dentro de la dinámica del humor picassiano. Sin embargo, la vasija de terracota tiene una dimensión profunda que entronca con el entramado simbólico de los atributos divinos. Pero, Picasso, se complace en las dobles lecturas, en la ambigüedad y, sobre todo en el misterio.¹⁷

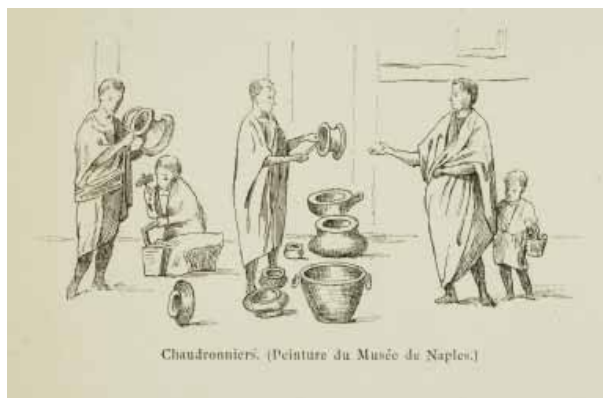
La vasija, muy abierta en su parte superior, resulta absolutamente inapropiada para

**Gusman. Negocio de***artículos de piel.* P. 269.**Gusman. Chatarrero.**

P. 270.

17. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P 113

Gusman. *Calderero*. P. 269.
Coperos. Fresco influencia
 egipcia. Palacio Cnossos.
 Creta. 1450 a.C.



transportar cualquier contenido sin peligro de ser derramado. Picasso ha sustituido la jarra de cuello cerrado que llevaba la mujer en *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora* por un recipiente abierto. Este reemplazo, puede ser debido a criterios compositivos o simbólicos.

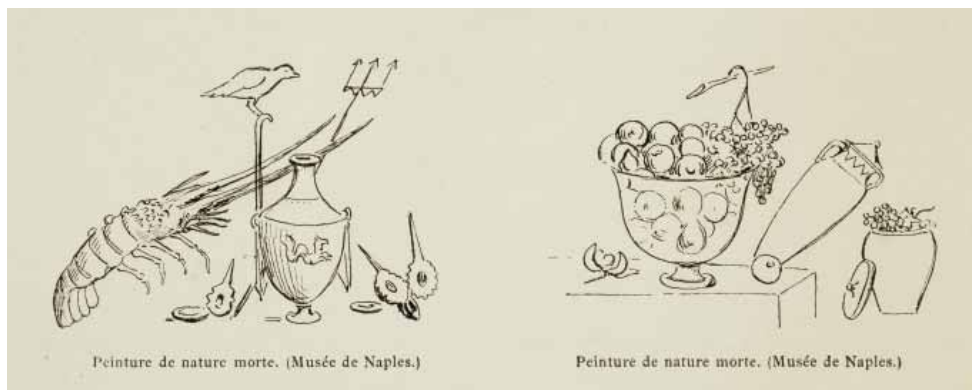
Picasso pudo encontrar la tipología de esta vasija entre los múltiples recipientes cerámicos, o metálicos, dibujados por Gusman. Las características de estas piezas se han mantenido a lo largo de los siglos en toda la cuenca mediterránea y, al margen de pequeñas interpretaciones locales, su estructura seguía siendo la misma en 1906 que en Pompeya

Representar estos objetos cerámicos tradicionales cuya forma se remonta (al menos) a la época romana, como cerámica específica de Gósol, no parece responder a los intereses picassianos del momento. Si en Gósol había vasijas similares, éstas podrían haber cobrado valor para Picasso por su continuidad con las vasijas clásicas. Entendemos que es esta conexión entre el mundo primitivo de Gósol y el mundo romano uno de los atractivos singulares que ofreció el pueblo a Picasso.

Tanto la vasija que aparece en el primer término del fresco de los caldereros, como una de las jarras representadas en la pintura de la naturaleza muerta del Museo de Nápoles podrían haber sido los patrones en los que se inspiró Picasso. Una vasija no muy distinta a las utilizadas 1450 años antes de Cristo, como puede observarse en la pintura cretense de los *Coperos*.

Probablemente, como en *Estudio para la muerte de Arlequín* o de *Dos hermanos de cara*, Picasso, empleara un modelo pompeyano para la vasija de *Pareja de adolescentes*. Un modelo procedente, también, del libro de Gusman. El hecho de que el artista utilice modelos pompeyanos no obedece sólo a preferencias estéticas sino, también, a una voluntad de coherencia entre fondo y forma. Estos modelos proceden de un mundo en el que el ideario filosófico-religioso en el que está trabajando el artista en su obra reciente,¹⁸ se hallaba en pleno apogeo. Creemos que si el formato de alguna de las vasijas empleadas entonces en Gósol conservaba el aspecto de las primitivas cerámicas pompeyanas, la pervivencia del modelo pudo atraer fuertemente la atención del pintor.

Gusman. *Pintura de naturaleza muerta* (Museo de Nápoles). P. 402.
 Picasso. *Pareja de adolescentes*. Detalle.
 Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.



18. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. *La plume*. 15 mayo 1905.

La vasija, tal y como se ha comentado en el estudio de *Dos hermanos de cara*, es el lugar donde se producen las maravillas, donde se forma un nuevo nacimiento. Tiene vocación de depósito vital. Se entiende como espacio en el que se producen las metamorfosis y, el hecho de que esté abierta por arriba, significa receptividad a las fuerzas celestes.¹⁹

Apollinaire, en el artículo que dedicó a Picasso en *La plume*, explica cómo el artista ha interrogado al universo y se ha acostumbrado a la inmensa luz de las profundidades. El poeta nos remite a los “panteísmos adorados” y admite la dificultad de adivinar las posibilidades de un arte que califica de profundo y minucioso.²⁰ Son pues los pequeños detalles, minuciosos y semiocultos, los que desvelan, paso a paso, el camino que conduce a la interpretación del profundo proyecto picassiano.

Esta vasija, probablemente forme parte del universo interrogado por Picasso en el entorno de las antiguas religiones paganas. Tal como hemos visto en *Dos adolescentes*,²¹ la celebración del “día de las vasijas”, las *Choai*, era un rito religioso que participaba del ámbito eleusino y dionisiaco.²² Quien quisiera ser iniciado en Eleusis, debía beber una mezcla, el *kykeon*, que era transportada en vasijas sobre las cabezas de las mujeres. “Por ello, el vaso en el que se preparaba y transportaba, pudo convertirse en símbolo de la iniciación”.²³ Los cántaros y las vasijas identificaban a los iniciados:

Aparte del mirto, los iniciados se identificaban por otros dos signos: las mujeres llevaban las vasijas de *kykeon* cuidadosamente atadas a la cabeza, y en las manos de los hombres reconocemos los pequeños cántaros (...).²⁴

Creemos que la vasija que lleva la joven en *Pareja de adolescentes* es la vasija de las iniciadas. La celebración del día de las vasijas, *Choai*, estaba integrada en la primera fase de los misterios (*myesis*, misterios menores). Esta primera etapa de los misterios se desarrollaba en el ámbito del amor físico y era previa a la gran visión de las ideas, la *epopteia*.²⁵

Era durante la noche anterior a las *Choai* que se celebraba el matrimonio misterioso entre Dionisio y la portadora del título de reina. Los ritos imitaban los acontecimientos entorno a Dionisio. Aunque el secretismo de los misterios no permita conocer las acciones que se llevaban a término, está claro que éstas pertenecían a la esfera de la *unio mystica*.

Éste es, a nuestro parecer, el contexto en el que debe ubicarse *Pareja de adolescentes*.

Entre las pinturas romanas del Louvre, en el *Colombarium* del *Codex Pighianus*, el artista representó a una pareja portadora de jarras. La alternancia “hombre-mujer”, “de frente-de espaldas”, plantea un esquema que, podría relacionarse a *Pareja de adolescentes*.²⁷ Entre ambas figuras se abre una puerta negra que evocaría la entrada al Hades. En el dintel reposa un geniecillo arrodillado frente a otra vasija encarada al espectador. La mujer, se halla al mismo nivel que el hombre, pero ella se encuentra en la parte alta de una es-



Colombarium del Codex Pighianus. Louvre.

Reproducido en repertorio de Reinach: *RPCR*, 30, 1-3.²⁶

19. CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985. P. 1048-1049.

20. APOLLINAIRE, GUILLAUME “*Les peintres nouveaux*”. París. *La plume*. 15 mayo 1905.

21. Véase el estudio de *Dos adolescentes* (apartado 3-2, *Las vasijas*).

22. La estrecha relación de los misterios menores con el ciclo del festival dionisiaco en febrero, las Anesterias, y particularmente con el “día de las vasijas”, las *Choai*, está atestiguada por un monumento encontrado en el lecho del Iliso. Representa a Heracles, acompañado de Hermes -ambos con los cántaros característicos- dirigiéndose a recibir la iniciación. (...) Aparte del mirto, los iniciados se identificaban por otros dos signos: las mujeres llevaban las vasijas de *kykeon* cuidadosamente atadas a la cabeza, y en las manos de los hombres reconocemos los pequeños cántaros (...). Es seguro que en la procesión a Eleusis los cántaros no se usaban para beber vino. Era una especie de procesión de espíritus, cubierta por un velo de secreto. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 74, 85 y 86.

23. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 64 y 85

24. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 85

25. En el discurso sobre el amor emplea Sócrates términos que en los misterios designan dos niveles de iniciación (*Fedro* 250c): el rito primero, la *myesis*, que aquí tenía lugar a orillas de Iliso, y el segundo y supremo, la *epopteia*, que se desarrollaba en Eleusis.

Términos semejantes se emplean en el discurso de la sacerdotisa Diotima en el *Banquete* de Platón. Al explicar la naturaleza del amor a Sócrates, distingue la esfera física de la espiritual con las palabras: “Éstos son los misterios menores del amor, la *myesis* en la que incluso tu, Sócrates, puedes entrar; pero en cuanto a los mayores y más ocultos, los *epoptika*...”. Ni Sócrates en el *Fedro* ni Diotima en el *Banquete* hablan realmente de los misterios de Agra y Eleusis. Pero para sus contemporáneos era perfectamente evidente que se referían a ellos cuando hablaban de los misterios de la vida espiritual, que debe comenzar en el nivel del amor físico y que conduce finalmente a la gran visión de las Ideas. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 69.

26. Véase: TRAN, V. TAM TINH *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du Musée du Louvre*. París. Réunion des musées nationaux. 1974. P. 107.

27. La imagen había sido publicada por Reinach. REINACH, SOLOMON. *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*. Tomo III. Paris Ed. Ernest Leroux. 1904.

Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.

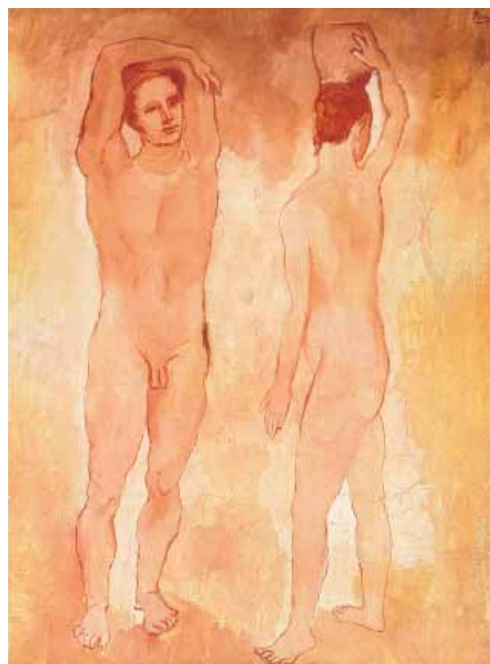
calera. Aunque no pueda descifrarse el significado de esta imagen, si es posible poner de relieve el misterio que la misma plantea. No parece tratarse, en este caso, de simples aguadores. Como tampoco son aguadores la *Pareja de adolescentes*.

16-3-3 La pareja

Una vez reconocido el vínculo formal entre los protagonistas de *Pareja de adolescentes* y la pintura pompeyana, queríamos enfatizar la importante relación entre la forma y el fondo de estas figuras. Los contenidos de las mismas nos orientan hacia un tejido filosófico-religioso con cuyos símbolos ha estado trabajando el artista, al menos, desde 1905.

En *Les bâteleurs*, Picasso pinta el viaje de Apollinaire-Ulises al más allá. En esta obra él se encarna en el personaje del Arlequín quien, en su desdoblamiento como Hermes, rescató a la pequeña Perséfone del Hades y, como Hermes, como guía de los viajeros, indica con el gesto de su cabeza el camino que debe seguir el hombre de rojo (Apollinaire-Ulises) para alcanzar los dominios de Perséfone.

Más adelante, En el *Estudio para la muerte del Arlequín*, se ha visto como Picasso pinta su propia muerte. No es una muerte real, es morir sin morir; es el estado de muerte aparente.²⁸ En *Estudio para la muerte del Arlequín*, Picasso parece recoger la imagen de la muerte de Heracles, descrito como *kouros* ascendiendo de la pila funeraria.²⁹ En este trance, y como *kouros*, el Arlequín “muerto” iniciaba su viaje y se transformaba en un niño, renacía con un nuevo destino. Esta fase la representa Picasso en *Dos hermanos de cara* y, sintetizada, en *Dos hermanos*. En



Dos adolescentes, los *kouros* esperan su turno para la iniciación.

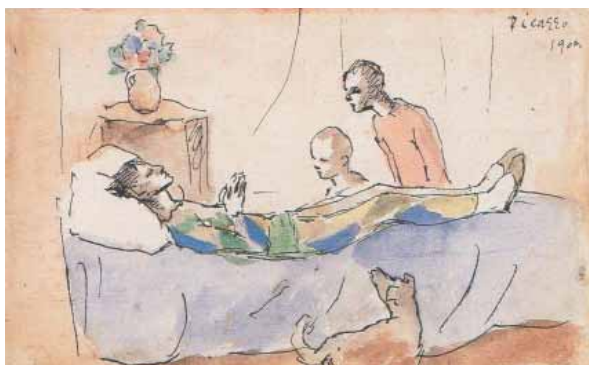
Después de trabajar en estas telas que señalan el proceso de la muerte aparente del Arlequín, de su viaje y de su futura resurrección como niño, Picasso se nos muestra como Apolo y rodeado de luz.

Picasso está reflejando, en esta tela el punto clave de su proceso de iniciación que le conducirá a la inmortalidad: la aproximación al sol, a la luz por parte del iniciado. Kingsley lo describe en los siguientes términos:

Hay un punto clave para comprender la fórmula de la inmortalidad. Se trata de la aproximación al sol del iniciado. El sol es su dios, su “dios de dioses”. A través del sol, nace de nuevo y, para que esto suceda, tiene que viajar por el camino del sol mis-



²⁸ El ideario filosófico-religioso, se extrae de: KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006..



²⁹ KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71.



mo. Uno de sus nombres en los misterios era “mensajero del sol”. Esa era casi la última etapa de la iniciación y era el nombre que se daba a quien es capaz de montar en el carro del sol.³⁰

Apolo es el dios que se identifica con el sol y es el dios de un estado de conciencia en el que ni espacio ni tiempo significan nada.³¹ Obsérvese que en *Pareja de adolescentes*, Picasso ni tan solo señala la línea que, en otras composiciones, insinuaba la separación entre el suelo en el que apoyaba el *kouros* y la pared. Aquí no hay nada, no hay suelo, no hay pared; las figuras flotan en un espacio en el que solo destaca una luz más clara que les envuelve. Es un espacio en el que Picasso-Apolo flota y se mueve como “caminante celeste”. El “camino celeste” del iniciado tras la ingestión de opio o de *kykeon*, quizás no fuera muy distinto a aquel por el que andaban Picasso y sus amigos en las sesiones de opio que celebran semanalmente. Es el estado de trance personal, íntimo y privado que les lleva a otro lugar. Es el trance apolíneo descrito por Kingsley para alcanzar la inmortalidad:

El pasado y el futuro están tan presentes para Apolo como lo está para nosotros nuestro presente. Y por ello era el dios del éxtasis, del trance de los estados catalépticos, los estados que te llevan a otro lugar. En griego se utilizaba una sola palabra para expresar esto y significaba “poseído por Apolo”. El éxtasis de Apolo era distinto del éxtasis de Dionisio. No tenía nada de desenfrenado o inquietante. Era intensamente privado, personal. Y tenía lugar en una inmovilidad que podía no advertirse o tomarse por otra cosa. Pero en esta quietud total existía una libertad total a otro nivel. En este otro nivel, la libertad del individuo respecto del espacio y del tiempo es un hecho. La duda no le afecta lo más mínimo, igual que la creencia: las creencias o las dudas no tienen influencia. Para transmitir esa sensación de libertad, uno de los nombres que se daba a esos sacerdotes de Apolo era “caminante celeste”, término



Los inventores de la medicina (Apolo, Quirón y Esculapio). Roux Vol. II.

empleado en el mismo sentido en zonas tan orientales como el Tíbet y Mongolia.³²

Fernande, en sus memorias, relata como se enamoró definitivamente de Picasso luego de que éste la introdujera en el conocimiento y en las sesiones de opio. En estas sesiones, Fernande experimentaba la vacuidad de espíritu y la comprensión inteligente y aguda que le proporcionaba el opio.³³ Fernande describe esta experiencia en los siguientes términos:

A pesar de las molestias estomacales y del pesado dolor de cabeza consecuentes a aquellos retozos que me obligaban a permanecer en cama al día siguiente, solo pensaba en volver a fumar para experimentar esa vacuidad de espíritu, esa comprensión inteligente y aguda, esa sutileza de sensaciones cerebrales que se vive bajo los efectos de la droga.

En esos momentos todo parece bonito, claro, bueno. Probablemente debo al opio el haber podido entender el auténtico sentido de la palabra *amor*, amor en general. Descubrí que, por fin, entendía mejor a Pablo, que lo *sentía* mejor. Me parecía que era a él a quien había estado esperando desde siempre.

El amor se había apoderado de mí como un sentimiento que repentinamente se desarrolla en toda su plenitud.

He pasado tres días en casa de Pablo. Me gusta fumar opio, me gusta Pablo, es tierno, amable y enamorado, me encanta. ¿Cómo he podido estar ciega tanto tiempo? Quiere que vaya a vivir con él. ¿Qué hacer? Voy a

30. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 123.

31. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 106.

32. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 106-107.

33. Un tipo de inteligencia a la que, muchísimos años más tarde, seguiría refiriéndose Picasso cuando comentó, delante de Richardson, que el olor del opio era el más inteligente de todos los olores. RICHARDSON, JOHN *El aprendiz de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. -1ª Edición *The sorcerer's Apprentice*, 1991-. P.313-314

Picasso. *Les bâteleurs*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Pareja de adolescentes*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.



intentar ganar ocho días haciendo ver que dudo, pero estoy decidida.³⁴

El opio acerca, enamora, a Fernande. Con el opio accede a otro mundo en el que comprende inteligentemente y siente a Picasso. A partir de este momento, Fernande, decidirá compartir su vida cotidiana y su nueva vida extrasensorial con el artista. Vivirá con él y fumará con él. Fernande deja clarísimo en sus memorias que, la experiencia con el opio unió a otro nivel (unió místicamente) a la pareja de amantes, una *Pareja de adolescentes*. Creemos que existen paralelismos entre el contenido de las vasijas, el *kykeon* de efectos paralelos al opio, la noche de las *Choai* durante la cual tenía lugar la *unio mystica* y el proceso que describe Fernande: el opio como vehiculizador del amor y la consecuente transformación de la autora.

En el mundo de los dioses en el que entra el iniciado (Picasso, embebido de las cualidades de Apolo)³⁵ encuentra “la contrapartida femenina del *kouros* humano, las *korai*. Son las divinas, mujeres o doncellas inmortales. Son jóvenes como él, pero en su condición de diosas, también tienen función de *kourothrops*, el papel de protector y guía del héroe”.³⁶

Creemos que éste puede ser el papel de la mujer en *Pareja de adolescentes*, el de *kore* divina. Ella, con su vasija sobre la cabeza, es ya una iniciada. Como tal, será la guía del iniciado. Por ello, el gesto de la *kore* a Picasso-Apolo cuando llega al Hades es el mismo que

realiza Arlequín-Hermes-Picasso a Ulises-Apolinaire en *Les bâteleurs*. Hermes y las *koraí* son guías en el camino para llegar al Hades o en el propio Hades. Ni Hermes, en *Les bâteleurs*, ni la *kore* en *Pareja de adolescentes*, rechazan la mirada del otro, al contrario, con el gesto de su cabeza les guían en su camino.

El camino que buscaba Ulises-Apollinaire en *Les bâteleurs* era el del Hades. Picasso, en *Pareja de adolescentes*, ya ha llegado al inframundo. Ha alcanzado “un lugar en el que todo se une a su contrario: la tierra y los cielos, la noche y el día, la luz y la oscuridad, pero también el hombre y la mujer, la mortalidad y la inmortalidad, la muerte y la juventud. Por ello, el hecho de que sus compañeras sean hijas del Sol, seres de luz que se sienten a sus anchas en la oscuridad, es sumamente apropiado”.³⁷

Ella, la *kore*, de espaldas, es la nueva luz que guiará al recién llegado en el lugar en el que todo se une a su opuesto. Y, esta unión, la *unio mystica* del proceso de iniciación, la *unio mystica* que evoca Fernande en sus ex-

**Escena de Symplegma.**

Casa dei Vetii. Pompeya.

34. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 149.

35. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 73.

36. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 73.

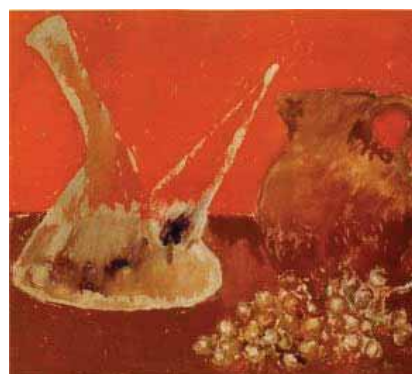
37. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 74.

periencias opiáceas, se escenifica en el acto sexual.³⁸ La vasija, contiene el *kykeon*, identifica a la iniciada y es símbolo del útero materno, es el recipiente en el que tienen lugar las mezclas, las metamorfosis que originarán una nueva vida.

La claridad envuelve a los protagonistas de *Pareja de adolescentes*, a Picasso y a su

kore, Fernande. Ambos, han alcanzado su verdadera unión, su *unio mystica*. La claridad de esta unión, junto a la pureza del cielo gosolano, invadirá las obras que Picasso producirá en este pueblo del Pirineo. La luz solar de Apolo, la luz de otro estado de conciencia, la luz del conocimiento, ha poseído al artista.

38. Recuérdese la escena erótica de la Casa del Vetii cuyos protagonistas tanto se asemejan a los de *Pareja de adolescentes*. Respecto a la *unio mystica*, véase: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 170.



Picasso. Naturaleza muerta con cuadro. Gósol, 1906 Óleo sobre tela 82x100'3 cm. Colección particular

Picasso. Naturaleza muerta con jarros (El porrón). Gósol 1906. Óleo sobre tela. 38'5x56 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo

Picasso. Naturaleza muerta: flores en un jarrón. Gósol, 1906. Gouache sobre cartón. 70'5x54 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Picasso. Naturaleza muerta con jarrones. Gósol, 1906. Gouache y acuarela sobre papel. 32'5x37'5 cm. Colección privada.

Picasso. Botijo con flores. Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. Sin medidas. Colección Aulay, Winnipeg.

Picasso. Tazón, jarra y lechera. Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. 41'9x29 cm. Colección particular.



17

Naturaleza muerta con cuadro y los otros cinco bodegones

La observación general de este conjunto de bodegones gosolanos pone de relieve curiosas características comunes a los mismos que estimulan la reflexión acerca de estas pinturas. Son trabajos que han sido analizados como estudios plásticos, sin gran trascendencia, pero que, ocasionalmente, se ha conferido a los objetos ahí representados un simbolismo erótico.

17-1 INTRODUCCIÓN

Las particularidades que transmite una primera observación superficial del conjunto son las siguientes:

- El tratamiento plástico de estas obras, excepto *Tazón jarra y lechera*, implica un retroceso en la trayectoria estilística picassiana. Esta regresión es especialmente evidente en *Naturaleza muerta con cuadro* y en *Naturaleza muerta con flores*. El cromatismo, la factura y la luz de estas composiciones nos remite a pequeñas obras de tipo religioso pintadas por el artista en su adolescencia barcelonesa.¹ Entre sus obras religiosas más conocidas, *El monaguillo* o *La primera comunión* y los mencionados bodegones, pueden establecerse, también, paralelismos que van más allá de lo plástico. Los mencionados bodegones transmiten la emoción y la espiritualidad de lo sagrado que se desprende de las pinturas religiosas barcelonesas.
- En estas naturalezas muertas, la representación plástica de objetos que podrían contener una carga erótica no es irónica, sino que denota una delicadeza y una incomprensible reverencialidad.
- La repetitiva utilización de unos mismos elementos, así como de sus combinaciones, no es debida a la falta de disponibilidad de objetos susceptibles de aparecer en un bodegón en un Gósol rural y bastante primitivo. La insistencia en estos objetos, así como en las relaciones entre los mismos, parece reproducir una fórmula. Una fórmula que se repite en cinco composiciones realizadas en menos de dos meses y medio. La repetición de fórmulas, ya sean conjuros o plegarias, para la consecución de unos deseos, es propia tanto de la magia como de la religión.
- La aparición, en dos de estos bodegones, de un jarrón como el que Picasso pintó en París en el *Estudio para la muerte del Arle-*

1. Muchas de ellas conservadas en el Museo Picasso de Barcelona.

Picasso. *La primera comunión*. Barcelona, 1895-1896. Óleo sobre tela. 116x118. Museo Picasso de Barcelona.

Picasso. *El monaguillo*. Barcelona, 1896. Óleo sobre tela. 76x50 cm. Museo de Montserrat (Barcelona).

Picasso. *El monaguillo*. Detalle. Barcelona, 1896. Óleo sobre tela. 76x50 cm. Museo de Montserrat. Montserrat (Barcelona).



quín, reproducido luego en *Dos hermanos de cara* y posteriormente en estudios para *Las señoritas de la calle Avinyó*, sugiere una posible relación simbólica. En el estudio de *Dos hermanos de cara*, así como en otras composiciones, se ha entendido el jarrón como el lugar en el que se producen las mezclas que dan lugar a una nueva vida, como el útero femenino.² Es muy probable que en los bodegones gosolanos tenga el mismo significado. Por otra parte, el jarrón ha sido identificado como símbolo de iniciación y su presencia estaba vinculada a la fase de los misterios menores en los que tenía lugar la *unio mystica*, el amor físico.³

Si, además de las enumeradas características, se tienen cuenta determinadas manifestaciones de Picasso como la genérica:

“Yo no lo digo todo pero lo pinto todo”⁴

o la que alude a la trascendencia, a la surrealidad de los objetos que pinta:

“La realidad es algo más que la cosa en sí misma. Busco siempre la surrealidad. La realidad es como se ven las cosas. Un loro verde es también una ensalada y un loro verde. El que no ve más que un loro disminuye su realidad”.⁵

Resulta evidente que estas composiciones gosolanas pueden tener un significado que va más allá de la simple apariencia física de los objetos. Como introducción a este estudio, interesa citar, aquí, una frase de Plutarco referente a la comprensión de lo que puede haber detrás de imágenes banales en literatura y que parece complementar la primera de las mencionadas citas picassianas:

Las enseñanzas pitagóricas y platónicas, como todo el pensamiento tradicional de

Picasso. *El harén*. Detalle. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art, Cleveland.

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. 1906. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular.



2. Véase, en esta misma tesis, el estudio de *Dos hermanos de cara*. Para la simbología del jarrón: CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985. P. 1048-1049.

3. Véase, en esta misma tesis, los estudios de *Dos adolescentes* y *Pareja de adolescentes*. Conceptos sobre los misterios, extraídos de: KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 69 y 84-87.

4. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed. Thassàlia. 1998. -1ª Ed. Ramsay, París 1996- P. 58. Extraído de: Parmelin, Hélène. *Picasso dit...*Gonthier. 1966. P. 83

5. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed. Thassàlia. 1998 -1ª Ed. Ramsay, París 1996- P. 82. Extraído de: Penrose, Roland *Picasso*. Flammarion. 1982. P. 499

orden esotérico o místico, se expresan por medio de imágenes que hacen que “el que no sabe comprender” lo que hay detrás de ellas -y por definición el no iniciado- interprete de modo literal y material el sentido y la intención de la enseñanza, y piense que los intereses del filósofo que las formula, están centrados en lo horizontal, lo fantasioso, lo extravagante. Así, todos los temas aparentemente anodinos, lejanos o indemostrables que aparecen repetidamente en los escritos de los platónicos son siempre de interés por su simbolismo, y tienen su correspondencia o su aplicación

en otro orden del que a primera vista pudiera parecer.⁶

Esta doble lectura de lo anodino en los textos pitagóricos que hace que, como manifiesta Plutarco “solo el que sabe comprender” pueda interpretar lo que hay detrás de imágenes banales repetitivas, es ratificada por el propio Picasso en una de sus manifestaciones recogidas por Paul Desalmand:

En una exposición, una mujer le dijo: “Maestro, no lo entiendo”. Picasso le respondió: “Solo faltaría”.⁷

17-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Jèssica Jacques en su reciente tratado sobre la obra gosolana de Picasso dedica un apartado a las naturalezas muertas. La autora, que conoce profundamente el lugar, aporta interesantes datos para la investigación y desvela sus teorías respecto a la obra picassiana de este período.

Respecto a las naturalezas muertas, Jèssica Jacques insiste en su visión de este conjunto de pinturas como un sistemático trabajo de “búsqueda y hallazgo de soluciones estrictamente pictóricas para inquisiciones estrictamente pictóricas”.⁸ Rechazando el simbolismo que otros autores hayan podido ver en algunos de los objetos representados, ella no niega que carezcan de significado, pero sostiene que el significado es el reseñado proceso de búsqueda plástica. La autora descarta específicamente cualquier lectura que haga referencia a una interpretación simbólica de los objetos de estos bodegones:

No se trata en ningún caso de una trascendencia simbólica. A veces se han pretendido lecturas simplonas del tipo de la identificación de los binomios “porrón”/“virilidad” y “jarra”/“feminidad”.⁹

Jèssica Jacques no cree que tenga cabida una lectura simbólica de estos objetos. Sin

embargo, aprecia el silencio y el “algo sagrado” que transmiten estas imágenes. Aspectos que relaciona con el abandono de “los ámbitos de ficcionalidad” y el “advenimiento de un espacio y un tiempo estrictamente pictóricos”.¹⁰

Pierre Daix, por su parte, se mantiene coherente en su interpretación de la obra picassiana de esta época en función del deseo del artista español por equipararse o sobrepasar a Matisse. El autor afirma que Picasso había prácticamente olvidado el género de la naturaleza muerta y que se puso de nuevo en ello en Gósol, sobre el tema del porrón al haber visto un bodegón de Matisse en la Galería Druet, *Naturaleza muerta con purro*.¹¹

Quizás lo más natural sería relacionar la aparición de estos porrones gosolanos con otros porrones picassianos anteriores, así como con la afición del artista por estos objetos de la vida cotidiana catalana que Picasso, felizmente, reencontró en Gósol. La deuda con Matisse, en este contexto, podría ser dudosa.

Los porrones aparecen a menudo en las notas del artista. Picasso, en París, no olvidó nunca el característico porrón catalán ni sus connotaciones eróticas. Ello se desprende de los apuntes de 1901 y de 1905 en los que éste aparece dibujado junto a mujeres desnudas

6. PLUTARCO *Sobre los oráculos*. Palma de Mallorca. José J. de Olafeta Ed. 2007. P.12

7. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996- P. 95. Extraído de: Laporte, Geneviève, “*Si tard le soir, le soleil brille*”, *Pablo Picasso*. Plon. 1973. P. 84

8. JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P. 58

9. JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P.58

10. JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P.59

11. DAIX, PIERRE “Del primitivismo al cubismo sintético y más allá de 1905-1914”. en: AAVV *Picasso et le portrait* catálogo a cargo de William Rubin. París. Reunión des Musées Nationaux. 1997. P. 262.

Picasso. *Apuntes*. París, 1901. Tinta y acuarela sobre papel. Paradero desconocido.

Picasso. *Caricaturas y retratos*. Detalle. París, 1905. Pluma y lápiz de plomo. 25'5x32'7 cm. Museo Picasso París.



libidinosamente predisuestas. Si se observa el detalle de *Caricaturas y retratos*, se verá cómo la tetera gotea en la taza que se halla junto al porrón enfocado hacia el sexo femenino.

Richardson se decanta, en su documentada biografía picassiana, por una lectura erótica de los objetos integrantes de estas naturalezas muertas:

...están pintados con una sensualidad y un simbolismo erótico que anticipan la sexualidad de sus futuras naturalezas muertas (...) y el omnipresente porrón funciona como metáfora fálica. La naturaleza muerta del Hermitage, sin ir más lejos, está dividida en una mitad masculina (los dos porrones erectos de la izquierda)¹² y otra femenina (los dos recipientes redondos de la derecha: la tapa de uno de ellos parece

un seno). Así mismo, los porrones erectos de otra naturaleza muerta apuntan a un grabado enmarcado que representa a una maja con una rosa en sus cabellos y con el misterioso título *Las pregunta(s)*. Con estas composiciones Picasso desarrolla el concepto antropomórfico de la naturaleza muerta, que no sólo actúa como metáfora del sexo, sino también de todo tipo de conflictos y de confrontaciones: un concepto que el artista utilizará en el futuro para inventar un código que divulgará y al mismo tiempo ocultará sus deseos más íntimos.¹³

Los tres mencionados autores sintetizan las distintas posturas de la historiografía acerca de este conjunto de bodegones.¹⁴ Aunque sólo fuera por contrastar la disparidad de sus opiniones, los bodegones gosolanos merecerían una justa atención.

17-3 NATURALEZA MUERTA CON CUADRO. ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

Las siete piezas que integran este bodegón están situadas de manera escalonada frente a una pintura y un dibujo. La pintura parece apoyada sobre la posible mesa en la que se han colocado los objetos y, a su vez, se halla recostada contra la pared. El dibujo, sin embargo, se encuentra fijado al muro. Entre ambas obras se produce el mismo escalonamiento que se ha observado entre los objetos del primer término. La esmerada distribución de los botes frente a las pinturas y la dependencia de sus ejes compositivos respecto

de aquellas sugieren la idea de que, tanto los elementos que se encuentran sobre el muro, como los que están encima de la mesa, forman parte de una misma historia. Por el lugar preeminente que ocupan y por cómo los distintos elementos parecen dirigirse a ellos, se ve que los cuadros, especialmente la pintura, dominan jerárquicamente el conjunto. De los extremos laterales de ambas obras, arrancan dos líneas de composición que se dirigen, en diagonal, hacia el primer término y convergen en el tazón situado en medio

12. No se trata de dos porrones sino de un porrón y de una aceitera. Quizás al no ser ésta un objeto obligado en la mesa anglosajona o centroeuropea haya sido, por este motivo, asimilada a un porrón.

13. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-P. 441.

14. Probablemente sea la última frase de la cita de Richardson la que más se aproxime al espíritu de estos bodegones gosolanos.



de la composición. Este tazón ocupa el lugar del vértice superior de un triángulo equilátero cuya base se halla en la parte inferior de las mencionadas composiciones. Esta importante cuña, lejos de suponer una agresión al espectador, está vinculada a la imagen femenina bajo cuya égida parece erigirse.

Las mencionadas líneas compositivas que, partiendo de los laterales de las obras alcanzan al tazón central, están constituidas por elementos de decreciente altura. Los objetos que flanquean las imágenes son de vidrio y sus tamaños son los más destacados. A continuación se encuentran la tetera, la chocolatera de cerámica y, al final, el tazón central. Así pues, las líneas compositivas definidas con estos objetos señalan un desnivel, desde su elevado punto de arranque hasta el tazón en el que mueren, que confieren una dimensión volumétrica a los ejes compositivos.

A lado y lado de estos ejes, y en un mismo plano, el artista ha dispuesto dos objetos que rompen la geometría del triángulo. En el lado izquierdo coloca un recipiente similar a un plato. En la derecha, como *pendant* del mencionado plato, encontramos una azucarrera. Estos dos objetos interrumpen la estricta rítmica compositiva del triángulo equilátero y reproducen en el plano de la mesa la voluntad de escalonamiento que el artista manifiesta en la colocación de las obras que se hallan sobre la pared. El contraste entre la liviandad del dibujo abocetado, casi transparente y el cromatismo del cuadrito, tiene, también, su reflejo entre los botes que están sobre la mesa, donde los etéreos objetos de vidrio alternan con cerámicas de acentuada densidad.

La alternancia y el contraste se repiten en el ámbito de las formas. Las superficies redondeadas y femeninas están situadas entre perfiles alargados de carácter fálico. La bo-



tella de la izquierda tiene su contrapartida femenina en el plato. La tetera y la chocolatera en primer término, comparten el bol y el porrón dispone, solo para él, de la azucarrera. Así mismo, al hombre abocetado sobre el papel blanco parece corresponderle la mujer pintada en el cuadrito.

Cromáticamente, la composición también se resuelve a base de contrastes entre la gama fría de los grises azulados y la cálida de los tierras. Los toques de blanco puntúan la pintura y centran la atención del espectador. Las breves pinceladas rojas enfatizan la figura femenina.

La ejecución distingue entre la factura casi abocetada de las obras que cuelgan de la pared y la convencional representación del conjunto de objetos dispuestos sobre la mesa. Tanto el dibujo de los mismos, como la luz, las sombras, los brillos, las texturas responden a una manera de hacer casi académica y muy tradicional. La tetera, la chocolatera y el bol, en el centro de la composición, son los que han merecido una mayor atención por parte del artista. Su factura no solo parece retrotraerse a obras religiosas realizadas durante la juventud barcelonesa del artista, sino que evoca los bodegones españoles del siglo XVII y en concreto el impecable trabajo de Zurbarán en las cerámicas y lozas. Un trabajo, que destaca por una factura cuyo veris-



Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. 1906. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular.
Zurbarán. *Tazas y vasos*. 1636. 66x84 cm. Museo del Prado, Madrid.

Picasso. *Les bâteleurs*. Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.
Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Detalle. 1906. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular.



Goya. *El parasol*. 1776-1778. Óleo sobre tela. 104x152 cm. Museo del Prado, Madrid.

B.E. Murillo. *La virgen del rosario con el niño*. 1650-1655. Óleo sobre tela. 164x110 cm. Museo del Prado, Madrid.

Piero Della Francesca. *La madonna del parto*. 1455 ca. Fresco. 260x203 cm. Santa Maria Momentana, Monterchi (Toscana).



mo o cuya tactilidad, solo vienen limitados por el halo de misticismo que envuelve cada una de las piezas.

Un misticismo que responde al simbolismo religioso que el autor confería a sus lozas, así como a las relaciones que establecía entre las mismas. Picasso no era ajeno a la religiosidad de los bodegones de Zurbarán ni, en general, a la doble lectura trascendental de las naturalezas muertas.

La figura femenina está sentada y la parte inferior presenta una cierta indefinición. De todos modos, el volumen que ocupa la barriga de esta mujer, así como la posición que insinúa la mano sobre el regazo podrían sugerir que se trata de una embarazada. El rostro de la modelo, su manto azul, la composición de los ropajes y su actitud evocan las imágenes de la Virgen María. Detalles como el de la flor sobre la oreja, el giro de la cabeza, el generoso escote, el color del cabello, las facciones del rostro, etc. nos remiten, sin embargo, a otro ámbito más castizo, el de la maja goyesca.

Al mismo tiempo, la fisonomía de esta mujer, podría recordar a la joven que hemos

identificado con Perséfone en *Les bâteleurs*.¹⁵ Picasso, suprimiría, a la joven gosolana, el sombrero de la diosa, pero mantendría una de sus rosas sobre el cabello así como un peinado e indumentaria similares. Invierte los colores del manto y la camiseta. La modelo gosolana gira su cabeza hacia el lado opuesto, su cuello no tiene la esbeltez del de Perséfone y, toda ella, es más redonda. El escote sigue siendo generoso, pero la indefinición de la zona inferior, no permite apreciar la presencia de ninguna de las emblemáticas palomas de la diosa.

Esta figura parece oscilar entre el ámbito religioso y el cortesano. Entre lo profano y lo sagrado.

En la base del cuadro, una inscripción que ha sido traducida como *Las preguntas* añade un carácter enigmático a la composición.

El dibujo junto a esta imagen representa a un hombre con un niño sobre sus espaldas. Daix entiende que se trata de un estudio para los *Dos hermanos*.¹⁶

Sin embargo el chico de mayor edad tiene el aspecto de un adulto y es más fácil rela-

Picasso. *Muchacho llevando a un niño de espaldas*. Gósol, 1906. Tinta china sobre fondo rojo, sobre papel. 32'5x25'5 cm. Colección privada, Suiza.

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Detalle. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular.

Picasso. *Muchacho llevando a un niño*. Gósol, 1906. Tinta china sobre papel. 12x7'5 cm. Colección del artista. (Pág. 27 del bloc de Gósol).



15. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Les bâteleurs* apartad 3-2 La llamada mallorquina]

16. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado. Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suiza-, 1966- P. 297.

cionarlo con los apuntes titulados *Muchacho llevando a un niño* o *Muchacho llevando a un niño de espaldas*. El joven representado en estas notas tiene, como el de *Naturaleza muerta con cuadro*, la estructura física de un adulto. Es este adulto con un niño el que vemos junto a la figura femenina de *Naturaleza muerta con cuadro*.

El estudio compositivo de *Naturaleza muerta con cuadro* pone de relieve la voluntad del artista de crear una obra cuyo ritmo y cuya esencia se basa en las oposiciones, transparente/opaco, frágil/macizo, blanco y negro/color, tonos fríos/tonos cálidos y por encima de todo, femenino/masculino.

La confrontación de sexos se manifiesta en la mayoría de los detalles. Picasso convierte los sencillos botes cotidianos en objetos antropomórficos. La tapa de la azucarera, con una bolita en su extremo, superior, reproduce la forma de la tapa de la tetera. Estas imágenes redondeadas y punteadas, semejantes a los senos femeninos, parecen compensar las formas alargadas de los pitillos de la tetera, chocolatera, porrón y cuello de la botella, todas ellas vinculadas a imágenes fálicas. El enfrentamiento entre elementos femeninos y masculinos confiere un ritmo característico de esta composición.

La imagen central, dominante y aglutinadora de la pintura, es el cuadro de la figura femenina flanqueado por la botella y el porrón. Éstos son los dos objetos fálicos de

mayor tamaño, dos contenedores de bebida de vidrio. Alrededor de estas piezas centrales se despliega un escenario de objetos que insisten, dentro del marco de su ambigüedad antropomórfica, en el mencionado binomio masculino/femenino.

Contrariamente al carácter jocoso con el que Picasso trabaja la mayoría de sus metáforas sexuales, aquí el artista hace gala de una gran delicadeza. Ello es así a pesar de la insistente repetición de un mismo concepto que podría haberle sugerido una representación más cruda del tema. El artista, al contrario, transmite a esta composición el misticismo de los bodegones de Zurbarán a pesar de que la doble lectura de los objetos, así como de las relaciones entre los mismos, no parece evocar la esfera de la religión sino la del erotismo. O equipara el ámbito erótico al religioso.

Picasso juega con siete elementos, juega por tanto con un número de fuerte carga simbólica a nivel espiritual, y los presenta frente a unas imágenes que podrían evocar a los personajes de la Sagrada Familia, la Virgen, san José y el Niño. La disposición esmerada y ritual de estos elementos, colocados sobre una mesa frente a las mencionadas imágenes, sugiere la idea de altar. Las palabras escritas en la parte inferior de la pintura femenina, confieren al conjunto el carácter de tableta votiva en la que la idea del sexo se eleva a la esfera de lo sagrado.

17-4 NATURALEZA MUERTA CON CUADRO. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

La insistente evocación del acto sexual, aunque sea tratado con suma delicadeza, ante la imagen de la Sagrada Familia cristiana resulta pecaminoso, sacrílego e irreverente. Sin embargo, no todas las religiones tienen la misma idea acerca del sexo. Las religiones paganas cuyos cultos eran seguidos en Pompeya, otorgaban al sexo un papel importante en el contexto de sus rituales y, sus divinidades gozaban de una intensa y variada vida sexual. Las imágenes de estas divinidades, adoptadas por la imaginería cristiana, podrían crear una cierta confusión. Del mismo

modo que la Venus pompeyana y Cupido pueden ser identificados con la Virgen y el Niño, o la procesión de Cibeles con uno de los pasos de la Semana Santa, también a la inversa, la imagen femenina pintada por Picasso en *Naturaleza muerta con cuadro*, puede interpretarse como la Virgen María y tratarse, en realidad, de una divinidad pompeyana. Veamos, pues, si Pompeya ofrece algún modelo de naturaleza muerta que permita establecer relaciones con *Naturaleza muerta con cuadro* y, en general, con los bodegones gosolanos de Picasso.

Gusman. Venus pompeyana

Pintura de la Casa de Cástor y Pólux. P. 69.

Procesión sacra de Cibeles.

Villa de la abundancia, Pompeya.



17-4-1 Naturaleza muerta con cuadro y los bodegones pompeyanos. El porrón y el rhyton

La naturaleza muerta tuvo una amplia difusión en Pompeya.¹⁷ Los *rhyparographos* llenaron los muros de las ciudades campanas y de sus villas con pinturas de “cosas viles”. Los pompeyanos supieron aprovechar todas las posibilidades que ofrecía este género.¹⁸

Tanto en Pompeya como en Herculano, abundan las naturalezas muertas de carácter publicitario. Pi i Molist, en sus *Cartas sobre Pompeya* describe con asombro y satisfacción las naturalezas muertas de una *Popina* (hostería) en las que vio representadas nuestras apreciadas butifarras catalanas. Unas pinturas que fueron copiadas por Gusman y que Picasso pudo tener en cuenta para el bodegón de *El harén*.¹⁹

En el mismo texto, Pi i Molist, como cualquier catalán familiarizado con el porrón, no puede evitar establecer la filiación entre éste y el *rhyton*:

Un ejemplo curioso y muy al caso ahora, ofrece la costumbre, tan generalizada en Pompei y otros lugares del imperio romano, de beber en *rhyton* según lo atestiguan algunas pinturas y entre ellas la procedente de dicha ciudad que se guarda en el real museo de Nápoles y representa una comida en familia. Era el *rhyton* un cuerno de buey, pero más comúnmente una vasija có-

nica y encorvada, de la hechura de aquél, ya de barro, ya de metal u otra materia... tenía dos aberturas: una ancha como su base, por donde se echaba el vino, y otra muy diminuta, un agujerito en su vértice, por el que se bebía, aunque no poniéndolo el bebedor en los labios para chupar el líquido, sino alzando el utensilio con una mano casi cuanto podía extender el brazo, para que fuese cayéndole el chorrito o hilo en la boca, y él lo tragase sin cerrarla: *per cornu etiam fluentia in fauces hominum vina decurrunt*. Éste es, ni más ni menos, el modo de beber que no hay frase castellana para expresarlo en sentido recto, o yo la ignoro, que nosotros decimos, *beure a galet*, con porrón. (...) y que ahora exclusivamente los campesinos y los menestrales de Cataluña, y yo con indecible delicia en verano para el agua (...) que en realidad es

Gusman. *Pinturas de la thermopole de la calle de Mercurio*. P.241.



17. La tradición pictórica de este género en el que se elevó Pirreico con unas *xenia* que adquirían una cotización muy superior a la conseguida por la pintura “seria”, encontró un amplio eco en la ciudad de la Campania. Los simbólicos bodegones que Pirreico pintó en las entradas de las casas griegas como ofrenda de hospitalidad para los huéspedes, se mantuvieron en los *triclinia* de las villas romanas.

18. Para la historia del bodegón ver. BERGER, JOHN y otros *El bodegón* Barcelona. Ed. Galaxia Gutenberg.2.000.

19. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895. P. 338-339.



Gusman. *La cena*. (Pintura de Herculano. Museo de Nápoles). P. 338.

Picasso. *Baco bebiendo en porrón*. 12 febrero 1957. Aguatinta y gouache. 66x50 cm.

una costumbre característica y casi privativa del antiguo principado. Costumbre quizás importada acá, aunque no es fácil calcular por quién ni cuándo; costumbre empero, que, en medio de la vulgaridad, en que ha caído, y de ser acaso hoy mirada con malos ojos, en especial fuera de Cataluña, tiene el realce de la respetabilísima antigüedad, y casi el esplendor de los tiempos heroicos.

Vamos por partes y de seguro nos entenderemos. El porrón catalán y el beber *a galet* (pues aquél solo para eso sirve) son tan inseparables, están unificados como el cañón del órgano y el sonido, el buril y el grabado, el músculo y el movimiento. ¿Aquí hay un porrón? Luego aquí beben *a galet*: éste entimema vale por un axioma. Ahora bien: el porrón es el *rhyton* modernizado, si puede decirse así, y perfeccionado, de forma que lo que ha perdido en artístico o bello, lo ha ganado en manejable y cómodo.²⁰

Ni la semejanza entre las butifarras catalanas y las pompeyanas, ni la identificación

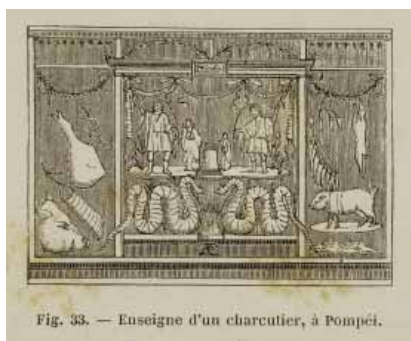
entre *rhyton* y porrón pasarían desapercibidas a ningún catalán y menos a Picasso quien utilizará el porrón como lo que es, como sustituto o como actualización del *rhyton* (véase su *Baco bebiendo en porrón*) El porrón, calificado, a veces de vulgar por la historiografía, habría tenido, probablemente, otra acogida de haberse visto en él a un modernizado *rhyton*. Picasso encontró en el porrón otro motivo de unión, de pervivencia de la civilización romana en las tierras catalanas. El popular porrón no solo tiene un interés erótico sino también histórico, antropológico. Beber en porrón es beber en *rhyton*, es permanecer en el ámbito de la romanidad.²¹

Además de los bodegones que aparecen en los muros de Pompeya y de Herculano anunciando los productos de charcuterías, de bodegas, etc., cuya graciosa factura popular no difiere mucho de algunas rotulaciones contemporáneas, hay que tener en cuenta los bodegones que se representaron en los *triclinia*.²²

Alguno de los objetos que integran estos bodegones habían sido ya utilizados por Picasso.²³ Sin embargo, los bodegones gosola-

Cartel de un charcutero en Pompeya. En Bascle de Lagreze, Fig. 33.

Gusman. *Dos pinturas de naturalezas muertas*. Museo de Nápoles. P. 402



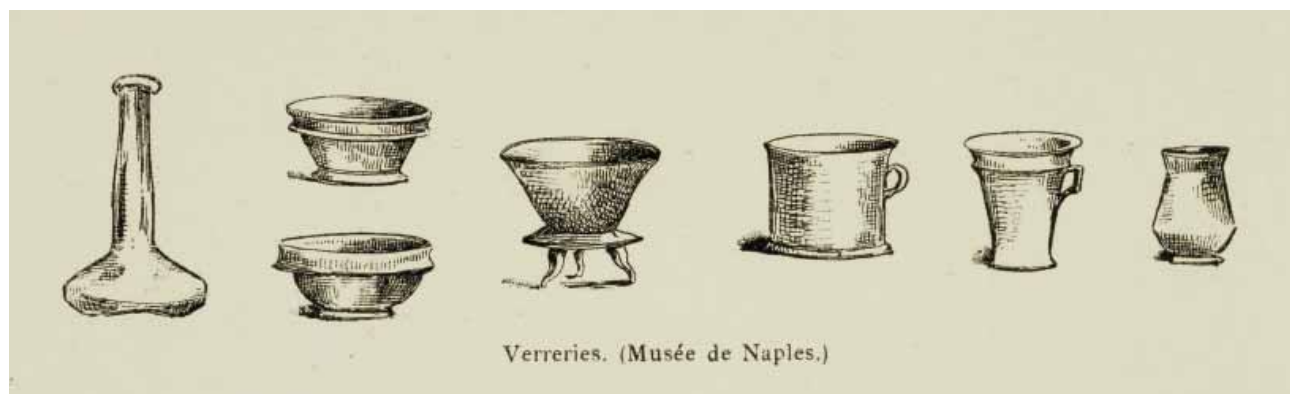
20. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895. P. 339-341.

21. El tema de Baco y el porrón-*rhyton* volverá a mencionarse en el estudio de *El harén*. El porrón es un objeto de incalculable valor para el artista ya que sintetiza en sí múltiples significados.

22. Los cuadros de naturalezas muertas se encontraban, sobretodo, en los *triclinia*; se veían (como en las pinturas de Pyrrheus en el siglo IV a.C.) todos los comestibles

en uso, así como frutos de todo tipo colocados en copas de vidrio en las que la transparencia, muy bien reproducida, fue ejecutada por el pintor Pausias en el siglo IV a.C. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 402

23. Probablemente, la vasija que se encuentra a la derecha del bodegón del Museo de Nápoles, en *Pareja de adolescentes*.



Gusman. *Objetos de vidrio*.
Museo de Nápoles. P.448.

nos, están más próximos a dibujos que hace el propio Gusman de vasos, cazos, etc. que a las composiciones con frutas de los *triclinia*. De hecho, la fruta sólo aparece en forma de uva en *Naturaleza muerta con jarrones*.

La pintura pompeyana muestra, además, otro tipo de bodegones en los que presenta a alguna divinidad rodeada de una serie de objetos a su alrededor. Un interesante ejemplo es el bodegón de la Casa dei Vetii de Pompeya.

En el mismo, la esculturita de un joven apolíneo, apoyando una de sus manos sobre la cabeza, preside la composición. El pequeño ídolo se halla sobre una peana que, a su vez, se encuentra encima de una mesita rodeada de objetos. Entre ellos se distingue un tarro semejante a una azucarera cuya tapadera es exacta a la de la tetera de *Naturaleza muerta con cuadro*. La coincidencia se extiende, también, al colorido, un rojo inglés oscuro, y al material, la cerámica. Los distintos objetos, así como los gallos, que rodean la esculturita, parecen tener carácter simbólico. Bajo la escultura, un huevo (muy habitual entre las ofrendas pompeyanas) podría estar haciendo alusión a la fertilidad. Idea que se repetiría en las insistentes figuras de los gallos. Huevo que distinguimos, en idéntica situación, frente a la figura femenina de *Naturaleza muerta*

ta con cuadro. Cromáticamente, también se producen extraordinarias coincidencias entre ambos bodegones, resueltos, los dos, entre las gamas de los grises y de los tierras.

Este bodegón pompeyano probablemente pueda considerarse como una naturaleza muerta de carácter sagrado. Croisille, en *Les natures mortes campaniennes*, se plantea si toda una serie de pinturas de naturalezas muertas pompeyanas son *xenia* u ofertas a las divinidades.

La idea del carácter sagrado de ciertas naturalezas muertas de la Campania ha sido llevada al extremo por K. Schefold quien, en el marco de su interpretación simbólica de la pintura mural, quiere ver ofrendas sagradas en todas las naturalezas muertas que aparecen sobre los muros romanos. Sin ir tan lejos como K. Schefold, hay que reconocer que en casos precisos, la distinción entre *xenion* (sic) y ofrenda es delicada y estamos tentados a creer en una recuperación del interés por las representaciones de objetos votivos en la medida que se implantan en Italia cultos como los de Dionisos (sic) e Isis.²⁴

A juzgar por el parecido entre la esculturita del bodegón de la Casa dei Vetii y el dibu-

Bodegón. Casa dei Vetii.
Pompeya.

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Óleo sobre tela.
82x100'3 cm. Colección particular.

Roux. Vol IV. *Baco*. Pint. 70



24. CROISILLE, JEAN MICHEL. *Les natures mortes campaniennes*. Bruselas. Latomus. Rêvue d'études Latines. 1965. PP. 12-13.

jo del Baco (ambos con tirso) publicado por Roux no sería nada sorprendente que este bodegón no fuera tal sino la representación de una ofrenda a Baco (Dionisio). Las alusiones a la fertilidad que se observan en este mural, encajarían en un altar votivo destinado a Dionisio en el que se solicitara al dios de la fertilidad, su intercesión.

17-4-2 *Naturaleza muerta con cuadro, ¿xenia u ofrenda a la divinidad?* **Picasso, las capillas y los exvotos**

La existencia, en Pompeya, de composiciones que reúnen las características formales del bodegón pero que son en realidad ofrendas a los dioses, pinturas votivas, nos acerca al especial planteamiento de *Naturaleza muerta con cuadro*.

La sociedad romana, como se sabe, era sumamente ritualista. De hecho Clarke define la arquitectura romana como el arte de modelar espacios alrededor del ritual.²⁵ Un ritual que en la esfera de lo privado se manifestaba en la construcción de lararios, altares dedicados a los dioses protectores del hogar, en diversos lugares de la casa y con distintas áreas de influencia. En una misma casa convivían diversos dioses encargados de cubrir la protección de diferentes áreas para aquella familia. La presencia de *rhytones* es habitual en estos lararios.²⁶

El larario y las ofrendas a los dioses protectores del hogar que se presentaban en estos altares caseros, formaban parte de la vida cotidiana pompeyana. El pompeyano, y el romano en general, era tremendamente supersticioso, confiaba muchas de sus decisiones a

un augurio y los presagios de magos o brujos tenían una gran influencia en la marcha de la sociedad.²⁷ Así pues, el pompeyano necesitaba protegerse. Necesitaba un lugar en su casa, un pequeño altar donde poder concentrar la fuerza de sus pensamientos en un deseo, o en un agradecimiento, para el cual se había encontrado un intercesor, una divinidad protectora.

En las pinturas de estos altares no suelen faltar los dioses coperos dispuestos a escanciar las bebidas con sus *rhytones*. No sorprende, pues, que Picasso incluyera el porrón en un bodegón que, por lo que se ha visto hasta ahora, está más cercano de la ofrenda ritual que de la naturaleza muerta.

Conforme se avanza en el estudio de *Naturaleza muerta con cuadro*, más cerca nos hallamos de una interpretación de esta obra en el ámbito de lo religioso. Picasso era, en principio ateo, así que la idea de relacionar un bodegón con un altar podría parecer algo descabellado. Sin embargo hay evidencias de que Picasso, siendo ateo, no rechazaba, al contrario, fomentaba, una serie de prácticas propias de personalidades devotas. Sus amantes, tanto Françoise Gilot como Fernando dan cuenta de este aspecto de la personalidad de Picasso. Concretamente, Françoise explica cómo vivir con Pablo es vivir con la superstición. Una superstición sin fronteras teológicas y que ve con buenos ojos cualquier acto practicado con fe que pueda beneficiarle:

El día que empecé a vivir con Pablo comencé mi educación sobre cómo vivir con la superstición (...). Pablo era ateo, en



Autel à Cérés.



• Omphalos. • (Peinture d'un laraire dédié à Apollon.)

Gusman. *Altar a Ceres*.
P. 121.

Gusman. *Ónfalos* (Pintura de un larario desdichado a Apolo). P. 121.

25. CLARKE, JOHN R. *Houses of Roman Italy 100 B.C.-A.D. 250. Ritual Space and Decoration*. Los Angeles. University of California Press. 1991. PP.1-30.

26. En el larario de Apolo, los dioses, además de *rhytones*, sostienen unos cestitos

exactos al que Picasso pintó en *Les bâteleurs* para la pequeña Perséfone Véase en esta misma tesis el estudio de *Les bâteleurs*.

27. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 100-104.

principio. A veces recibía una carta de mis padres o de mi abuela en la que me decían que rezaban por mí. Pablo decía que también deberían rezar por él y que no era correcto dejarle a él fuera. Le preguntaba por qué si no era creyente, y respondía “Oh, pero me interesa. Quiero que recen por mí. Gente así, que creen en algo, sus plegarias, seguro que hacen algo por ellos. Por lo tanto, no hay motivo para que no me alcancen sus beneficios”²⁸

Así mismo, Fernande, en sus dos libros, menciona el altar que Picasso le construyó en una minúscula habitación del *Bâteau-Lavoir*. Mucho interés debía tener Picasso en este altar para sacrificar una habitación en un estudio de tan reducidas dimensiones.

Y la pequeña habitación, con la madera del suelo podrida, ocupa un espacio del estudio. Después de mi primera visita, Pablo la había transformado en capilla. ¿Qué sentimientos le habían movido a ello? ¿Misticismo amoroso, humor, ironía? Una bata de lencería muy fina, que me había dejado olvidada, reposaba junto a dos jarrones Louis-Philippe, de un arrogante azul cerúleo, rebosantes de flores artificiales.²⁹

En *Picasso y sus amigos*, Fernande introduce dos detalles más sobre esta capilla. Relaciona la misma a los orígenes italianos de su madre y habla de un dibujo:

...el entarimado casi podrido de la pequeña habitación, oratorio, cuarto trastero, capilla ardiente o, a veces, reclamada para otros menesteres más galantes. Esta capilla, erigida en recuerdo de una mujer amada ¿qué verdaderos sentimientos la habían inspirado? ¿Un misticismo que se debería entonces a los orígenes italianos que posee su madre? ¿Recuerdo? Acaso, pero sobretudo, humor, ironía, burla de sí mismo. El retrato a pluma tan bonito que se encontraba allí ha desaparecido, desgraciadamente, después, robado en una exposición. Una bata de lencería blanca se mezclaba con dos jarrones Louis-Philippe, de un arrogante azul cerúleo que contenían

flores artificiales, idénticas a las que poseía Cézanne, sin duda.³⁰

Resultan tremendamente interesantes, la mayoría de detalles que desvela Fernande. Especialmente, la presencia de su retrato a pluma. Sorprende que relacione esta “especial devoción religiosa” a los orígenes italianos, tan lejanos, de la madre de Picasso. Lo más fácil habría sido atribuirlo a la beatería española. La conexión italiana de esta capilla quizás podría tener otros lazos, por ejemplo los de los altares descritos por Gusman.

El detalle de la bata de lencería blanca coincide con las actuaciones que describe Françoise cuando explica cómo Picasso sustraía siempre alguna prenda del equipaje de su hijo Claude. Françoise acabó entendiendo que, al quedarse con ellas, el artista pretendía aprehender para sí algo de la juventud de su hijo:

Era una manera metafórica de apropiarse de la sustancia de alguien y, de esta manera, yo creo, que él pretendía alargar su propia vida.³¹

Esta manera mágica de actuar, vemos que Picasso la practicaba ya en 1905, con la bata de lencería blanca de Fernande. Son prácticas que se hallan a mitad de camino entre la magia y la religión. La capilla de Fernande tiene todo el aspecto de ser una obra de sincretismo religioso.

Fernande habla del precioso retrato a pluma que se hallaba en el altar y que fue robado en una exposición. Este retrato al que se refiere Fernande con tanto cariño, tenía que ser el suyo. Probablemente, el retrato que Picas-



Achille Vianelli. *Capella con voti*. 1831. Aguafuerte y aguafuente. 10'3x12'5 cm. Museo Nacional de San Martino. Nápoles (Foto conservada entre los cuadernos de notas del viaje a Italia de Picasso en 1917).

28. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P. 217-219.

29. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P.154

30. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P.43.

31. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P. 217-219.



Picasso. *Parodia de ex voto*. Barcelona, 1899-1900. Óleo sobre tela. 56'6x40'8 cm. Museo Picasso Barcelona.
Achille Vianelli. *Zampognari*. 1831. Aguafuerte y aguatinata. 12'5x10'2 cm. Museo Nacional de San Martino. Nápoles. (Foto conservada entre los cuadernos de notas del viaje a Italia de Picasso en 1917).

so reproduce en *Naturaleza muerta con cuadro*, fuera una réplica de este dibujo a pluma que se encontraba en el altar de Fernande en el *Bâteau-Lavoir*.

La faceta religioso-fetichista picassiana debió ser fuertemente avivada por las festividades religiosas gosolanas. En la fiesta de san Juan, el *Ball de la llet*, o las celebraciones de la siega, el componente pagano era fácilmente apreciable.³² Entre las fiestas que se celebraron en Gósol durante la estancia de Picasso tuvo especial relevancia la de santa Margarita, patrona del pueblo. En esta fecha (20 de julio) todo el pueblo se dirige en romería a la pequeña ermita románica dedicada a esta santa.

La caminata por un sendero de montaña hasta la ermita y la llegada a un pequeño recinto dominado por un imponente altar barroco con posible presencia de ex votos (como ocurría en la mayoría de las ermitas en España hasta, al menos, los años 60) no pudo dejar de impresionar la sensibilidad picassiana. Sin pretender establecer una relación directa entre *Naturaleza muerta con cuadro* y esta celebración religiosa, no puede pasarse por alto que la ejecución de esta obra tuvo lugar en un contexto que estimulaba la faceta religioso-fetichista del artista. Creemos que a partir de estos hechos y de la dinámica descrita por sus amantes, la ejecución de pinturas votivas no sólo no sería extraña en Picasso, sino más bien coherente,

por ejemplo, con el altar que había dedicado a Fernande en el estudio del *Bâteau-Lavoir*.

Además, algunos años antes, Picasso había realizado ya un cuadro de tipo votivo. Una obra en la que se agradece la intercesión de la Virgen al haber salvado al protagonista de la muerte en un accidente de automóvil. La relación de Picasso con los votos, puede, incluso, remontarse a la época de La Coruña, cuando el artista decidió abandonar la pintura en el caso de que su hermana Conchita se salvara de la enfermedad.³³

El ateísmo de Picasso no ofrece ninguna resistencia a la posible relación de *Naturaleza muerta con cuadro* con las pinturas de ofrendas sagradas pompeyanas. Al contrario, tal como puede verse, la trayectoria del artista parece refrendar esta idea.

17-4-3 El modelo pompeyano para *Naturaleza muerta con cuadro*

Una vez aceptada la posibilidad de que Picasso pudiera haber trabajado *Naturaleza muerta con cuadro* como si se tratara de una pintura votiva, habrá que intentar averiguar cuál fue su modelo y cuál era la gracia solicitada.

Gusman concede, una especial importancia a la pintura votiva. El autor introduce los diferentes cultos pompeyanos con el culto a Venus. Una característica de este

32. En este sentido pueden consultarse las diversas citas de Amades: AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952

33. Parece ser que el resto de su vida tuvo la sensación de no haber pronunciado el

voto con suficiente convicción y que ello pudo desencadenar el fallecimiento de la hermana. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P. 294.

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. 1906. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular.

Picasso. *Caricaturas y retratos*. Detalle. París, 1905. Pluma y lápiz de plomo. 25'5x32'7 cm. Museo Picasso París



culto debió llamar la atención a Picasso: la esterilidad de la Venus física pompeyana.³⁴ Como se sabe, Fernande y Picasso deseaban tener hijos pero Fernande tenía problemas para quedarse embarazada. En la misma línea de la fertilidad, más adelante, Gusman asevera que en el culto a Venus, las mujeres adoraban el principio femenino de la fecundidad. La idea de este culto, equiparable al de Isis, es la de “la esposa que recibe el germen productivo”.³⁵ Un concepto que es insistentemente representado por Picasso en la alternancia de objetos fálicos y de recipientes cóncavos que parecen recoger, como Isis, “el germen productivo”. Es una idea que Picasso había representado literalmente en la hoja de caricaturas realizada, en 1905, en París. En ella puede observarse cómo de la antropomórfica tetera se desprende una gota que será recogida en la taza. La taza tiene la misma función femenina que Isis.

A pesar de ello, no encontramos entre las Venus pompeyanas, el modelo iconográfico en el que pudiera basarse Picasso para la figura femenina de *Naturaleza muerta con cuadro*.

En las siguientes páginas, Gusman se adentrará en un tema que Picasso conocía bien, el de los altares domésticos.³⁶ Se ha visto como el artista construyó un altar doméstico dedicado a Fernande en el *Bâteau-Lavoir* y, así mismo, se ha destacado la reflexión de Fernande acerca del origen de semejante idea que ella atribuye a los (remotos) orígenes italianos de la madre del artista.

El ámbito de los altares domésticos proporciona importante información para poder comprender la verdadera esencia de *Naturaleza muerta con cuadro*. En la presentación

que Gusman hace de estos altares, destaca la práctica íntima de los cultos en el interior de las habitaciones en unos *lararios* cuya decoración dependía del gusto y de la devoción de cada uno. Resulta muy interesante, tanto para entender el origen de la capilla de Fernande como para comprender *Naturaleza muerta con cuadro*, el hecho de que los pompeyanos inventaran divinidades para su propio uso, existiendo una libertad absoluta para escoger a sus protectores y que ello diera lugar a la presencia de gran cantidad de pinturas y de estatuitas. Así mismo, la indicación de Gusman, según la cual un *larario* podía ser muy simple y que una sola pintura bastaba para considerar la dedicación de un local a una divinidad, podría haber estimulado a Picasso la creación de *lararios* y a nosotros nos confirma que el misticismo que transmite *Naturaleza muerta con cuadro* es una apreciación personal que, efectivamente, obedece a un esquema representativo y a una costumbre que tiene su origen en la pintura religioso-doméstica pompeyana. El texto de Gusman explica, incluso, la presencia de títulos en algunas de estas pinturas. Una aclaración que hace comprensible la presencia de la frase *Las preguntas* a los pies de la que podría considerarse una divinidad picassiana.

...los dioses fueron también objeto de un culto particular en el que la práctica íntima tenía lugar en el interior de habitaciones (...) Los antiguos que creían en la inmortalidad del alma, habían admitido la existencia de divinidades secundarias que servían de intermediarias entre el cielo, los infiernos y la tierra. Los *Manas* (lo más puro del espíritu) eran honrados

34. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.64.

35. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P81.

36. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 98-133.

como semidioses y devenían *lares* protectores del hogar, de los difuntos que habitaban siempre en las casas (...) Los *lares* domésticos fueron objeto de una especial y particular devoción en cada familia en la que se rendía culto a los antepasados. Sus altares pululan por Pompeya (...) su decoración varía según la fortuna y la devoción de cada ciudadano (...) En este olimpo encumbrado, cuando no sabían a qué *santo* dirigirse, con la esperanza de una nueva protección, los antiguos fabricaban para su propio uso divinidades que heredarían los *lares*. Así, hemos visto como Augusto cuyo genio era invocando estando él vivo, devino *lar* y fue adorado luego de su muerte. Así pues, fue concedida la libertad más absoluta a cada uno para escoger sus protectores, lo que dio lugar a una cantidad de pinturas y estatuillas de las cuales examinaremos los especímenes más característicos. El *larario* propiamente dicho es a veces muy simple y una pintura sola implicaba la dedicación de un local a alguna divinidad (...) en lo alto de una pintura representando a un hombre en cuclillas y atacado por dos serpientes se leen estas palabras “*cacator cave malum*”... Es curioso constatar la ingerencia religiosa en los más pequeños detalles de la existencia de los antiguos. El huevo era la ofrenda habitual que el pueblo hacía a las serpientes de los *lararios* ...³⁷

A continuación, Gusman describe distintos ejemplos de *lararios* con inscripciones relativas a los nombres de sus devotos o al tema de

la pintura. Entre los altares a los que dedica especial atención figura una pintura que representa la abundancia de pie con dos *lares pocillatores* (escanciadores). De sus *rhytones* sirven la bebida ritual en sendos recipientes. Como ya se ha comentado, el *rhyton* es el antiguo porrón y de ahí que la idea de incluir un porrón en un altar sagrado sea algo absolutamente “convencional” en el contexto pompeyano en el que se mueve Picasso. Pintar un porrón (*rhyton*) en un altar no sólo resulta “convencional” sino, a juzgar por los *lararios* vistos hasta el momento, indispensable.³⁸ Éste es, pues, el origen de la presencia del porrón en los bodegones gosolanos. Con delicadeza y genialidad, el artista recuperó para el porrón el lugar que históricamente le correspondía en un altar.

La siguiente imagen comentada por Gusman describe un altar presidido por una estatuilla de la abundancia. Se trata de un bronce que se halla en el Museo de Nápoles y que el artista reproduce como si se tratara de un dibujo. Al observar, la imagen de esta divinidad se pone de manifiesto que es exactamente esta figura la que Picasso toma como modelo para el retrato femenino de *Naturaleza muerta con cuadro*. La propia estructura de la capilla pompeyana, eliminándole el frontón, es la que sugerirá al artista la presentación de su diosa con un marco. Éste reproduce, como si se tratara de un triple enmarcamiento, los tres grosores del dintel de la capillita pompeyana. En la parte inferior de la imagen, donde Gusman ha escrito el título de la obra y donde en muchas ocasiones aparecía una inscripción, Picasso, siguiendo la tradición pompeyana,



37. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P 114-118.

38. Con la filiación porrón-*rhyton* y la adscripción del mismo a funciones religiosas,



Gusman. *Sacrificio a la abundancia*. (Pintura).

P.121.

Gusman. *Estatuilla de la abundancia*. (Bronce del Museo de Nápoles).P. 124.

la crítica dispone de una nueva característica del porrón con la que, probablemente, podría matizar el trato otorgado a este objeto popular, directo descendiente de la “aristocracia ritual” romana y griega.

Gusman. *Estatuilla de la abundancia*. Detalle. (Bronce del Museo de Nápoles). P. 124.

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. 1906. Detalle. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular



ha incluido el título de la suya: *Las preguntas*.³⁹ Gusman describe en los siguientes términos el mencionado altar:

Algunas veces la figura principal es en bronce; así esta estatuilla de la abundancia con una *patera* de plata, sentada sobre un trono adornado con dos tritones, los pies reposando sobre un escabel con dos esfinges. A los lados de la diosa se encuentran los *Lares pocillatores* que ejecutan su paso: en lo alto del edículo está suspendida una lámpara con forma de pie humano. Un pequeño altar circular estaba situada al pie del *larario* y, allí, el incienso de la libación era expandido y la libación vertida, el fuego devoraba esta ofrenda, agradable a los protectores del hogar y necesaria a su vida en la tumba.⁴⁰

La comparación detallada entre el altar de Pompeya con sus objetos y *Naturaleza muerta con cuadro*, evidenciará otros vínculos entre la imagen pompeyana y la picassiana.

La figura femenina picassiana reproduce el aspecto y la actitud de la pompeyana, rasgos faciales bastante más llenitos que los de Perséfone (*Les bâteleurs*); cuello corto (otro rasgo que la distingue de Perséfone); cabello siguiendo el mismo perfil que cabello y manto de la esculturita; la misma estructura corporal; vestimenta muy similar (obsérvese, incluso, el detalle del manto azul que termina, como en la estatuilla de la abundancia, antes

de llegar al codo) y escote generoso aunque redondo. Picasso introduce cambios a la altura de la barriga. Varía la posición de las manos, sin que pueda apreciarse su definición. En el lugar del cuerno de la abundancia que sostiene la diosa con su mano izquierda, Picasso pinta una sombra y traslada la patera de plata que sujeta con la derecha algo más adelante, en el altar, junto a la botella. El símbolo de la abundancia, representado en esta estatuilla por el tradicional cuerno, podría haber sido desviado por Picasso a la barriga de la joven. De ser así, la abundancia de esta peculiar versión de Ceres, el crecimiento y germinación de la naturaleza, se manifestaría en el embarazo de la propia diosa.

Los *rhytones* que sostienen los *lares pocillatores*,⁴¹ protegiendo los flancos de Ceres, se han convertido, en *Naturaleza muerta con cuadro*, en una botella y un porrón. Estos objetos, a la manera de Picasso, han mantenido su función y lugar privilegiado junto a la diosa. Las dos figuras masculinas de los lares han sido trasladadas, al margen derecho de la composición (al dibujo), acompañando a la diosa muy de cerca y, sin alejarse del simbólico porrón. Éste situado bajo las dos figuras masculinas, las incluye a ambas, en el arco comprendido entre el cuello y el pitorro.

Picasso personaliza a la diosa con un clavel sobre la oreja. Esta imagen evoca la descrita por Fernand en su libro *Recuerdos íntimos*. Canals, el pintor amigo de Picasso, la retrató junto a su mujer, Benedetta, vestidas ambas

39. Richardson, entre otros, entiende que el título es *Las pregunta(s)* RICHARDSON, JOHN Picasso. *Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 441.

40. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 122.

41. Lares escanciadores.



Canals. (*Benedetta y Fernande en los toros*) París, 1905. (*Sin referencias*)
Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. 1906. Detalle. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular

de españolas en el palco de una plaza de toros. Fernande se gustaba muchísimo en este cuadro, tal como ella misma manifiesta:

...está (Canals) pintando un cuadro para el Salón. Un palco en una corrida de toros. Dos españolas con mantilla –una mantilla negra, Benedetta, la otra blanca, yo- apoyadas en los codos, miran y ríen. Los trajes son pintorescos y tienen preciosos mantones bordados, colocados en la baranda del palco, sobre los que destacan los brazos desnudos de las dos mujeres. Juegos de luces y de sombras. Llevan claveles de un rojo púrpura en el pelo, bajo la mantilla sujeta por un alta peineta, como las de las bailarinas españolas... Es el primer cuadro para el que poso en el que me “gusto”.⁴²

En el estudio compositivo se comentaba, la mixtificación de esta figura que respondiendo, básicamente, a la estructura y al perfil de una imagen religiosa, de una imagen de la Virgen, el pintor había incorporado a la misma un original toque goyesco. La metamorfosis que infringiría este detalle a la imagen de la Virgen implicaría una irreverencia que, en una divinidad pagana, no supone ninguna alteración en su esencia. Más familiarizados con la iconografía cristiana que con la pagana, a primera vista, confundimos esta figura con una Virgen. Sin embargo, Picasso no copia a una Virgen sino a una versión de Ceres, diosa que, a su vez, había sido también modelo iconográfico para la Virgen de la imaginaria cristiana.

Picasso, pintando a Ceres con un clavel, con el toque goyesco que tanto gustó a Fer-

nande en el retrato que le hizo Canals, personaliza a esta figura, diviniza a Fernande. Una Fernande que ya había sido retratada a pluma para el altar que Picasso le construyó en el *Bâteau-Lavoir*.

Con esta suplantación de personalidad, y con la que se le supone en *Pareja de adolescentes*, Picasso comienza en Gósol, una serie de retratos de su amante encarnada en distintas divinidades paganas. Así como él se metamorfoseó en Dionisio, en Apolo, en Castor... Fernande fue en *Pareja de adolescentes* una *kore* y en *Naturaleza muerta con cuadro*, Ceres. Conforme avance el verano, adquirirá otras personalidades divinas. La transformación de la amante en diosa por parte del gran demiurgo Picasso y su posterior hundimiento, empieza en Gósol y se repetirá con todas sus mujeres.

Identificada la imagen femenina, así como su personalidad, Fernande-Ceres, seguiremos a Gusman para intentar esclarecer el origen y el significado de los botes que pinta Picasso junto al porrón y la botella:

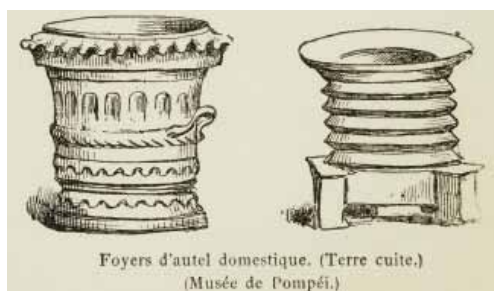
Un pequeño altar circular estaba situado al pie del *larario* y, allí, el incienso de la libación era expandido y la libación vertida, el fuego devoraba esta ofrenda, agradable a los protectores del hogar y necesaria a su vida en la tumba.⁴³

Frente a la imagen de la diosa, los devotos pompeyanos colocaban una serie de recipientes para seguir los procedimientos rituales. Gusman dibuja alguno de estos botes con los que fácilmente podría componerse un bodegón. En el altar se depositaban, además, otros objetos:

42. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 138

43. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P 122.

Gusman. *Recipientes para altar doméstico*. (terracota, Museo de Pompeya). P. 126.



...el soldado ofrecía una parte del botín al volver de la guerra... La nueva esposa, entrando en casa de su marido, para congraciarse con los dioses de la familia, echaba una moneda, y las mujeres estériles colocaban cerca de los altares exvotos fálcos ⁴⁴

La presencia de todo tipo de objetos alrededor de los altares domésticos pompeyanos bastaría, desde un punto de vista compositivo, para comprender la razón de ser de los botes que pinta Picasso debajo de su divinidad. Pero, Gusman, además, añade algo sumamente revelador: “las mujeres estériles colocaban cerca de los altares exvotos fálcos”. Creemos que esta frase facilita la clave para acabar de encajar todas las piezas de *Naturaleza muerta con cuadro*, así como, también las de los otros bodegones gosolanos.

El deseo de Picasso y de Fernande de que ésta se quedara embarazada está perfectamente expuesto en la carta que Fernande manda a su amiga Alice, entonces casada con Princet y posteriormente amante de Derain:

“Dichosa tu Alice que por obra de Princet Preñada, tienes en la panza un pulgarcito

Espero que España me haga también madre a mí”⁴⁵

Probablemente, sea este Pulgarcito el que engrose “la panza” de Fernande-Ceres en *Naturaleza muerta con cuadro*. Al menos, éste sería el deseo de la pareja y, para que éste se cumpla, Picasso colocará cerca del altar, como en Pompeya, exvotos fálcos y uterinos. *Las preguntas*, la inscripción que introduce el artista en la parte inferior del cuadrito, refleja, probablemente, las cuestiones que se plantea la pareja (“¿quedará Fernande embarazada?”) acerca del resultado de su invocación a la diosa de la fecundidad, Fernande-Ceres.

La alternancia de objetos de carácter antropomórfico representando zonas del cuerpo femenino y masculino, senos, úteros (tal como se disponían, también, en el templo de Júpiter)⁴⁶ y falos está representada por el artista de modo que en el extremo de cada objeto fálco encontramos un recipiente femenino, una patera, un bol, una azucarera que recogerán la simiente que deposite en ellos la botella, la tetera, la chocolatera o el porrón. Tal como se viene recordando, la vasija, el jarrón, el cazo, el cuenco... simbolizan el espacio en el que tienen lugar las maravillas, el seno maternal en el que se forma un nuevo nacimiento, donde se procesan las metamorfosis.⁴⁷

Picasso utiliza una iconografía ambigua que evoca tanto el proceso de iniciación y renacimiento del iniciado en forma de un niño,⁴⁸ como el desarrollo de las relaciones sexuales que darán vida a un nuevo ser. Algunas de las principales características del primer nivel de iniciación en los antiguos misterios de Deméter y Perséfone, a saber: la

Joven catalana yendo a la fuente. (1905-10). Postal.

Ed. Labouche. Archivos Picasso. París.

Detalle inscripción: “Fuente del amor”, cántaros y porrón en primer término, junto a mujer con cántaro.

Joven catalana yendo a la fuente. (1905-10). Postal.

Ed. Labouche. Archivos Picasso. París.

Picasso. Mujer con vasija.

París, 1919. Tinta china. (Sin medidas). Colección privada.



44. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P 125.

45. CAIZERGUES, PIERRE ET SECKEL, HÉLÈNE *Picasso-Apollinaire*. Correspondencia. Madrid. Ed. La baledusa. 2.000. P- 49-52.

46. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P 98.

47. Además, la apertura superior de la vasija, como sucede en dos de las representadas, indica receptividad a las fuerzas celestes. CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985. P. 1048-1049.

48. Proceso que hemos visto, en esta tesis, en el estudio de: *Dos hermanos de cara y Los dos hermanos*.

fase del amor físico en los misterios menores, el llamado matrimonio místico que tiene lugar la noche anterior al *Día de las vasijas*,⁴⁹ la vasija como símbolo de la iniciada y del espacio en el que ocurren las metamorfosis, así como el renacimiento del iniciado como un niño, facilitan la fusión de símbolos con el proceso de procreación. Se trata de dos procesos convergentes y simultáneos que convierten a Fernande-Ceres en una novia-diosa. El fruto de esta unión mística, que es una unión sexual, comportaría la transformación del iniciado en un nuevo ser y, al mismo tiempo, el deseado nacimiento de un hijo. Picasso fue un artista en el uso perverso de los símbolos.⁵⁰

La postal titulada *Joven catalana yendo a la fuente*, conservada entre las pertenencias de Picasso, refleja en una sola imagen, la relatada simbiosis. La convergencia de los dos procesos, místico y sexual. Esta escena popular recoge y combina los símbolos que emplea el pintor para representar la iniciación y el embarazo. Lo que hace de esta imagen intrascendente un documento extraordinario para el artista es el hecho de que la fuente que llena estas vasijas se llama, tal como reza la inscripción: *fuelle del amor*. En *Mujer con vasija*, Picasso representa a la mujer con la vasija, símbolo de la iniciación, y su abultada barriga, su metamorfoseada barriga, evocadora de la fertilidad originada por la *fuelle del amor*.⁵¹

La multiplicidad de prácticas sexuales que representa el artista en *Naturaleza muerta con cuadro* puede hacer referencia tanto a la perseverancia real con que se persigue el deseado embarazo, como a la insistencia en la solicitud de intercesión para la consecución del fin. Un fin que, como indica el rótulo, *Las preguntas*, es objeto de cuestionamiento por parte de la pareja. En base a la duplicidad del proceso evocado en *Naturaleza muerta con cuadro*, entendemos que *Las preguntas* no solo reflejan la incógnita del embarazo, sino, también, “las preguntas” que el iniciado, como Ulises, pretende esclarecer en el reino de Perséfone.

Frente a la imagen femenina, frente a Fernande-Ceres, sobre la mesa y ocupando justamente el centro del retrato, un huevo confirma la anterior lectura de la obra. “El huevo era la ofrenda habitual que hacía el pueblo” en los lararios.⁵²

El huevo “es emblema de la inmortalidad y simboliza lo potencial, el germen de la generación, el misterio de la vida”.⁵³ Colocar un huevo, contenedor del germen de la generación, frente a la imagen de Fernande-Ceres podría indicar el deseo de transmitir las virtudes del huevo a la mujer retratada.⁵⁴ Pero, como emblema de la inmortalidad, el huevo nos conecta, al mismo tiempo, con uno de los fines del viaje iniciático, la inmortalidad. Una de “las preguntas” pendientes de respuesta es la incógnita respecto a la efectiva



Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular

Picasso. *La primera comunión*. Barcelona, 1895-1896. Óleo sobre tela. 116x118. Museo Picasso de Barcelona.

49. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 74.

50. “El uso contradictorio de los símbolos es una característica de la producción picassiana. Una y otra vez, (a veces en una misma obra) el mismo símbolo representa principio o ideas radicalmente opuestas. Es muy posible que este procedimiento perverso, culpable de que la interpretación de *Les demoiselles* y el *Guernica* (entre otras obras) resulte tan confusa, se inspire en Jarry”. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 366.

51. Pensamos que resultaría realmente interesante, revisar el estudio del conjunto de obras que Picasso dedicó al tema de la mujer en la fuente, bajo este punto de vista.

52. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P 114-118.

53. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 244.

54. La bibliografía consultada no menciona la presencia del huevo.

liberación del alma inmortal del iniciado que se retrata desnudo, como alma transparente, caminando hacia la diosa con su niño a hombros.⁵⁵ Recordemos que en la imagen de esta diosa Fernande-Ceres se han detectado rasgos de la Perséfone de *Les bâteleurs*.⁵⁶ La Perséfone cuyas flores sobre la cabeza, como la de Fernande-Ceres, aluden a su faceta como diosa de la fertilidad, diosa del misterio de la vida.⁵⁷ Un misterio que comparte con su madre Deméter, la Ceres romana.

No creemos, pues, que el modelo de Ceres para la imagen picassiana haya sido escogido al azar. Es a través de su madre, Deméter (Ceres) que Perséfone, diosa del inframundo, deviene, también, diosa de la fertilidad. Diosa del misterio de la vida, de la muerte y de la resurrección. Diosa a la que se dirigen *Las preguntas* del artista.

Naturaleza muerta con cuadro es una compleja composición votiva envuelta en la atmósfera mística y en la luz de las pinturas religiosas realizadas por el artista durante su juventud barcelonesa. La obra recoge la tradición votiva española, en la que ya había trabajado Picasso en *Parodia de ex voto* (1899-1900) y con la que el artista se siente vinculado, al menos por su tendencia a la superstición. Su composición es un larario en el que, como en Pompeya, aparecen los cuadros con imágenes de los donantes. La imagen de la mujer representa, al mismo tiempo, la donante-novia-diosa a la cual se erige el altar y a la que se solicita su intercesión. Picasso encuentra en la tradición pagana las raíces de prácticas católicas, fuertemente arraigadas en España, dinámicas que se encontraban a mitad de camino entre la magia y la religión. El artista, como demiurgo, como sacerdote, como mago, ejerce sus poderes valiéndose del conocimiento universal (pagano, cristiano, filosofía...) para acceder a sus deseos y a la eternidad. Péladan, el filósofo ocultista al que siguieron Apollinaire, Jarry, Jacob, Canudo y, presumiblemente Picasso, lo explicó claramente cuáles eran sus facultades:

Artista, tu eres sacerdote: el Arte (Sic) es el gran misterio y, cuando tu esfuerzo conclu-

ye en la obra maestra, un rayo de divinidad desciende como sobre un altar.

Artista, tu eres mago: el Arte (Sic) es el gran milagro, solo el prueba nuestra inmortalidad.⁵⁸

Picasso, mediante la repetición de una imagen (la representación del depósito de la simiente masculina en el útero femenino) pretende alcanzar su objetivo. Como en magia, El artista cree que la eficacia del resultado depende de la repetición de la fórmula. Entre los objetos y los elementos de *Naturaleza muerta con cuadro* se establecen unas relaciones y unas consecuencias en las que el artista concentra toda la fuerza de su pensamiento.⁵⁹

Picasso actúa ya, en Gósol, como un demiurgo: diviniza a su amante, exalta el aspecto sagrado del encuentro erótico y practica la magia. Porque el arte, en palabras de Péladan, es magia. El artista, sacerdote y mago, en *Naturaleza muerta con cuadro*, ha compuesto su altar. Su cuadro es su altar y su objeto mágico, con voluntad de interferir en el destino. Se basa en las prácticas rituales paganas descritas por Gusman, toma sus modelos y significados. Entre los objetos rituales paganos, Picasso, recupera, ostentosamente, la función ritual del *rhyton*. El antiguo porrón, dotado ahora de clarísimas referencias sexuales, será manejado con absoluta destreza por el nuevo artista-dios, Picasso, quien extraerá de este objeto popular toda su memoria histórica.

En los años cincuenta el artista volverá a utilizar la magia simpática para favorecer un nuevo embarazo. Picasso creará, entonces, algo más simple y esencial, una escultura de aspecto totémico, la *Mujer embarazada*, para conseguir un tercer embarazo de su amante Françoise Gilot:

Una de las primeras esculturas que realizó Pablo en la antigua fábrica de perfumes fue *La mujer embarazada*. Quería que yo tuviera un tercer hijo. Yo no quería porque me sentía, todavía, muy débil, aunque hubiera pasado un año desde el nacimiento

55. Entendemos que el niño es, al mismo tiempo, el hijo deseado y el alma inmortal del iniciado que renacerá en forma de niño. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

56. Véase el apartado 3 de este estudio: *Naturaleza muerta con cuadro. Estudio compositivo y cromático*.

57. Perséfone simboliza el proceso de la naturaleza y del iniciado: muerte y resurrección. Constante regeneración.

58. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de

Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-P.327. Respecto a la influencia de Péladan sobre los mencionados artistas, véanse: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998.PP. 75-76. y RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 340.

59. Esta es la fuerza de la magia y así lo explicaron, a principios de siglo, Frazer y Mauss. Probablemente, así se lo debieron transmitir al artista Max Jacob y Apollinaire.



Picasso. *La mujer embarazada*. Vallauris 1950-1951 (1959). Bronce. 109x30x34 cm. Colección particular.

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular

de Paloma. Creo que esta escultura fue una forma para conseguir que se cumpliera un deseo por su parte. Trabajó en ella mucho tiempo, supongo que a partir de la imagen mental que tenía de mí aspecto cuando estaba embarazada de Claude y de Paloma.⁶⁰

Picasso, al llegar a Gósol, había terminado, o terminó allí, la serie de cuadros que suceden a la *Muerte del Arlequín*. En ellos, como se ha explicado en los estudios de *Dos hermanos de cara* y *Pareja de adolescentes*, el artista pinta su propia muerte (muere sin morir) y descenso a los infiernos, al Hades, donde adquirirá el conocimiento y la inmortalidad. Es este recién adquirido (a juzgar por lo que el propio artista explica en sus cuadros) conocimiento el que le permite sentirse y actuar como un mago.⁶¹

Green, en *Picasso. Architecture and Vertigo*⁶² se preguntaba cuál era la opinión que permitía a Picasso y a Miró actuar como magos.⁶³ Respecto a Picasso la respuesta podría

hallarse en este conocimiento secreto adquirido en su viaje al Hades y relatado por el propio artista en sus pinturas.

En Gósol, Picasso, pretenderá intervenir en el destino mediante la mágica repetición de un deseo. Deseo que positivizará en otros cinco bodegones en los que, temáticamente elevará el encuentro erótico a una esfera en la que conviven los conocimientos herméticos con lo sagrado. Objetualmente, estas piezas serán, en sí mismas, objetos mágicos. La impresión que le causaron al artista, un año más tarde, las máscaras del Museo del Trocadero estaba relacionada con algo que él llevaba en su interior y con lo que, consciente o inconscientemente, estaba ya trabajando. Creemos que los bodegones gosolanos, con su aspecto convencional, están más cercanos al arte negro que las piezas de Braque, de Derain o de Matisse inspiradas, estéticamente, en este arte. La naturaleza animista de estos bodegones, es la que el artista pudo proyectar en las máscaras del Trocadero.

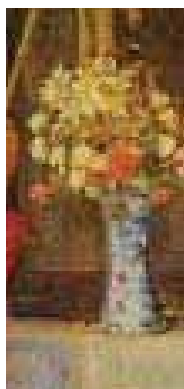
60. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P. 296.

61. Jung, en su artículo sobre Picasso, publicado en el *Neue Zürcher Zeitung* en 1932, clasifica al artista como esquizofrénico que en su encarnación como Arlequín realiza su *Nekyia*, su viaje a los infiernos. Allí, según Jung,

en este descenso a la caverna de iniciación, es donde el artista adquirirá un conocimiento secreto.

62. GREEN, CRISTOPHER *Picasso architecture and vertigo*. New Haven and London. Yale University Press. 2005. PP. 189-223.

63. En el capítulo titulado *Aprendiendo lecciones de magia*.



Picasso. *El monaguillo*.
Detalle. Barcelona, 1896.
Óleo sobre tela. 76x50
cm. Museo de Montserrat
(Barcelona).

Picasso. *Naturaleza muerta: flores en un jarrón*. Gósol, 1906.
Gouache sobre cartón.
70'5x54 cm. The Solomon
R. Guggenheim Museum,
Nueva York.

Picasso. *El monaguillo*.
Barcelona, 1896. Óleo sobre
tela. 76x50 cm. Museo de
Montserrat (Barcelona).

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Óleo sobre tela.
82x100'3 cm. Colección
particular

17-5 LOS OTROS CINCO BODEGONES

La esperanza de paternidad en la que Picasso seguiría insistiendo, a su llegada a París,⁶⁴ se había concretado en Gósol en una serie de cuadritos votivos en los que el artista, con una delicadeza casi infantil, pinta con gran esmero la expresión de su fe en las posibilidades del mundo sobrenatural.

17-5-1 *Naturaleza muerta: flores. en un jarrón*

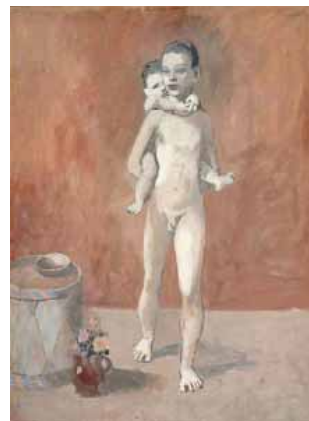
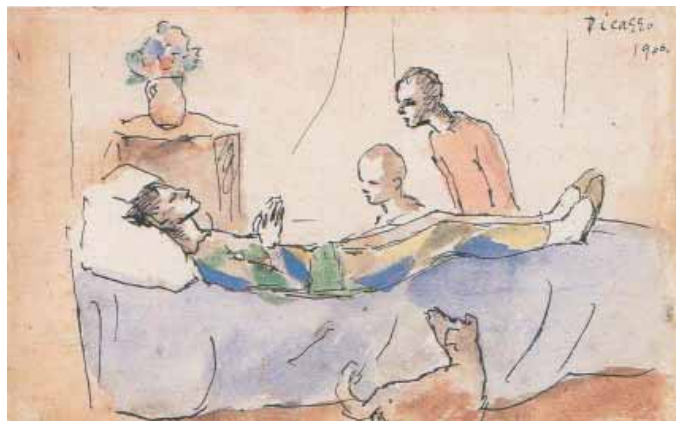
Esta naturaleza muerta es, junto con *Naturaleza muerta con cuadro*, la que evoca más intensamente las pinturas religiosas realizadas por Picasso en su juventud barcelonesa. De hecho, el florero repite, prácticamente, el mismo ramo que el artista pintó en *La Primera comunión* y en *El monaguillo* en 1896. En la versión gosolana, el artista ha oscurecido las hojas verdes y las flores azules que antes se encontraban pintadas en el jarrón ahora están integradas entre las demás. Las tonalidades

rosadas reemplazan, en Gósol, a las amarillentas. El jarrón conserva la misma altura y las mismas proporciones respecto al pintado en su juventud, pero su forma varia. Si Picasso pinta de memoria el ramo, podía haber hecho lo mismo con un jarrón del que, sin embargo, conserva sus proporciones. La variación tiene que obedecer a algún motivo.

En esta naturaleza muerta volvemos a encontrar algunos de los elementos centrales de *Naturaleza muerta con cuadro*. El bol y el plato son los elementos femeninos y la chocolatera es el masculino que se han separado ligeramente para dar cabida al jarrón. Las líneas compositivas dibujan un triángulo isósceles con su base entre el bol y la chocolatera. Estos objetos aparecen dispuestos ante el florero como antes lo estaban frente al cuadro de *Fernande-Ceres*, es decir, Picasso sigue confiriendo a la composición el mismo aspecto de altar doméstico que otorgó a *Naturaleza muerta con cuadro*. Ha restringido el número de ele-

Picasso. *Estudio para la "Muerte de Arlequín"*.
París, 1906. Pluma y
acuarela. 10'5x17'5.
Colección Paul Mellon.
Upperville (Virginia).

Picasso. *Dos hermanos de cara*. 1906. Gouache sobre
cartón. 80x59 cm. Museo
Picasso París.



⁶⁴. *Hombre, mujer y niño*. Esta esperanza ligada al cuadro mencionado es idea de: DAIX, PIERRE. "Del primitivismo al cubismo sintético y más allá de 1905-1914." En:

AAVV *Picasso et le portrait* catálogo a cargo de William Rubin. París. Reunión des Musées Nationaux. 1997. P. 269.



Gusman. *Estatuilla de la abundancia. Detalle.* (Bronce del Museo de Nápoles). P. 124.

Picasso. *Tanagra con ánfora.* Antibes 1947-1948

mentos y ha sustituido el retrato de Fernand-Ceres embarazada por el jarrón con flores.

Tal como se ha visto repetidamente en esta tesis y como se ha comentado al estudiar el jarrón con flores que Picasso pintó en *Dos hermanos de cara*, el mismo que había en el *Estudio para la "Muerte del Arlequín"* y en alguno de los estudios de *Las señoritas de la calle Avinyó*, el jarrón simboliza el útero femenino. En *Dos hermanos de cara* el jarrón con flores se encontraba, también, con el cuenco. Allí, la presencia del tambor y de los dos chicos, conducían la interpretación al ámbito iniciático de la muerte y de la resurrección. Aquí, creemos, que hay que dar una lectura paralela al renacimiento y entenderlo en el contexto de los deseos de la pareja de engendrar un hijo.

La simbología de los objetos no varía. La vida se origina en el jarro que, a través del cuenco, recoge la simiente del elemento fálico, la chocolatera, y en su interior se produce el tipo de metamorfosis que ocurre en el seno materno, dando lugar a un nuevo nacimiento.⁶⁵ Las flores son el resultado de la fecundación,⁶⁶ son el estallido primaveral y de la nueva vida. Un proceso, que como hemos visto en *Dos hermanos de cara*, alude, también, al del opiómano, siendo la cazoleta,⁶⁷ el recipiente en el que se prepara el brebaje. Allí, como aquí entendemos que las flores

azules son las adormideras que facilitan al iniciado su renacimiento espiritual.

Ceres, en el dibujo de Gusman, sostiene en su mano derecha la patera y en la izquierda un cuerno de la abundancia con trigo y flores. Como sea que las formas del nuevo jarrón pintado por Picasso sugieren las de un cuerpo femenino, interesa reproducir la frase del artista que sostiene cómo realiza él esta transformación:

Se dice que las caderas de la mujer tienen forma de jarrón. Esto ya no es poético; se ha convertido en algo corriente. Yo, cojo un jarrón y lo convierto en una mujer. Utilizo la vieja metáfora: le doy la vuelta y le doy la vida.⁶⁸

Esta es la operación que realizó, ya, en 1906 con la imagen de Fernand-Ceres, transformó a la mujer en jarrón. El embarazo que se le podía intuir en *Naturaleza muerta con cuadro* ha germinado, aquí en este estallido de fecundidad que representan las flores. Las mismas que sujetaba Ceres en el altar votivo pompeyano.

En esta obra, el jarrón es Fernand-Ceres, ella es la diosa, la imagen ante la cual se coloca el objeto fálico con el que en Pompeya las mujeres pretendían superar su esterilidad.⁶⁹ Picasso, de nuevo pinta el deseo que intenta conseguir. Compone un ex voto.

65. La interpretación simbólica de cuenco y jarrón son de: CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985. P. 1048-1049.

66. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 210.

67. Véase, para este proceso: <http://cnburgos.blogspot.com/>

68. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed. Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996- P. 84. Recogido en: Gilot, Françoise y Carlton, Lake. *Vivre avec Picasso*. Calmann Lévy, 1964. P. 293.

69. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 125.



Picasso. *Naturaleza muerta con jarros (El porrón)*.

Gósol 1906. Óleo sobre tela.

38'5x56 cm. Museo del

Hermitage. San Petersburgo.

Gusman. *Pintura de*

naturaleza muerta del

Museo de Nápoles. P. 402

Bodegón con peces. Casa

Cervi. Herculano.



Peinture de nature morte. (Musée de Naples.)



17-5-2 *Naturaleza muerta con jarros (El porrón)*

En un bodegón de aspecto convencional, Picasso con una ingenuidad casi *naïf*, vuelve a enfrentar objetos antropomórficos que se identifican con el sexo masculino y femenino.

Los elementos fálicos, los pitorros de la aceitera y del porrón apuntan hacia la azucarera y el jarrón, depósitos que recogerán la simiente masculina y en los que se producirá la metamorfosis que dará lugar a una nueva vida.

La aparente ingenuidad de la composición nos remite a las naturalezas muertas reproducidas por Gusman que traducen la encantadora torpeza de la llamada pintura popular pompeyana. Resultan ingenuas, en particular, las naturalezas muertas que acompañan los lararios, compuestas por vituallas e utensilios culinarios. Este primitivismo las identifica como romanas y las distingue de la pintura helenística.⁷⁰ Picasso recoge el espíritu de estas composiciones, e insiste como en ellas, en la representación del *rhyton*-porrón que tiene, en el contexto, un significado fálico y ritual.

El trabajo del vidrio reproduce la técnica de los murales pompeyanos en los que se observa un uso desmesurado del blanco para representar los brillos y las transparencias del cristal. La aplicación del color, en general, evoca las manchas por zonas, propias de la pintura al fresco. La gama cromática sigue reproduciendo la misma contraposición de una escala fría de grises con una gradación cálida de tierras.

En esta pintura, el artista, sigue insistiendo, en la representación de un proceso sexual cuyo resultado debería ser el nacimiento de un nuevo ser, tanto en el sentido iniciático como en el real. Es, otro objeto mágico con el que el pintor intentará mediante la om-

nipotencia de sus pensamientos, cambiar el transcurso de los acontecimientos.

17-5-3 *Naturaleza muerta con jarrones*

Entre las naturalezas muertas gosolanas, quizás ésta sea la que transmita más intensamente la candorosa ingenuidad de las ofrendas votivas pompeyanas.

La técnica empleada intenta reproducir el trabajo plástico por zonas, característico de los frescos más rudimentarios. La aplicación del blanco para transparencias y brillos del vidrio resulta más exagerada que en *Naturaleza muerta con jarros (El porrón)*. El vivo rojo cinabrio, como marca de Pompeya, invade y atrae fuertemente, la atención del espectador. La gama cromática, aquí, se ciñe a los tierras destacados por las pinceladas de blanco. El efecto conseguido transmite una especial intensidad.

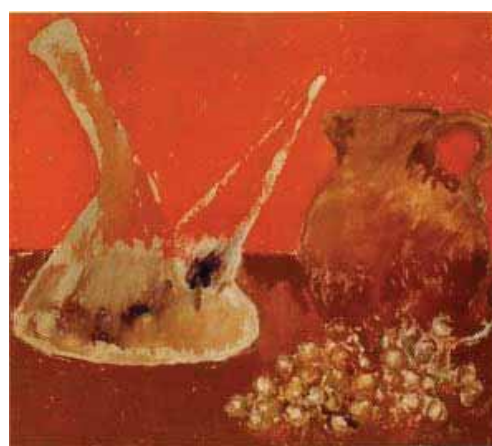
La sencilla composición enfrenta a los elementos masculinos y femeninos y, en esta ocasión, el artista ha reproducido, de nuevo, el jarrón que aparecía en *Dos hermanos de cara, Estudio para la "Muerte del Arlequín"*, etc.⁷¹ Al significado ritual, al doméstico y al

Picasso. *Naturaleza muerta con jarrones*. Gósol, 1906.

Gouache y acuarela sobre

papel. 32'5x37'5 cm.

Colección privada.



70. CROISILLE, JEAN MICHEL *Les natures mortes campaniennes*. Bruselas. Latomus. *Révue d'études Latines*. 1965. P.13.

71. Jarrón que hemos identificado con el utilizado por los opiómanos para construir,

mediante algunas incisiones, sus pipas. Véanse las imágenes y explicaciones sobre el proceso en: <http://cnburgos.blogspot.com/>



Picasso. Dos hermanos de cara. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.

Gusman. Larario dedicado a Baco. (Pintura de la Casa del Centenario) (Museo de Nápoles). P. 130.

Larario dedicado a Baco. Detalle. (Pintura de la Casa del Centenario) (Museo de Nápoles)

sexual del porrón, Picasso, aquí, ha incorporado, con el racimo de uvas, el simbolismo de su contenido, el vino. El racimo de uvas simboliza el cuerpo de Dionisio, dios del vino y de la fecundidad. En el larario de Baco (Casa del Centenario) el artista pompeyano pintó el cuerpo del dios como un racimo de uvas. En él, Baco, con su mano derecha vuelca el vino que fertilizará la tierra. Así mismo, el contenido del porrón fertilizará el útero femenino (jarrón) al que apunta.

Probablemente, el racimo de uvas, alegórico del cuerpo de Baco, también simbolice el cuerpo del artista, de Picasso. Éste que ya se había encarnado como Baco en *Joven con pipa*,⁷² vuelve a aparecer como Baco responsable de la fertilización del seno de Fernande representado por el jarrón.

El cuerpo del dios desmembrado evoca su sacrificio y muerte que eran revividos durante la noche anterior al *Día de las vasijas*, durante la celebración del matrimonio de Dionisio y la portadora del título de reina. La intervención de Baco enfatiza la lectura ritual del bodegón.⁷³ La multiplicidad de los frutos, alude a la fertilidad. El poder fecun-

dador de este dios, con el que se acostumbra a identificar Picasso, debería colmar las esperanzas de paternidad de la joven pareja. Entendemos que, al pintar en primer término el cuerpo de Baco, el artista podría estar dedicándose esta composición votiva a sí mismo, a Picasso-Dionisio.

17-5-4 Botijo con flores

Esta composición, en su extrema simplicidad repite la misma idea de fertilización que Picasso ha planteado en los anteriores bodegones.

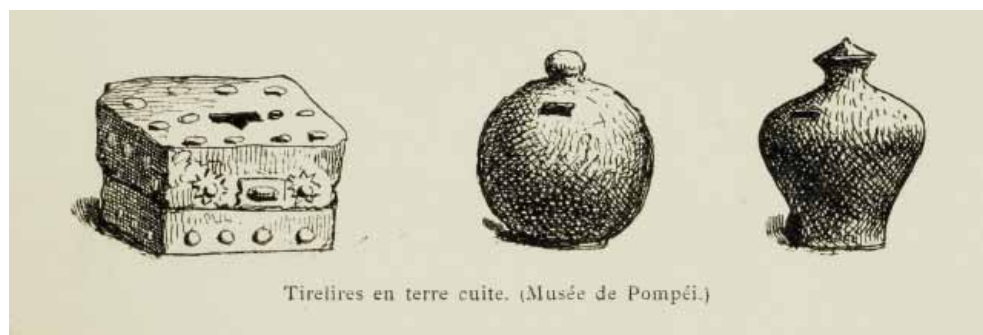
El cántaro, con su peculiar perfil, tan parecido al de las huchas pompeyanas reproducidas por Gusman, sintetiza en un solo objeto, masculinidad y feminidad. Su parte cóncava evoca tanto al seno como al útero femenino y el pitorro es un elemento fálico. De la metamorfosis que se opere en el interior de este recipiente surgirá la nueva vida simbolizada por las flores.

La fotografía en blanco y negro no permite valorar la obra desde un punto de vista cromático pero sí permite apreciar la aplicación de la pintura en grandes bloques y

Picasso. Botijo con flores.

Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. (Sin medidas). Colección Aulay, Winnipeg.

Gusman. Huchas en terracota. (Museo de Pompeya). P.233.



Tirelres en terre cuite. (Musée de Pompéi.)

72. Véase, en esta misma tesis, el estudio de *Joven con pipa*.

73. "La noche antes de las *Choai* se celebraba en la ciudad el matrimonio misterioso entre Dionisio y la portadora del título de reina. (...) Los ritos junto al Iliso eran una imitación de los acontecimientos que giraban entorno a Dionisio. Lo que

los sacerdotes de Eleusis en el período clásico, desde mediados del siglo V en adelante, consideraban como una preparación necesaria para sus propios misterios era confiada a los *mistos* en relación con la fiesta del matrimonio de Dionisio". KERÉNYI, KARL. *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 74.

Picasso. *La toilette*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 151x199 cm. Albrihht –Knox Art Gallery. Buffalo. N.Y.

Picasso. *Naturaleza muerta con jarros (El porrón)*. Gósol 1906. Óleo sobre tela. 38'5x56 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo

***El triunfo de Baco*.** Detalle ménade. Pompeya.



con toques enérgicos que evocan, de nuevo, las transparencias y la factura de los frescos pompeyanos.

La asociación que realiza Picasso entre la hucha y el botijo⁷⁴, sugiere, también, una alusión a la abundancia. Ello relacionaría directamente esta pieza con *Naturaleza muerta con cuadro*.

17-5-5 Tazón, jarra y lechera

En esta composición, el artista se expresa con una simplicidad esencial, muy diferentemente a cómo se manifestó en *Naturaleza muerta con cuadro*. Sin variar el contenido, el artista pinta con una economía de medios que, confiere rotundidad al mensaje.

El dinamismo de la composición viene determinado por el brusco escalonamiento que se produce entre dos objetos de relativa altura y un tazón de reducidas dimensiones. El luminoso azul cerúleo, convierte al bol insignificante en el elemento más atractivo de la composición. La alternancia de dos tipos distintos de asas, el contraste entre el barro del jarrón y el metal de la lechera, así como la contraposición entre formas rectas y formas curvas, son detalles imperceptibles que, de manera casi escondida, se responsabilizan de imprimir ritmo a una pintura estática.

El cromatismo, muy diferente al de *Naturaleza muerta con cuadro*, adquiere la claridad que será característica de los trabajos de Gósol. El contraste entre el azul cielo, los ocre y los rosas acercan esta obra a *La toilette*. Quizás sean los cielos transparentes de Gó-

sol y su atmósfera absolutamente nítida los que inclinaron a Picasso hacia unos modelos pompeyanos más claros, como *El triunfo de Baco*. Los pigmentos ocre, rosados y azules utilizados en tonos suaves, se mezclan en estas pinturas pompeyanas como si se tratara de colores al pastel. Son combinaciones cromáticas que Picasso introducirá en Gósol, pero, como se ha visto en otros capítulos, no son colores de Gósol sino pompeyanos.

Entre las naturalezas muertas gosolanas, esta es, desde un punto de vista compositivo, técnico y cromático, la más moderna. Expresa lo mismo que las anteriores, pero parece que el proceso de interiorización del tema ha proporcionado al artista opciones plásticas desprovistas de toda retórica.

En el presente bodegón ocurre algo semejante a *Naturaleza muerta con jarrones*. En esta composición, Picasso jugaba no sólo con el carácter fálico del porrón, sino también con las características específicas del vino. En *Tazón, jarra y lechera*, el artista, con su especial humor, aprovecha el simbolismo del contenido de la lechera, la leche. La leche, metafóricamente, se equipara al semen masculino.⁷⁵ Así, pues, la asociación entre el jarrón y la lechera es muy clara.

Picasso asocia de nuevo distintos utensilios caseros de cuyas formas puede realizarse una lectura simbólica conjunta, para crear una naturaleza muerta de tipo votivo.⁷⁶ La combinación de lechera, cazo y jarrón alude a la fertilización del útero femenino, el jarrón, por el sexo masculino simbolizado por la lechera. En primer término, el cuenco encierra el elixir

74. Los cántaros pompeyanos son descritos por Gusman en la P. 441.

75. Es probable que el "Ball de la llet" celebrado en Gósol (San Juan), sólo por hombres, tenga alguna responsabilidad en esta composición.

76. Véase GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 81-125. y CROISILLE, JEAN MICHEL *Les natures mortes campaniennes*. Bruselas. Latomus. Revue d'études Latines. 1965. P.13.



Picasso. Marco decorado.
Barcelona, 1902 ca. Óleo sobre madera. 122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona
Picasso. Marco decorado.
Detalle mujer con jarrón invertido y niño. Barcelona, 1902 ca. Óleo sobre madera. 122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona
Picasso. Marco decorado.
Detalle niño. Barcelona, 1902 ca. Óleo sobre madera. 122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona

de la vida.⁷⁷ Elixir del renacimiento, representado mediante la cazoleta en la que el opiómano efectuaba las mezclas que le facilitarían el “viaje” hacia su nuevo nacimiento.⁷⁸

Picasso había pintado ya este proceso en su *Marco decorado*, en 1902. En el mismo puede apreciarse, sin ningún género de dudas cómo la fertilización de Venus (¿o Ariadna?) por el toro (Dionisio) da lugar al nacimiento de un nuevo ser que surge del jarrón invertido que sostiene la mujer entre sus manos. El aspecto teatral de este marco, con sus molduras de carácter arquitectónico y su base, evoca tanto el templo que alberga la figura de la abundancia de Gusman como el marco que encuadra el retrato de Fernand-Ceres de Gósol.

Una vez unidas temática y plásticamente, la tradición votiva pagana y la cristiana, la actuación de Picasso se sitúa en un estadio anterior. Él como el artista primordial que creía ser⁷⁹, pinta como pintaba en las cavernas. Pinta, ritualmente, el proceso que desea ver cumplido. Es pintor, es mago, y es capaz de crear divinidades.⁸⁰ Picasso pinta, o sea “crea” su diosa, una diosa de la fecundidad extraída de una estatuilla de la abundancia, Fernand-Ceres (Deméter). Tomando ejemplo de los pompeyanos creó su *lar* protector y como sacerdote-mago organizó el ritual, repitió la plegaria repintándola para asegurarse la eficacia del conjuro.



Picasso. Naturaleza muerta con cuadro. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular
Gusman. Estatuilla de la abundancia. (Bronce del Museo de Nápoles). P. 124.

77. Para simbología jarrón y cuenco, véase: CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985. P. 1048-1049.

78. Para la parafernalia del opiómano, véase: <http://cnburgos.blogspot.com/>

79. “¿Sabe lo que pienso, a veces?, Me divierte: soy supersticioso. Creo que cada uno es siempre el mismo “Little Man”. Incluso desde la época de las pinturas rupestres. Él siempre vuelve, como el judío errante... Los pintores se reencarnan forzosamente como pintores. Son una raza en sí mismos (...) El “little Man” (...) cuida de los pintores profesionales (...) él va volviendo. Quizás sea yo, quién sabe (...). Picasso se veía a sí mismo no como uno más en una larga lista de grandes artistas, sino como la actual reencarnación del artista primordial, del “Little Man”. En: ANGLIN BURGARD, TIMOTHY

“Picasso and appropriation” *The Art Bulletin*, Vol. 73, Nº 3 (Sept., 1991), pp.479-494.

80. Recuérdense las exhortaciones de Péladan: Artista, tu eres sacerdote: el Arte (Sic) es el gran misterio y, cuando tu esfuerzo concluye en la obra maestra, un rayo de divinidad desciende como sobre un altar. Artista, tu eres mago: el Arte (Sic) es el gran milagro, solo el prueba nuestra inmortalidad. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-P.327. Respecto a la influencia de Péladan sobre el círculo picassiano, véanse: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998.PP. 75-76. y RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 340.



Picasso. *La toilette*. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Albright-Knox Art Gallery Buffalo (NY.)

18

La toilette

18-1 INTRODUCCIÓN

El tema en sí, *la toilette*, no es ninguna novedad en la pintura picassiana. El artista había pintado *toilettes* en la época azul, las pintó en 1905, en el contexto del circo, y siguió trabajando alrededor de esta idea a lo largo de su vida, en 1906, 1922, 1956... Lo que sí representa una novedad es su relación con modelos pompeyanos y la posible repercusión del significado de los modelos en la interpretación de la pintura de Picasso. Si “el artista percibía la apropiación como una transferencia mágica de poder que podía ser aplicada tanto al arte del pasado como al contemporáneo y a objetos y personas”¹, entonces, Picasso estaba encarnándose en el artista pompeyano, captaba su esencia y su fuerza y, por otro lado, transmitía los poderes del modelo pompeyano a su modelo, a Fernande.

El tema de *la toilette* era habitual en el ámbito de la pintura campana. *La toilette* de una dama era algo complejo. Marc Monnier, en su libro sobre Pompeya, describe la laboriosa y tiránica *toilette* de Sabina y las funciones de cada una de las sirvientas. Bascle de Lagrèze, también como Monnier, dedica una extensa explicación a *la toilette* de la mujer pompeyana. Y, es que la *toilette* era, para la romana y para la pompeyana, un asunto de estado.² Interesa, en Monnier, la atención que presta a los espejos antiguos ya que éste tiene un papel importante en *La toilette* picassiana.

A la anterior literatura sobre la *toilette* pompeyana habrá que añadir los comentarios de Gusman, así como las reproducciones de *La toilette* de Herculano que el pintor incluye en su libro, imágenes publicadas,



Dama romana en su toilette. Bascle de Lagrèze.
Fig. 47.

Gusman. *La toilette*.
(Pintura de Herculano.
Museo de Nápoles). P. 394

1. ANGLIN BURGARD, TIMOTHY “Picasso and appropriation” *The Art Bulletin*, Vol. 73, Nº 3 (Sept., 1991), PP.479-494

2. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. PP. 118-119. y BASCLE de LAGRÈZE, GUSTAVE *Une visite à Pompéi*. Firmin Didot. París 1887.P. 111.

también, por Roux. Esta composición, como pudo verse en el estudio de *Salomé*, había servido, ya, a Picasso de modelo para el mencionado grabado.³

Gusman, poco después de describir los lupanares, habla de las *toilettes*, de los *cabinets de toilette* y de una pintura representando a Venus en su *toilette*:

... las mujeres debían también hacer, allí, su *toilette*... Hubo también “*cabinets de toilette*” y en una casa descubierta en 1898,

vemos una pequeña habitación que en su decoración muestra diversos temas entre los cuales unos amorfos se miran amorosamente, rodeados de objetos de *toilette*, así como una mujer desnuda representando Venus retorciéndose el cabello, como saliendo de la ola.⁴

Interesa dejar constancia, en esta introducción, de la importancia del tema de *La toilette* en Pompeya y de la descripción que hace Gusman de la pintura de una Venus en su *toilette*.

18-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

La Toilette, para Daix, es una de estas obras en las que el objetivo de Picasso es emular a Ingres. Destaca la influencia griega del desnudo de *La toilette* y considera los temas gosolanos extraídos de la vida cotidiana de las montañas.⁵ Concretando un poco más, el autor se acerca a *La toilette* en unos términos descriptivos y genéricos que parecen rehuir expresamente cualquier realidad esencial de la composición:

La toilette combina dos temas: el de la mujer desnuda que tiende sus cabellos por encima de la cabeza, con el de la mujer plasmada de perfil, aquí una sirvienta, que nace por sus propios vestidos del espacio de la mujer desnuda sosteniendo un espejo del que sólo vemos el reverso y lo hace con una solidez y con una presencia material propia de una estatua antigua.⁶

Phoebe Pool considera que la esencia del clasicismo picassiano no radica en el préstamo iconográfico ni en la libre traducción de las figuras sino en una necesidad de formas conceptuales y armónicas. Así mismo

atribuye a Seurat las delicadas líneas de los desnudos de *La toilette* y de *Muchacha con la cabra*, dejando la puerta abierta a otras influencias posibles, los dioses andróginos y los vasos griegos del Louvre.⁷

Pierre Cabanne considera que en Gósol, Picasso, por primera vez no realiza un trabajo con segundas intenciones y que sus intereses son, en estas obras, puramente plásticos y formales. Establece una relación entre el clasicismo del artista y la esencia ascética y primordial de las montañas gosolanas. Admite un tinte heleno para estas composiciones aunque no la idea de un “retorno a Grecia”.⁸

El contraste entre algunas posturas de la crítica, básicamente aquellas que consideran la obra de Gósol un proyecto de investigación puramente plástico, y las sugerencias expuestas en la introducción del presente estudio implica dos maneras absolutamente distintas de entender dichos trabajos. Especialmente si se considera que la influencia de la pintura pompeyana que se plantea en esta tesis, abarca modelos iconográficos, transmisión de sus significados a las figuras picassianas y técnica pictórica

3. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Salomé*.

4. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899-P. 292

5. Es Ingres el que le provoca, y no se detendrá hasta sobrepasarlo incluso en el plano del clasicismo con obras de una nobleza inigualable, como el *Joven desnudo llevando un caballo* (de comienzos de 1906) o sus desnudos, los más griegos, como *Los adolescentes* o *El aseo* realizados en la soledad catalana de Gósol.

(...) Es apasionante el hecho de que la estancia en Gósol, donde se desarrolló el desafío psicológico, para abreviar, con Ingres, pone de manifiesto un campo de exploración diferente. Picasso, sobre temas tomados de la vida cotidiana.,

de la montaña catalana, llevará a cabo simplificaciones y abstracciones cuyo objetivo común será suprimir toda psicología en sus personajes. BONET CORREA, ANTONIO; DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981. PP: 28-29.

6. DAIX, PIERRE *Picasso*. Barcelona. Ed. Daimón. 1965 P. 50:

7. PHOEBE POOL “*El neoclasicismo de Picasso: primer período*” (1905-6) en: COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA *Estudios sobre Picasso*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1981.P. 141-143.

8. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P.172.



Picasso. *La toilette*. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery, Buffalo (NY).
Picasso. *Tazón, jarra y lechera*. Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. 41'9x29 cm. Colección particular.

18-3 ANÁLISIS COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

Esta composición, esencialmente liviana, expresa la misma voluntad de síntesis que otras obras de la época. Por su trabajo plástico, por la liquidez del medio, se asemeja a *Tazón, jarra y lechera*, una acuarela con la que coincide en otros extremos tales como la idea de oposiciones sistemáticas, el cromatismo, la presencia de dos elementos singulares y un pequeño objeto entre ambos, etc. Picasso desarrolla en *La toilette* un tema clásico, tanto en su trayectoria personal como en la de la historia del arte, con una buscada escasez de medios y despojado de toda retórica.

Los principales ejes compositivos vienen determinados por las dos verticales paralelas, conformadas con las dos figuras que cortan perpendicularmente la línea horizontal divisoria entre suelo y muro. Dos elementos se despegan de los bloques conformados por los dos cuerpos humanos: el espejo que sostiene la mujer vestida y la coleta alta de la mujer desnuda. Coleta enfatizada por sus brazos que, como pinzas, apuntan hacia ella. Del mismo modo, la mano de la mujer vestida, con su dedo índice extendido, señala el objeto que las une y las distingue, el espejo. Espejo y coleta han sido trabajados por el pintor en una misma gama cromática.

La función del espejo que sujeta una de ellas y precisa la otra es el nexo de unión en-

tre ambas. A su vez, la distinta relación que tiene cada una de ellas con este objeto, las diferencia. La tarea de sostener el espejo podría convertir a la mujer vestida en sirvienta de la mujer desnuda que, con sus brazos en alto se erige señoreando, discretamente, la composición. El brazo de la criada, en sentido contrario a los de la señora, dirigiéndose hacia el suelo, equilibra la anterior orientación ascendente y sugiere, simbólicamente, la dirección opuesta, la que conduce al inframundo, al reino de Perséfone.

Los pies de ambas forman ángulo entre ellos, uno más avanzado que el otro, y crean dos líneas que se cortan perpendicularmente. Este ligero movimiento de pies y el escorzo del espejo, confieren una cierta profundidad a una pintura básicamente plana.

El cabello es otro factor de contraste entre ambas mujeres. Los rizos castaño-rojizos, de la señora se alzan y se recortan contra el fondo de la tela mientras que los de la criada, negros, descienden sobre sus hombros y espalda.

A la oposición desnudo-vestido y cara-de-perfil, hay que añadir la distinta manera de conferir dinamismo a las figuras. En la mujer desnuda éste viene marcado por las curvas y el movimiento de su propio cuerpo y en la mujer vestida por el plegado de los ropajes.

Sus rostros, trabajados con extrema delicadeza, transmiten la ternura con que el pintor efectuó su trabajo. Los suaves tonos carne de las caras, aplicados como tintas planas, apenas son destacados por algunas sombras que, junto al perfilado en sanguina, definen estos rostros otorgándoles su propia personalidad.

Cromáticamente la obra ha sido resuelta en una oposición entre la gama de los tonos tierras y la de los grises azulados, consiguiendo una extrema suavidad y elegancia en un contexto de cotidianeidad y sencillez. El fuerte contraste de la masa azul y negra de la sirvienta vigoriza una composición que se sumerge, ensoñada, en la suavidad pastel de su atmósfera. La gran superficie azul de la sirvienta alterna distintos tonos; el azul cerúleo, el ultramar claro, el ultramar oscuro, el prusia así como otras mezclas de pigmentos cercanas a los grises y a los verdosos que descomponen, en distintas zonas, esta masa. La mancha de rojo inglés con la que el artista termina la base del vestido de la sirvienta enlaza, en línea diagonal, con el mismo color en el cabello de la señora.

Los colores están yuxtapuestos y la capa superficial, a menudo bastante transparente, permite entrever una base más clara, o el blanco de la tela, confiriendo sutiles matices a la composición. Estas transparencias evocan las características plásticas de la pintura al fresco que resultan más evidentes en el desnudo, en la simplicidad de su factura y en la aplicación de las sombras por zonas.

Tanto a nivel cromático como técnico *La toilette* parece seguir los modelos pictóricos que proporciona Gusman, así como sus explicaciones. En ellas, el autor, hace hincapié en el dominio de los azules, los violáceos y

los amarillos. Algunas acuarelas originales de Gusman reflejan estas tonalidades características de un importante grupo de pinturas pompeyanas. Concretamente, en el supuesto retrato de Dionisio y Ariadna (o una ménade) encontramos el mismo azul de fondo y las mismas tonalidades para las carnaciones utilizadas por Picasso en *La toilette*. Tanto la aplicación de la pincelada, como la armonía cromática y la sensación de ligereza que transmite esta obra, es la que Gusman confiere a su conjunto de acuarelas. El medio acuoso resulta idóneo para reproducir el aspecto de los frescos. Picasso en algunas de sus obras anteriores, pero especialmente en *La toilette* y en *El harén* se hace eco de estas transparencias que traslada al óleo diluyéndolo con una considerable proporción de trementina. Si se presta atención al perfilado de los cuerpos, a la mano de la Ariadna de Gusman, se constatará cómo Picasso reproduce su técnica y, ocasionalmente, su buscada torpeza.

Gusman, al describir la pintura de Leda, que la califica de moderna y la compara con la pintura de Henri Martin,⁹ descubre algunos aspectos de la misma que podrían identificarse con *La toilette*:

Leda de pie, de la cual ofrecemos una reproducción en colores, es de un procedimiento bien moderno. Los trazos del pincel recuerdan los del pastel ejecutado libremente; el modelo ha sido obtenido por manchas yuxtapuestas y superpuestas en diagonal; el pasaje de las luces doradas a las sombras transparentes ha sido obtenido mediante pequeños trazos rosas, anaranjados, verdosos y rojos, armonizándose de lejos y pudiéndose relacionar con la manera de pintar de M. Henri Martin ¹⁰

Gusman. IX.1.2.2 ¿Baco y Ariadna? Ecole de Beaux Arts. París.

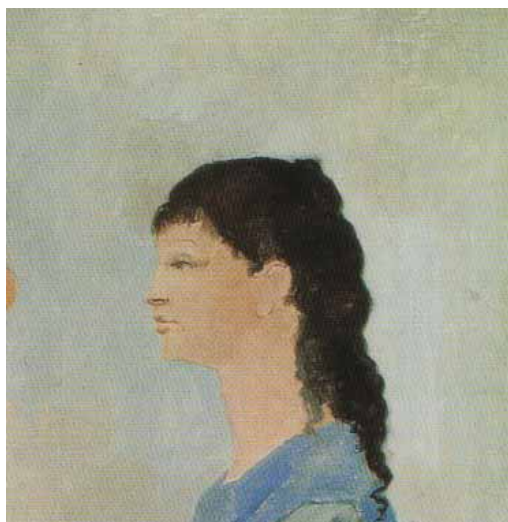
Picasso. *La toilette*. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).

Gusman. *Leda*. Pintura de la Casa de la Reina Margarita. PL.I



9. 1860-1943. Cercano al impresionismo, seguidor de Sar Peladan y de los rosacruces, fue becado a Italia

10. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 372, 390, 391.



Picasso. Cabeza de Fernande de perfil. Gósol o París, 1906. Monotipo sobre vidrio estampado con gouache sobre papel de estraza. Estampación: 28x21'5 cm. Papel: 29'5x26'5 cm. Musée Picasso. París.

Picasso. La toilette. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).

La Leda pompeyana y *La toilette*, presentan coincidencias a nivel técnico, cromático y de acabado, con efectos similares a la pintura al pastel, como la mencionada composición de *Baco Ariadna*. Leda muestra, además, semejanzas físicas con el desnudo gosolano.

Como en otras obras de esta época, Picasso no exterioriza ningún interés en determinar la procedencia de la luz. Las sombras son aplicadas, simplemente, para una mejor comprensión del cuerpo.

Si la factura del desnudo evoca la pintura pompeyana, el perfil, el cabello y la indumentaria de la “sirvienta” nos remontan al mundo griego o minoico. Quizás Picasso quisiera hacerse eco de aquel algo “abso-

lutamente griego” mencionado por Plinio y recogido por Gusman para definir a un determinado tipo de pintura pompeyana.¹¹ La modelo desnuda es Fernande idealizada o adaptada a los cánones del modelo en el que se inspiró el pintor y la figura vestida, a juzgar por los apuntes que Picasso hace de Fernande, es otra versión de su amante. Si es así, Picasso moldea a su novia y la metamorfosea en distintos personajes en un mismo cuadro.

El presente análisis sitúa a *La toilette* en el marco de la pintura pompeyana y confirma el papel de Gusman, de su libro y de sus acuarelas, como transmisor de una técnica y de un cromatismo que es recogido por Picasso.

18-4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO.

18-4-1 La *toilette* y su relación imposible con los frescos de la Villa de los Misterios

En este estudio se partió de la posible asociación de *La toilette* picassiana con la *Ménade danzante* y *La toilette* de los frescos de la Villa de los Misterios. Esta hipótesis podía corroborarse con el *Desnudo sobre fondo rojo* que, con su particular pigmentación pompeyana, peinado con la raya en medio y el gesto de la mano mesándose el cabello, parecía indicar que se trataba de otra versión

de la *domina* pompeyana de la Villa de los Misterios, en su *toilette*.

Se vio la ménade danzante como el desnudo de *La toilette* vuelto de espaldas. En efecto, si se le eliminan los címbalos, de modo que con sus manos sujete la coleta en lugar del instrumento musical, arreglándose el pelo como hace en la escena contigua la *domina*, se tendrá la imagen de Fernande en *La toilette* de Gósol. ¿Por qué motivo iba Picasso a prescindir de la plasticidad de la cabellera de Fernande, tal como aparece en alguno de los bocetos preparatorios? ¿Por qué Picasso

11. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 372, 390, 391.



Ménade danzante. Escena VIII. Villa de los Misterios. Pompeya

Picasso. La toilette. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).

La toilette. Escena IX. Villa de los Misterios, Pompeya.

Picasso. Desnudo sobre fondo rojo. París, 1906. Óleo sobre tela. 81x54 cm. Museo de l'Orangerie. París

transformaría la exuberante melena rojiza de su amante en una sucinta coleta cuyo único encanto son dos puntas rizadas? Probablemente, solo por ceñirse a un modelo que fuera de su agrado.

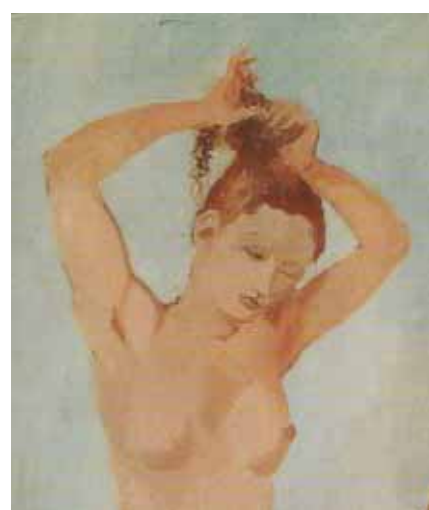
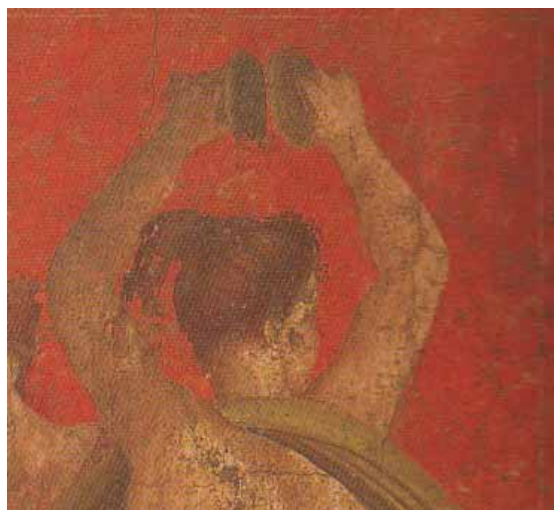
Tonalidad del pelo, tipo de peinado, rizos en el extremo de la coleta, oreja, manos pequeñas, óvalo del rostro, estructura física, movimiento de las piernas, el pie izquierdo algo levantado... El parecido entre ambas mujeres es asombroso. Además, junto a la ménade danzante encontramos la escena de la *toilette* en la que la mujer se peina con ayuda de la sirvienta y en compañía de un amorcillo que sostiene un espejo.

El *Desnudo sobre fondo rojo* parece recoger la imagen de esta *domina* acariciándose el pelo, con el mismo movimiento del brazo y de la mano que la mujer pompeyana. Finalmente, *El peinado* podría reproducir a los tres personajes de *La toilette* de Pompeya. En este fresco, la sirvienta con su perfil recto e inclinando la cabeza sostiene una mecha del cabello de la *domina* y viste una túnica azul violáceo que Picasso estaría reproduciendo en

El peinado. En el fresco, la *domina*, sentada en un taburete, luce una camisa que termina irregularmente en la cintura. Ésta, es ceñida con un fajín y sus extremos cuelgan sobre el drapeado de la falda cuyos pliegues acaban reposando sobre el suelo. Esta *domina* sentada sobre el taburete, gira su cuerpo hacia uno de los lados. El drapeado, a la altura del muslo se adapta al mismo y provoca un doble pliegue por debajo, justo encima del asiento. Los pliegues de la parte trasera del faldón, señalan la esquina del mencionado taburete y se doblan sobre el mismo, cayendo de manera escalonada. Picasso, en *El peinado*, reúne los mismos detalles. Incluso el escorzo del único brazo visible de ambas sirvientas tiene, exactamente, la misma posición. La curva que describe el mechón de cabello que es sostenido por la asistente y el encaje de la cabeza de la *domina* con el hombro de la muchacha, se produce en ambas composiciones a la misma altura y, en ambos casos, se oculta la misma parte del cuerpo de la sirvienta. La forma circular con la que el pintor pompeyano señala la camiseta interior de la criada, se repite en la pintura de

Ménade danzante. Detalle. Escena VIII. Villa de los Misterios. Pompeya

Picasso. La toilette. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).





Picasso. *El peinado*. París o Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 175x99'7cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

Picasso. *El peinado*. Detalle. París o Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 175x99'7cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

***La toilette*. Escena IX. Villa de los Misterios. Detalle.** Pompeya.

Picasso en el perfilado interior del cuello de la asistenta.

Al girar, Picasso, la figura de la *domina* hacia la derecha, y no hacia la izquierda como en el mural pompeyano, la falda de la sirvienta le llegaba hasta el suelo, no pudiéndola ocultar tras las rodillas de la señora. El artista, descontento con el efecto, desplaza el amorcillo a esta zona y le pinta un fondo que cubre el espacio de falda de la sirvienta que ya quedaba oculto en Pompeya. El amorcillo, también pelirrojo, como en la Villa de los Misterios, es de la misma edad y estructura física que el pompeyano.

Cuanta más atención se presta a ambas composiciones más detalles en común aparecen. Llegados a este punto se plantean dos hipótesis, sin descartar otras opciones posibles:

1. Si los murales pompeyanos no vieron, ni oficial ni oficiosamente, la luz hasta 1909, ni se divulgaron fotografías previas a las autorizadas por el profesor de Petra hasta 1910, entonces habría, quizás, que creer firmemente en la afirmación hecha por Picasso a Françoise Gilot, en la que el artista expresa cómo, en determinadas ocasiones, se ve impelido a representar formas que se le imponen de manera atávica:

Hay formas que se imponen por sí mismas al pintor. Él no las escoge. Son formas que proceden, a veces, de un atavismo anterior a la vida animal. Es muy misterioso y mal-ditadamente fastidioso.¹²

Habría que pensar, de acuerdo con la anterior afirmación, que pudiera ser cierto que

Picasso, tal como él lo creía, era la reencarnación del artista primordial:

“¿Sabe lo que pienso, a veces? Me divierte: soy supersticioso. Creo que cada uno es siempre el mismo *Petit Bonhomme*. Incluso desde la época de las pinturas rupestres. Él siempre vuelve, como el judío errante... Los pintores se reencarnan forzosamente como pintores. Son una raza en sí mismos.... El *Petit Bonhomme*... cuida de los pintores profesionales... él va volviendo. Quizás sea yo, quién sabe a él le gustan las corridas, naturalmente”.¹³

Picasso, de este modo, podía decirse a sí mismo que cuando él se apropiaba de obras de arte de los grandes artistas del pasado, estaba fundiéndose, de nuevo, en trabajos que él había realizado en otra encarnación. Si Picasso se consideraba a sí mismo el artista primordial, dibujando a partir de la experiencia de sus anteriores encarnaciones, estaba muy cerca de verse a sí mismo como el Creador Primordial.¹⁴

Así pues, una opción que justificaría las coincidencias que presentan las tres obras mencionadas y el mural de la Villa de los Misterios, quedaría explicada por el propio Picasso. El artista estaría reproduciendo trabajos realizados en otras vidas pasadas como pintor.

2. Otra posibilidad sería que los frescos de la Villa de los Misterios, oficiosamente, hubieran visto la luz con anterioridad a 1909. Esta posibilidad, tan compleja como la anterior, podría presentirse a la vista de

12. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P.116

13. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974. PP. 126-27 y 141-143

14. De hecho, en una ocasión, Picasso le manifestó a Françoise Gilot que “Dios es realmente otro artista”. ANGLIN BURGARD, TIMOTHY “Picasso and appropriation” *The Art Bulletin*, Vol. 73, Nº 3 (Sept., 1991), PP.479-494.

las fechas del descubrimiento, de la prohibición del profesor de Petra (entonces Director de las excavaciones de Pompeya) de realizar ningún reportaje fotográfico¹⁵ de estos frescos (las primeras imágenes divulgadas son las publicadas por el propio de Petra en 1910) del hecho de que tras un tan rápido y brillante hallazgo, tras sólo quince días de excavación, los trabajos quedarán “parados” durante más de un decenio y, también, comprendiendo la afición a las antigüedades del hotelero pompeyano Item que tenía, desde 1902, licencia para llevar a cabo esta excavación cuyas ruinas hacía ya mucho tiempo que había descubierto.¹⁶

18-4-2 La mujer desnuda de *La toilette* y sus orígenes pompeyanos.

Nos preguntábamos por qué motivo Picasso había renunciado a la plasticidad de la melena de Fernande y deducíamos que el artista debía estar copiando algún modelo. Descartada la ménade de la Escena VIII de los frescos de la Villa de los Misterios y conscientes de la utilización repetitiva de modelos de éxito por parte del pintor pompeyano, se han buscado y encontrado, ejemplos similares. Éstos, confirmarían la sensibilidad de Picasso para reproducir no sólo un modelo estético sino la esencia del mismo. Si Picasso no partió de la ménade danzante y de la *toilette* de la Villa de los Misterios sino de ejemplos

próximos, el hecho de que al ver *La toilette* de Gósol, ésta se relacione con los modelos de la Villa implica que Picasso supo absorber y traducir en su pintura la esencia común a estos frescos pompeyanos.

Si se observan los estudios previos a *La toilette* definitiva podrá apreciarse el partido que el artista saca de la hermosa cabellera de Fernande en estos trabajos. En un momento dado, sin embargo, Picasso parece valorar más una composición limpia y despejada en la parte superior de la obra y, para conseguirlo, sacrifica la exuberante melena de la modelo.

Podría establecerse una relación entre los estudios previos a *La toilette* y la estatuita de Venus que se encontraba en el templo de Isis de Pompeya.

Venus aparece en el dibujo de Gusman, arreglándose su abundante cabellera. Fernande, en estos estudios parece evocar el gesto de la diosa de la belleza y de la fecundidad.

La idea de identificar a Fernande con Venus, en el momento más dulce de su relación con el artista, resulta sumamente coherente. Picasso ensalzaría la belleza de Fernande equiparándola a la diosa más hermosa. Pero, además, Picasso sabía, al menos por su lectura del libro de Gusman, que en Venus, los pompeyanos, adoraban el principio de fecundidad.¹⁷ Si en *Naturaleza muerta con cuadro*, el artista había transmitido a Fernande las cualidades de la diosa de la abundancia y

Picasso. Estudio para *La toilette*. Gósol, 1906. Carbón sobre papel. 62'2x40'7 cm. Colección The Alex Hillmann Corporation. Nueva York.

Gusman. Estatua de Venus en el templo de Isis. (Mármol del Museo de Nápoles). P.83.

Picasso. Estudio para *La toilette*. Gósol, 1906. Óleo sobre cartón. 52x31 cm. Museu de Arte. Sao Paulo.



15. AAVV *Antiquity recovered. The legacy of Pompeii and Herculaneum*. A cargo de Victoria C. Gardner y Jon L. Seydl. Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. 2007

16. Véanse, en los anexos 4, 4.1, 4.2 y 4.3: un breve resumen sobre la investigación iniciada acerca del posible descubrimiento de los frescos de la Villa de los

Misterios con anterioridad a 1909; se mantuvo al respecto comunicación con la Soprintendenza, la Dra. Esposito y el Dr. N. Item, descendiente del descubridor de la Villa.

17. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 81



de la fecundidad de la tierra, ahora, el nuevo retrato de Fernande reproduciendo aspectos de Venus, recogería, también, algunas de sus virtudes: la belleza y la fecundidad.

Entre las posibles imágenes de Venus, aquella que relaciona la diosa con la *toilette*, parece, muy adecuada al carácter de Fernande. Tal como relata Richardson:

El espejo es un emblema apropiado para Fernande: siempre se estaba acicalando, y de ahí las recurrentes *coiffures* de los próximos seis meses.¹⁸

Se sabe que los espejos están fuertemente asociados al reino de Venus.¹⁹ La decoración de algunos de estos objetos tenía como tema la *toilette* de Venus o de Turan, su homónima etrusca.²⁰

Paralelamente, hay que destacar un fragmento del texto de Gusman que muy probablemente tuviera en cuenta el artista. El autor describe determinados espacios pompeyanos destinados a la *toilette* de sus moradoras. Menciona una casa descubierta en 1898 con una pequeña habitación decorada con amorcillos mirándose románticamente, rodeados de objetos de *toilette* y una mujer desnuda representando a Venus retorciéndose el cabello.²¹ Esta frase, en la que se insistirá en el comentario de *La muchacha de la cabra*, interesa aquí para reforzar la relación que establece entre Venus y la *toilette*.

Así pues, pintar a Fernande en el momento álgido de sus amores con Picasso, encarnando la figura de Venus y en una escena de *toilette* con el emblemático espejo, puede resultar un marco muy a propósito para la personalidad de esta novia que vive en Gósol su experiencia más sublime:

Gósol resultó ser una maravilla. Allí en las alturas, en medio de un aire de increíble pureza, por encima de las nubes, rodeados de sus amables habitantes, hospitalarios, desinteresados, contrabandistas casi todos, hallamos lo que tal vez sea la felicidad.²²

Picasso podía, al menos desde que realizó el grabado *Salomé*, asociar el tema de *La toilette* con Pompeya. Como se vio en el estudio de este grabado, el artista toma como modelo para Herodes y Herodías a la *domina* sentada junto a su sirvienta de *La toilette* de Herculano. Los tonos rosados, ocre y azulados, tonos pastel, contrastados con los tierras que dominan la composición de Herculano

Espejo de bronce etrusco decorado con Turan. 300 a.C. Bloomington, Indiana University Museum of Art.

Picasso. *Salomé*. París, 1905. Punta seca. 40x34'8 cm.

Gusman. *La toilette*. Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P.394.

***La toilette*. Pintura de Herculano. Museo de Nápoles.**

Picasso. *La toilette*. 1906. Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).



18. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-P.445.

19. GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000. P. 38-47.

20. En el Musée Picasso de París, se conserva un espejo de características muy similares, grabado en madera : Picasso. *Tres desnudos*, 1907. Dos mujeres se

encuentran sentadas a lado y lado, de modo parecido al modelo etrusco. Entre los 4 títulos de la lista de libros pertenecientes a Picasso que nos han sido facilitados por Lidya Gasman, figura uno de antigüedades etruscas.

21. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 291

22. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P.171



Gusman. *Mujer en su toilette*. Detalle. Pintura de la Casa de Trittolemo. P. 332

Picasso. *La toilette*.

Detalle. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm.

Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).

Ménade danzante. Detalle.

Escena VIII. Villa de los Misterios. Pompeya

pertenecen a la misma gama cromática que Picasso aplicará a su *toilette* gosolana.²³

Interesado en este tema, a Picasso no podía pasarle desapercibido un dibujo que Gusman titula *Mujer en su toilette*. Una obra clave para la iconografía de *La toilette* gosolana ya que en ella no solo encontramos el modelo principal para Fernande en esta composición, sino también porque esta joven pompeyana luce coleta y alrededor de la misma un sugerente velo transparente que le cuelga por la espalda con el que adquiere el estatus de novia. ¿Qué imagen podía representar mejor lo que era Fernande para Picasso en Gósol? Si de Venus retuvo su principio de fecundidad y de belleza, de *Mujer en su toilette* aprehende el estatus privilegiado y fugaz de la novia. Un estatus que desprende la afortunada en función de la especial naturaleza de las atenciones con que la colman. Picasso, en *La toilette* pinta la personificación de aquellos afectos que el artista ha volcado en Fernande. El artista ha hecho de Fernande una novia venusina de la que espera su fecundidad.

Los cambios introducidos en el modelo son escasos. Picasso reproduce, de la mujer pompeyana, el gesto del brazo y de la mano derecha arreglándose la coleta. Sin embargo el brazo izquierdo, al ser liberado del espejo que es sostenido por la sirvienta, queda disponible para ser alzado y con ambas manos, trabajar en su peinado. Puesto que éste consiste en una cola de caballo, la imagen resultante es casi la misma que vemos en la *Ménade danzante* de la Villa de los Misterios.

Picasso mantiene la inclinación del rostro hacia la derecha, hacia el espejo y reproduce las facciones esquemáticas de la pompeyana. El tronco, en Gusman ligeramente ladeado

hacia la derecha, es enderezado en *La toilette* picassiana. Su perfil derecho, con el pecho perfectamente recortado contra el fondo, repite el perfil izquierdo de la figura pompeyana. El pecho, como el resto del cuerpo, aparece idealizado según el modelo pompeyano. El gesto de la pierna izquierda, algo más retrasada que la derecha, se repite tanto en el dibujo pompeyano como en *La toilette* gosolana.

El dibujo esquemático de los pies picassianos, así como la anchura de los mismos, nos remite a los de la *Mujer en su toilette* de Pompeya. El pubis, sin vello y con una sucinta sombra en la intersección con la pierna, reproduce, también, el patrón campano. Quizás sea esta omisión la que ha llevado a muchos estudiosos a relacionar esta figura picassiana con la escultura y no con la pintura.

La paz, la serenidad, el aplomo y el peso específico que transmite el retrato de Fernande recogen plenamente el espíritu de esta aparente novia pompeyana. ¿No es la ménade danzante, la mujer que ha superado el proceso de iniciación, la novia de Dionisio? ¿No se identificaba Picasso con Dionisio, con Baco? Su cuerpo en forma de racimo de uvas aparecía, ya, en *Naturaleza muerta con jarrones*. Mitológicamente, tanto Venus como la ménade aparecen afectivamente vinculadas al dios.

En *Pareja de adolescentes* y en *Naturaleza muerta con cuadro*, hemos visto cómo la utilización ambigua de unos símbolos nos remitía, al mismo tiempo, a fases concretas del proceso de iniciación y a etapas u objetivos de la vida de la pareja formada por Picasso y Fernande. En las mencionadas composiciones, hemos señalado la posible escenificación de ritos vinculados al matri-

23. Y que ya hemos visto en la acuarela de *Baco y Ariadna* (Gusman) de éste mismo capítulo. Apartado 3: Análisis compositivo y cromático.)



Ménade danzante. Detalle.

Escena VIII. Villa de los Misterios. Pompeya

El triunfo de Baco.

Detalle bailarina. Pintura pompeyana.

Picasso. La toilette. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).

Gusman. Mujer en su toilette. Pintura de la Casa de Trittolemo. P. 332

monio místico entre Dionisio y la portadora del título de reina que se celebraba la noche anterior a las *Choai*, al *Día de las vasijas*.²⁴ Pensamos que *La toilette* forma parte de este ciclo. De hecho, el matrimonio griego y la iniciación griega tienen una terminología común ambos eran llamados “telete” y los dos rituales no son sólo similares sino que se interpenetran. Fernandé, en *La toilette*, podría escenificar una de las fases de este proceso, la que Seaford denomina “adorno de la novia”, preliminar al matrimonio.²⁵ Es la escena IX de los frescos de la Villa de los Misterios, también conocida como *La toilette*. La composición gosolana reflejaría la etapa anterior al matrimonio sagrado entre Dionisio y la iniciada.

El espejo que ocupa el centro de la composición, es otro de los elementos de la parafernalia dionisíaca y tiene un papel importante

en estos preparativos matrimoniales. Seaford, sabiendo que el espejo antiguo no transmitía las imágenes con nitidez, entiende que el iniciando, antes de la iniciación ve de manera borrosa, como a través de un espejo oscuro, mientras que, superada la iniciación, puede ver cara a cara. Antes de la iniciación sólo conocía en parte y luego conocerá, incluso, cómo es conocido.²⁶

En *La toilette*, la muchacha no ha adquirido todavía la luz que le permitirá ver “cara a cara y conocer”. De momento ve como a través de un espejo oscuro. Más adelante, en *El harén*, superará un conjunto de rituales con los que alcanzará la iluminación. Allí el pintor reflejará, de nuevo, a la iniciada ante el espejo, como etapa previa a la purificación y a la unión con el dios. Al término de los rituales, la ménade danzante será la novia de Dionisio y podrá ser saludada con la fórmula



La toilette. Escena IX. Villa de los Misterios, Pompeya.

Picasso. El harén. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.

24. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 74.

25. Conceptos, matrimonio e iniciación, extraídos de : SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

26. Seaford realiza una analogía con un fragmento de las Cartas de San Pablo a los Corintios. (S. Pablo a los corintios, I, 13). SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

Picasso. Retrato de Fernande. Gósol, 1906. Gouache sobre papel. 32x40 cm. Prins Eugens Waldemarsudde. Estocolmo.

Picasso. La toilette. Detalle. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).

Picasso. Perfil de Fernande. Gósol, 1906. Carnet catalán.



“hola novio! hola nueva luz!”²⁷ que designa tanto al iniciado como al novio. En *La toilette*, hemos visto los preparativos, la escena que Seaford llama “el adorno de la novia.”

Pensamos, pues, que tampoco es fortuito que en este caso, Picasso, haya escogido como modelo la imagen de una joven con un velo que evoca al de la novia.

Conferir a *La toilette* el cromatismo de la ménade danzante (*El triunfo de Baco*) es pintar a la futura novia de Dionisio con la paleta con que la refleja el artista pompeyano. Por otros caminos, con otros modelos distintos a los de la Villa de los Misterios, hemos comprendido un proceso que se explica entre la escena del adorno de la novia y la de la ménade danzante, de la novia-iniciada en la citada Villa. Del mismo, Seaford deduce que:

(...) una iniciada pompeyana debe ser imaginada como una novia, o que una novia pompeyana debe ser, también, una iniciada. (...) La iniciación a los misterios estaba asociada no sólo al matrimonio de la iniciada, sino también con el matrimonio sagrado, en el cual, al menos uno de los dos era divino.²⁸

Creemos que el constante paralelismo y fusión de roles que refleja Picasso en estas pinturas, obedece, también a los principios que inspiran los antiguos misterios.

18-4-3 La “sirvienta” de *La toilette*, entre *La parisina* y Circe.

La mayoría de los tratadistas son de la opinión de que la mujer vestida en *La toilette*, también es Fernande. La identificación se basa en el parecido que se da entre el perfil de esta “sirvienta” y algunos bocetos y di-

bujos del Carnet catalán que se suponen retratos de Fernande. Probablemente, Picasso estuviera adaptando la figura de Fernande a otra imagen. Es decir, que, de nuevo, el artista estuviera metamorfoseando a su amante en otro personaje. A juzgar por el perfil del Carnet catalán, la nariz podría ser la zona más conflictiva en esta transformación.

El vestuario de Fernande como presunta asistenta tiene un cierto aire oriental que se acentúa en los bocetos previos al cuadro. En este sentido, resultan bastante representativos los esbozos en los que la “sirvienta” viste una camiseta con unos pantalones abombachados anudados al tobillo, ciñéndose la cintura con un amplio fajín. Una vestimenta que no puede identificarse como catalana ni como española.

Si al mencionado aspecto oriental del vestuario, se le añade el nuevo perfil que Picasso proporciona a esta Fernande, exageradamente recto, así como su pelo negro y rizado, el conjunto nos desplaza al extremo oriental del Mediterráneo, a Grecia. Procedentes del palacio de Cnossos, encontramos algunos ejemplos de pintura minoica que se acercan enormemente al perfil de Fernande-“sirvienta” en *La toilette*. Concretamente, *La parisina*, esta diosa minoica cuya nariz recta deviene ligeramente respingona, su oreja enmarcada entre rizos negros, sus labios coquetos y su cabelle-



Picasso. Estudio para La toilette. Gósol, 1906. Dibujo mal carbón. 24x15 cm. Colección privada, Londres.

Picasso. Estudio para La toilette. Gósol, 1906. Carbón sobre papel. 62'2x40'7 cm. The Alex Hillmann Corporation. Nueva York.

27. Información extraída de: SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

28. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs.



La parisina. Procedente del palacio de Cnosos. 1450 a.C. Fresco. 32 cm. al. Museo de Heraklion, Creta. Fecha: 1450 a.C. Trajes folclóricos cretenses. **Picasso. La toilette.** Detalle. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).

ra peinada como Fernande-“sirvienta” en *La toilette*, constituye un posible modelo para la nueva imagen de la amante del artista.

Quizás sea casual, pero lo cierto es que el traje folclórico cretense parece coincidir con el atuendo de Fernande. Una camiseta de cuello redondo, otra sobrepuesta algo más escotada, fajín, falda tipo delantal largo y pantalones anchos. Probablemente, el artista sólo quisiera evocar un aire griego y se acercara, realmente, a la indumentaria folclórica de Creta.

Identificar a Fernande con la imagen de una diosa cretense que por su coquetería, similar a la de las mujeres parisinas de principios del siglo XX, fue bautizada como *La parisina*, encajaría, además, con la personalidad de la novia de Picasso.²⁹

Hay, sin embargo, otra imagen que se ajusta, todavía más a esta nueva versión de Fernande.

En París, Picasso pudo contemplar una Circe que sujeta con su mano izquierda la copa del bebedizo mientras frente a ella uno de los compañeros de Ulises se transforma en puerco. La composición adorna un *arula*, un pequeño altar sobre el que se disponían ofrendas.³⁰ El aspecto de esta imagen, aunque de factura más rudimentaria, es el mismo que el de la más sofisticada *Parisina*. El estilo del peinado, los rizos del flequillo, la oreja enmarcada entre los mismos, el gran ojo... pertenecen a un mismo prototipo femenino que se asocia al mundo griego. Un mundo que se extiende por la Magna Grecia, en el sur de Italia, de donde suelen proceder estos altares para ofrendas.

En uno de los bocetos para la mujer del espejo, Picasso la representa desnuda. Quizás ésta fuera la primera intención del artista, y su imagen es casi exacta a la de la

Circe y un compañero de Ulises. Altar Arula. Museo del Louvre

Picasso. Desnudo sosteniendo un espejo. Gósol, 1906. Dibujo a la pluma. 25x17 cm. Colección privada Londres.

Circe y un compañero de Ulises. Detalle. Altar Arula. Museo del Louvre



29. Malraux, en *La tête d'obsidienne*, deja constancia del gran interés de Picasso en las figuritas de divinidades cretenses. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974. P. 126.

30. Los *arulas*, originarios de Grecia, jugaron un papel importante en la religión de Sicilia y del sur de Italia, en la Magna Grecia.



Picasso. *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*.

París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm.

Museo Picasso París.

Picasso. *Telón para Parade*.

Témpera sobre tela. 10'6x17'25 m. París. Musée

National d'Art Moderne.

Centre Georges Pompidou.

La mallorquina. París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.



Circe representada en el altar. La mano con la que la maga sujeta la copa, es aquella con la que la “sirvienta” de *La toilette* sostiene el espejo. Como sea que ambas figuras presentan tantas coincidencias, incluso en los más pequeños detalles (orientación del brazo izquierdo y su distancia del pubis, movimiento de las piernas, etc.) parece casi imposible que Picasso no la tuviera en cuenta al componer *La toilette*. En el altar *arula*, Circe se halla acompañada de otro personaje, el hombre metamorfoseándose en jabalí. El espacio y rol que éste ocupa será cedido a la novia gosolano-pompeyana en *La toilette*.

En *La toilette*, Circe sustituye el bebedizo con el que transformó al compañero de Ulises en el altar *arula* por un espejo. Éste será el instrumento mágico que la hechicera mostrará a Fernande para preparar su metamorfosis. La maga prepara e instruye a la novia, a la iniciada, para su viaje. Proporciona a la joven pompeyana uno de los instrumentos de la parafernalia dionisiaca, el espejo oscuro.³¹ Un espejo en el que la chica comprenderá y aprenderá la necesidad de ver de otro modo, de ver níti-

damente. Circe, la maga que metamorfoseó a los compañeros de Ulises que guió al héroe al Hades, al reino de Perséfone para adquirir el conocimiento, se coloca, ahora, frente a Fernande. Ésta, ordena su pelo, ordena sus ideas³² ante este objeto del culto dionisiaco en el que, veladamente, se observa.

Picasso, en *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*, nos muestra a Circe escuchando el viaje de Ulises. En el telón de *Parade*, el artista pintará de nuevo a la pareja y evocará el viaje en el que Ulises, siguiendo las instrucciones de Circe, adquirió el conocimiento y la inmortalidad.³³ El artista dedicó un retrato a la maga, *La mallorquina*. Circe, en *La toilette*, con la misma melena y el mismo perfil que luce en *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*, sostiene el espejo dionisiaco frente a Fernande. Lo sostiene y se lo muestra tal y como otro mago, el Arlequín (Hermes-Mercurio-Picasso) le mostraba la calavera en la *Plancha de dibujos* de 1905, indicándole, con el caballo de Hades, el camino de la iniciación. Entre ambos una mujer se peina.

Picasso. *Plancha de dibujos*. Detalle. 1905.

Punta seca. Musée Picasso. París.

Picasso. *La toilette*. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).



31. Seaford explica la función del espejo en el rito de iniciación en función de la imagen borrosa que ofrecían los espejos antiguos. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: *Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter*. Ed. H.W. Stubbs

32. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta.

Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 232-233.

33. Véanse, en esta tesis los estudios sobre *La mallorquina*, *Les bâteleurs* y *Las señoritas de la C/ Avinyó*, entre otros. Así mismo, puede leerse una interpretación de *Parade* en los anexos.

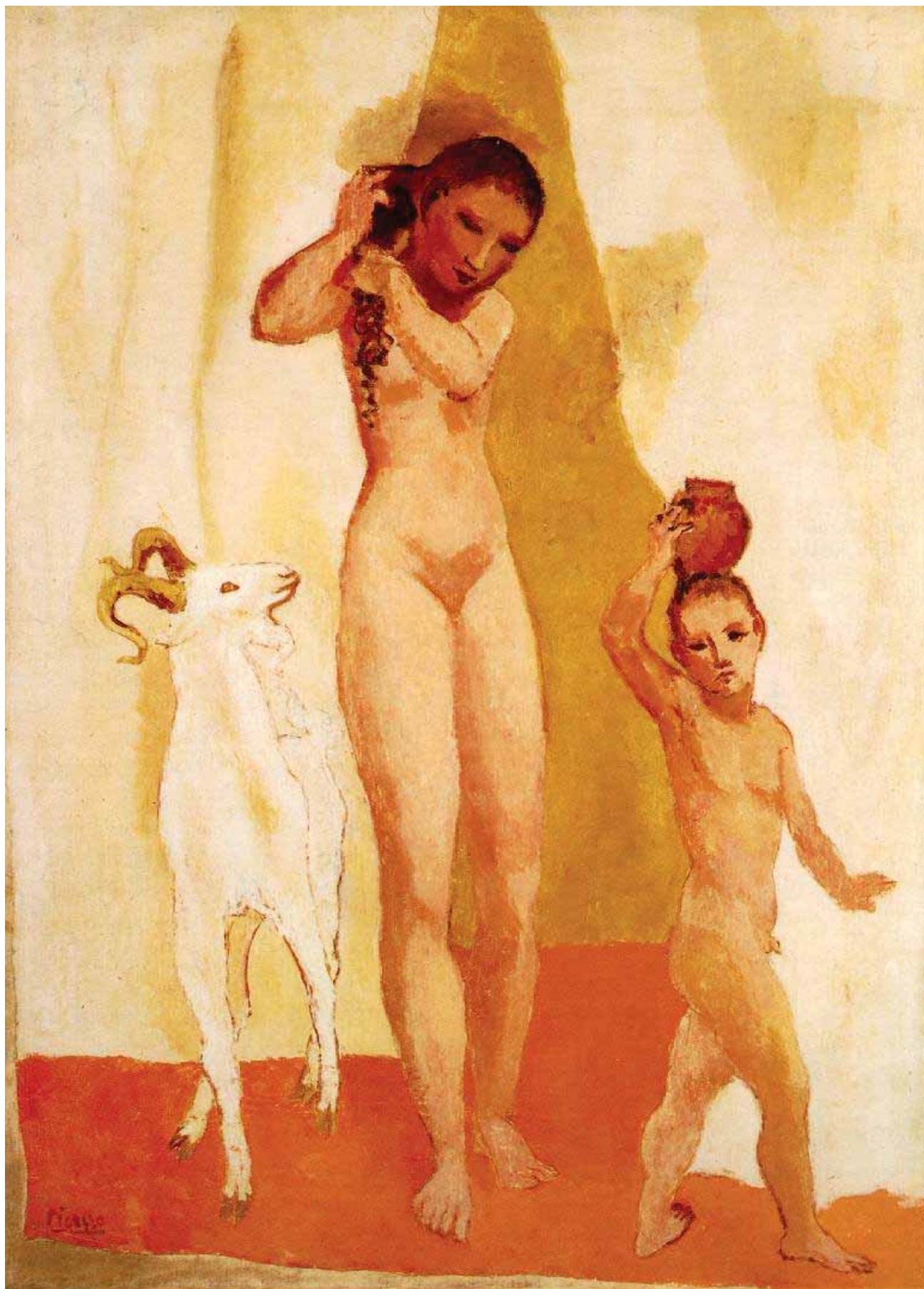
En cada una de sus apariciones, Picasso ha subrayado la personalidad de Circe mediante sus atributos, la diadema que expresa el esplendor del ser dotado de poder,³⁴ el sombrero de maga y aquí, en *La toilette*, el espejo mágico. Fernande, desnuda, atravesará el espejo de Circe, la puerta a través de la cual su alma podrá disociarse y “pasar” al otro lado.³⁵

En *La toilette*, Picasso ha representado a Fernande como la gran novia gosolano-pompeyana, la diosa de la felicidad y del amor que pone en manos de Circe para su iniciación.

Creemos que, difícilmente, las obras de Ingres o de Chassériau podrían servir a los propósitos estéticos, filosóficos y, mucho menos, mágicos de Picasso.

34. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 170.

35. Simbología del espejo en: CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 195.



Picasso *La muchacha de la cabra* Gósol, 1906 Óleo sobre tela 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

19

La muchacha de la cabra

Se concede especial importancia a la imagen de esta joven, que se verá de nuevo en el análisis de *El harén*, por las especiales características que presenta la lectura conjunta de la muchacha junto a la cabra y el niño con una vasija, delante de una cortina entreabierta. Junto a conceptos e ideas que han ido apareciendo a lo largo de la presente tesis, esta composición, allana el camino hacia la comprensión de *Las señoritas de la calle Avinyó*.

19-1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Entre las distintas aportaciones de la historiografía en el estudio de *La muchacha de la cabra*, destaca la relación que presenta Richardson entre la obra picassiana y *Bañistas* de Gauguin. El autor estima que la diferencia compositiva entre ambos óleos radica en la inversión del niño y de la cabra.¹ Parece indudable que Picasso tuviera muy en cuenta los *Bañistas* de Gauguin al estructurar *La muchacha de la cabra*, pero también apreciamos otras singularidades compositivas. Creemos que estas particularidades picassianas, así como la interpretación simbólica de las mismas, podrían plantear una lectura muy distinta de *La muchacha de la cabra*.

Además de la estructura, *La muchacha de la cabra* presenta otras coincidencias con los *Bañistas* de Gauguin, ambos artistas pintaron estas composiciones en lugares muy específi-



Gauguin.

Bañistas. 1902. Óleo sobre tela. 92x73 cm.
Colección privada.

1. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 447.

cos, donde encontraron una conexión con el mundo primitivo y esencial, pero en ámbitos distintos. En este sentido, si Gauguin hubiera estado trabajando con el simbolismo del niño y de la cabra en el contexto del mundo greco-romano, podrían encontrarse algo más que coincidencias formales entre estas dos pinturas.

Por lo demás, Richardson relaciona *La muchacha de la cabra* con Ingres, con Matisse, así como con unas figuritas de hermafroditas voladoras de El Louvre.²

Rosenblum³, en su comentario sobre *La muchacha de la cabra*, alude a su relación con Ingres tangencialmente. Habla del *Baño turco* como desencadenante de fantasmas eróticos picassianos. Rosenblum ve en el trío de *La muchacha con la cabra*, algo ritual y en las cortinas un elemento de separación de conceptos, de mundos y una exposición teatral de los mismos. La consciencia de feminidad, la apariencia de Venus, la simbología sexual de la cabra y la presencia de Cupido, conectan el comentario de Rosenblum con elementos del mundo clásico.

Daix considera que la imagen de la muchacha se repite en *El Harén* y que el niño entronca esta obra con *Los dos hermanos* y *Los adolescentes*.⁴

Phoebe Pool abarca un amplio abanico de influencias para esta obra y para *La toilette*. Relaciona, básicamente, las delicadas líneas de los esbeltos desnudos con Seurat y no descarta la posible influencia de estatuas de dioses andróginos de El Louvre o de los vasos griegos.⁵

Jessica Jacques, en su reciente estudio sobre la pintura picassiana de Gósol, habla de la elegancia dórica de esta composición y aporta un dato curioso, insinúa que la presencia de la cabra podría ser un guiño a las leyendas de brujas del Pedraforca.⁶

El Pedraforca es la montaña mágica que planea sobre el pueblecito de Gósol⁷ y su conocido componente mágico pudo ser un factor decisorio para que Picasso escogiera pasar el verano en Gósol y no en otro pueblo de Catalunya.⁸ En *Fernande con mantilla* y *Mujer sobre un asno*, se refleja la importancia que Picasso concede a esta montaña, especialmente si se tiene en cuenta que excepto alguna nota del pueblecito, Picasso no transmitió la geografía del lugar en sus composiciones gosolanas. Es más, en estas dos imágenes, el Pedraforca aparece representado en una gama tierra y ocre que no responde a la realidad. La paleta que utiliza Picasso repro-

Picasso. *Fernande con mantilla*. Gósol, 1906. Óleo sobre tabla. 82x63 cm. Museo Picasso de Málaga.

Picasso. *Mujer sobre un asno*. Gósol, 1906. Óleo sobre tabla. 30x21 cm. Herencia Picasso.



2. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 447.

3. ROSENBLUM, ROBERT. "Les demoiselles d'Avignon y el teatro erótico de Picasso". En: AAVV *Picasso erótique*. París. Reunion des Musées Nationaux. 2001. P. 94.

4. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado. Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suiza-, 1966- P. 305.

5. PHOEBE POOL "El neoclasicismo de Picasso: primer período (1905-1906)" en: COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA *Estudios sobre Picasso*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1981. P. 143.

6. JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P.48.

7. ARTERO NOVELLA, ISABEL *Pedraforca màgic*. Sant Vicenç de Castellet. Ed. Farell. 2002 (1ª Ed. 2001).

8. Su amigo, el escultor Enric Casanovas, asiduo del lugar y con estudio en París, conociendo los intereses esotéricos de Picasso, Apollinaire y Max Jacob, bien pudo tentar al pintor con esta información. Así como los pitagóricos consideraron necesario establecerse en las cercanías de algún volcán para recibir la luz, la claridad que surge de la más profunda oscuridad (KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 68) también Picasso que, por lo que se está viendo en esta tesis, no era ajeno a las enseñanzas de la escuela pitagórica, pudo escoger Gósol para beneficiarse de los componentes mágicos del Pedraforca.

duce el cromatismo de las acuarelas de paisajes pompeyanos de Gusman.

Siguiendo a Jessica Jacques, podemos imaginar cuánto debió disfrutar un hombre supersticioso e interesado en la magia escuchando las leyendas con las que se entretenían y se transmitían los gosolanos. El tema de la cabra, o el macho cabrío que acompañaba a las brujas en sus aquelarres, encarnaba la figura de Dionisio, demonizado por la

Iglesia.⁹ Esta cabra que Jessica Jacques vincula a las leyendas de brujas del Pedraforca, tiene, pues, un origen dionisiaco, simboliza a las fuerzas sexuales y al iniciado.¹⁰ Probablemente, la cabra gosolana de Picasso recoja este simbolismo. El mundo primitivo de Gósol permitió al artista vivir realmente entre los residuos del tejido filosófico-religioso pagano en el que estaba trabajando.

19-2 ESTUDIO COMPOSITIVO Y CROMÁTICO

Picasso sitúa a los tres elementos de esta composición triangular frente a una cortina en cuya mitad, una abertura, también en forma de triángulo, enfatiza el formato de la pintura. Una mujer arreglándose el cabello se encuentra en el centro de ambos triángulos. A cada uno de sus lados puede verse, respectivamente, una cabra y un niño con una vasija sobre su cabeza.

Tanto la cabra como el niño se encuentran a la altura del sexo de la mujer. La cabra dirige su mirada y su hocico hacia el mismo. La muchacha, inclina su cabeza hacia el suelo en una postura incómoda y mira hacia abajo. La mirada oblicua del niño se dirige, como en tantas ocasiones en estas obras de Picasso, hacia un punto indeterminado en el exterior. La diferente direccionalidad de estas miradas confiere una ligera sensación de profundidad a la composición. Si se prolongan linealmente, las tres miradas se unirán sobre el sexo de la muchacha. Sexo, que, por otra parte, se halla en el centro de la composición.

Mientras el sentido de la marcha de la cabra y de la mujer es hacia adelante, hacia el espectador, el pie izquierdo del niño, en una pose casi imposible, señala con interés su procedencia y con el derecho el camino que emprende. Los tres personajes salen del espacio interior que se encuentra tras la abertura de la cortina y, a partir de ahí, el niño parece tomar un camino propio, diferente, separándose de los restantes miembros del grupo.

La mujer centra la composición y su sexo



Picasso,
La muchacha de la cabra.
Gósol, 1906. Óleo sobre
tela. 139x102 cm. Barnes
Foundation. Merion (PA).

es el núcleo aglutinador de los tres personajes que, estando vinculados desde un punto de vista compositivo, aparentan, como en *Les bâteleurs*, una desconcertante independencia. Solo la cabra, como en *Les bâteleurs* el hombre de rojo, dirige, sin ser correspondida, su mirada hacia otro miembro del grupo.

En *Les bâteleurs*, todas las miradas, excepto la del mencionado hombre de rojo, confluyen en la mujer sentada en el extremo derecho de la obra, hacia Perséfone. Estos personajes indican a Ulises el camino en su viaje iniciático hacia el Hades.¹¹ Quizás el

9. JACQUES PI, JESSICA Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. PP.183-184.

10. La iniciada aparece en los frescos de la Villa de los Misterios, como una cabra joven. La cabra joven es el símbolo del ser humano hílico y genuino, cuya reintegración era para los órficos el requisito previo para seguir con la iniciación. Era

símbolo de los participantes en el misterio y significa que habían cumplido la misma transformación que Dionisio. En FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 105 y 177

11. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Les bâteleurs*.

Picasso.

Les bateleurs. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. Circo ambulante. 1922, París. Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París.



estudio iconográfico de *La muchacha de la cabra* nos ofrezca alguna aproximación acerca del significado del espacio vacío que se encuentra tras la cortina y del cual proceden los tres personajes. Un espacio que Picasso reproducirá 16 años más tarde en *Circo ambulante* y, ante el cual, situará a una mujer a la que hacen la *toilette* mientras amamanta a un niño en presencia de una cabra. El estudio comparado de ambas obras podría, también, proporcionar ideas para esclarecer la comprensión del sorprendente trío que conforma *La muchacha de la cabra*.

La muchacha es el eje central de esta composición triangular y a su alrededor, o en función de ella, se estructura la obra. La verticalidad de este eje central queda equilibrada con el movimiento de brazos, piernas e inclinación de la cabeza que confieren dinamismo a la figura de la mujer. Tanto la cabra, con sus piernas entrecruzadas, el giro de su cabeza y la forma irregular y curva de sus cuernos, como el niño, también con el gesto de su cabeza y la diversidad de movimientos de sus extremidades, presentan, dentro de su unidad, un dinamismo estático que es característico de esta composición.

La pintura, como en las anteriores obras está aplicada mediante capas superpuestas cuyas transparencias permiten la visión de los tonos que subyacen en la base, sugiriendo la sensación de fresco antiguo. La liquidez del óleo, en determinadas zonas, asemeja, en su plasticidad, a la de la acuarela y, en este sentido, también puede equipararse a los antiguos murales pompeyanos.

Las pequeñas imperfecciones, casi torpezas, así como una cierta ingenuidad en la factura y el dibujo, impropias de un dibujante como Picasso, son también relacionables con

algunas pinturas pompeyanas que Gusman describe en estos términos:

El dibujo de estas figuras es, demasiado a menudo, mediocre, pero el trazo es expresivo, la factura libre al exceso de una habilidad sorprendente. Esta cualidad no ha sido bien comprendida; no tenemos más que abrir los trabajos más ricos aparecidos sobre Pompeya.

Las cabezas no forman siempre un conjunto, las bocas son poco correctas, los ojos a veces, también, bizquean; pero justamente estos defectos, para nosotros, no son tan grandes y desmontan este error, que afortunadamente comienza a disiparse, tendente a presentar el arte de los antiguos como inspirado por excesivos convencionalismos.

Los pompeyanos son, a menudo, muy modernos y tienen esa cualidad, que la composición en ellos tiene siempre una presencia (...).¹²

¿No parecen, estas características, una descripción de algunas de las pinturas picassianas de este período? *La muchacha de la cabra*, *El harén*, *Tres desnudos*, algunos bodegones, etc. reproducen esta manera de hacer pompeyana que queda subrayada con la utilización de un irregular perfilado en color sanguina:

(...) fue ejecutado con pincel, pero vemos el empleo de una clase de lápiz que recuerda la sanguina; los antiguos, además, no se servían más que de pinceles para dibujar (...).¹³

El cromatismo de *La muchacha de la cabra*, se distingue por la aplicación de tonos tierras. Destaca el contraste del rojo inglés

12. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 366-367.

13. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 381-382.



Efebos. Casa del Centenario. Pompeya.

Picasso, La muchacha de la cabra. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

con el blanco y reproduce, en general, los ocres y tierras de los frescos pompeyanos.

Esta composición triangular, centrada en la mujer, con la estructura básica de un gauguin, de fuerte influencia pompeyana en la factura,

en su apariencia de fresco y en el cromatismo, resulta tan hermética como aparentemente sencilla. Habrá que encontrar alguna clave que franquee la entrada al recinto misterioso del que surgen los tres protagonistas de la obra.

19-3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El énfasis en la estructura triangular de esta composición, la relación entre la cabra y el sexo de la mujer, las variaciones en el niño y la valoración de la vida interior que emana de la muchacha nos distancian del conjunto que Gauguin utilizó en *Bañistas* y en el que Picasso debió basar su esquema inicial.

Antes de emprender el análisis pormenorizado de los distintos elementos que componen el cuadro, creemos que merece la pena detenerse en el hecho de que Picasso utilizara para el mismo una composición triangular sobrepuesta, a su vez, a otro triángulo. La insistencia merece cierta atención. *El Diccionario de los Símbolos* de Cirlot, se insiste en el aspecto místico del triángulo:

Simboliza el fuego y el impulso ascendente de todo hacia la unidad superior.¹⁴

Otro diccionario de los símbolos, el de Pérez-Rioja, completa la anterior información

conectando la imagen del triángulo con la vulva femenina:

Fick y Eisler han interpretado el triángulo (delta) en el sentido de “vulva”; la interpretación es válida a condición de conservar a este término su valor primario de “matriz” y de “fuente”. Es sabido que la delta simbolizaba para los griegos a la mujer; los pitagóricos consideraban el triángulo como *arché geneosas*, a causa de su forma perfecta, pero también porque representaba al arquetipo de la fecundación universal.¹⁵

Entendemos pues, que el marco triangular en el que se inscriben, así como el marco que conforman, los tres protagonistas del cuadro, tiene un aspecto místico y otro relacionado con la mujer, concretamente con la generación, con la fecundidad universal. Picasso que está trabajando tanto con la evolución espiritual del hombre (*Les bêteleurs*,

14. CIRLOT, JUAN EDUARDO.... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 448.

15. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO.... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 406



Picasso.
Circo ambulante. 1922,
París. Gouache sobre papel.
11x14'5 cm. Museo Picasso
París.

Picasso. Dora
y el minotauro. 1936. Tinta
china, lápices colores
y grattage. 40'5x72 cm.
Museo Picasso París



La muerte del Arlequín, *Dos hermanos de cara*, *Los adolescentes*, etc.) como con la fecundidad (*Naturaleza muerta con cuadro* y el resto de los bodegones) podría, aquí estar aunando ambos conceptos. Puesto que los ritos iniciáticos de las religiones místicas mediante los que se alcanzaba el desarrollo espiritual y la inmortalidad, tenían como núcleo la *unio mystica* con el dios y ésta era representada con el acto sexual,¹⁶ probablemente, Picasso estuviera aludiendo, o acercándose a la idea del acto sexual como forma de ascensión espiritual. Combinando ambas acepciones del mismo símbolo, puede entenderse, también, la vulva como “matriz” o “fuente” de conocimiento para la ascensión espiritual. Algo que casaría con el *Circo Ambulante* en el que Picasso, junto al grupo formado por la cabra, la mujer haciéndose la *toilette* y amantando a un niño, ha dispuesto una escalera. La misma escalera que vemos junto al ciprés (símbolo fálico de la muerte y del alma inmortal)¹⁷ en *Dora y el minotauro*.

Tendríamos, pues, que el marco triangular que configuran los tres personajes, así como el marco en el que se inscriben, posee ya un significado específico. Este marco, encuadra a los personajes en un ámbito relacionado con la mujer, con la fecundidad y con la ascensión espiritual. Algo que encajaría perfectamente con la asociación entre Venus y la fecundidad y con la interpretación que se ha hecho de las vasijas en distintas obras de este periodo (*Dos hermanos de cara*, *La muerte del Arlequín*, *Dos adolescentes*, etc.)¹⁸ así como con la identificación entre los misterios menores y el amor físico.¹⁹

19-3-1 La cabra.

La cabra es un animal que desde tiempos ancestrales ha estado relacionada con el sexo y la fertilidad. Pérez-Rioja, en su *Diccionario de los símbolos y mitos*, recoge esta idea y vincula al animal con el cortejo báquico:

En la mitología clásica, la cabra simboliza la lascivia y la voluptuosidad (cabras y machos cabríos del cortejo báquico; sátiros y faunos con patas de cabra, etc.). En general tiene un carácter maligno o diabólico y, en el arte cristiano, es símbolo de la lujuria (...).²⁰

En algunos ejemplos de pintura pompeyana publicados por Roux, pueden observarse imágenes de cabras junto a Venus o en contextos báquicos. En concreto, en *Bacante*, la cabra aparece como animal sacrificial para el culto a Baco. En este sentido, interesará recordar la opinión de Victoria Beck Newman acerca del significado de la cabra en *Bacanal según Poussin*. En esta obra, basada en *El triunfo de Pan* de Poussin y con la que Picasso celebra la liberación de París de las fuerzas alemanas, la cabra encarna el cuerpo de Dionisio y, como tal, es sacrificado para, con su resurrección, salvar la humanidad. Como puede apreciarse en la imagen que amplía el detalle de la cabra, junto a la misma, Picasso pinta una vasija. Vasija que se ha encontrado, también, en *Dos hermanos de cara*, *Pareja de adolescentes*, *Estudio para la muerte del Arlequín*, etc. En estas composiciones, el artista trataba la evolución espiritual en el marco de los procesos iniciáticos de las religiones

16. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.170

17. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO.... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.129.

18. Véase en esta misma tesis, el estudio de estas obras. En ellos podrá comprenderse

la relación entre la vasija como lugar donde suceden las metamorfosis y el desarrollo espiritual.

19. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 69.

20. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO.... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.105.

**Roux. Venus armada.**

Pint 113. Vol. III.

Roux. Bacante

(un ministro ofrece un sacrificio a Baco). Pint. 71. Vol. IV

mistéricas. En el *Estudio para la muerte del Arlequín*, el protagonista (alter ego de Picasso) mediante su muerte, en vida, resucitaba como un ser nuevo lleno de conocimiento.²¹

Como Dionisio, Arlequín, debe morir y resucitar. Y, en este trance, la escenificación del acto sexual, la mencionada *unio mystica* con dios, ocupa una de las partes más relevantes del proceso.

Victoria Beck Newman en su interesante estudio sobre la *Bacanal según Poussin*, expone las ideas avanzadas:

La cabra muerta acarreada por la ninfa, a la izquierda del hermo, también evoca

a Dionisios (Sic) ya que, como uno de los animales totémicos de Dionisios (Sic), la cabra era una de las ofrendas sacrificales favoritas en el culto dionisiaco en la antigua Grecia.

Dionisios (Sic) es un dios cosmogónico, que crea y destruye el orden universal a través de su propia muerte sacrificial y resurrección. El acto del sacrificio es una parte crucial del ritual dionisiaco. De manera cíclica, el dios, representado en la pintura por la cabra sagrada, es sacrificado y sólo de esa manera puede volver de nuevo y, con su retorno, renovar el mundo.²²

Picasso. Bacanal

según Poussin. París,

25 ag.1944. Acuarela

y gouache sobre papel.

30'5x40'5 cm. Colección particular.

Picasso. Bacanal según

Poussin. Detalle. París, 25

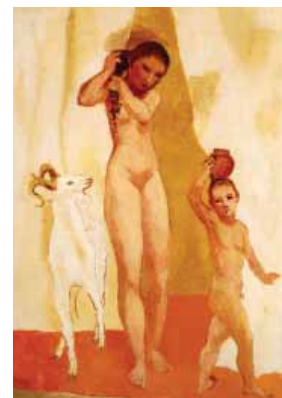
ag.1944. Acuarela

y gouache sobre papel.

30'5x40'5 cm. Colección particular.

Picasso, La muchacha de la cabra. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm.

Barnes Foundation. Merion (PA)



21. Véanse, en esta misma tesis, el estudio de *Dos hermanos de cara y Pareja de adolescentes*. En estos trabajos se llega a la conclusión de que Picasso pinta, en estas obras y en *Estudio para la muerte del Arlequín*, su propio proceso iniciático.

22. BECK NEWMAN, VICTORIA "The triumph of Pan": Picasso and the liberation" München Berlín. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 Bd., H.1. 1999. PP. 106-122

El interés de este artículo, para la presente tesis, no reside tanto en la conocida identificación entre Dionisio y la cabra sino en el hecho de que la autora confirma el conocimiento que Picasso tenía del tema y en cómo lo utilizaba alegóricamente para simbolizar el renacimiento de la nación francesa tras su muerte durante el período de guerra y ocupación. Esta manera de hacer picassiana, este ambiguo jugar con símbolos y mitos, así como su transposición a acontecimientos o personajes contemporáneos, era ya una constante en las obras comprendidas entre 1905 y 1907 que son objeto de estudio en esta tesis.

El análisis que realiza Linda Fierz David de los frescos de la Villa de los Misterios, en Pompeya, nos proporciona nuevos datos sobre la simbología de la cabra, en concreto sobre el significado de su imagen en el proceso de iniciación al culto dionisiaco.

Villa de los Misterios.
Escena III (Silenos, pánidas y las cabras). Pompeya.



Según la autora, la cabra joven que aparece en la Escena III simboliza el Eros natural que se impone en la vida espiritual de las iniciadas de un modo compulsivo que no es natural. El culto del misterio órfico simboliza la sexualidad con la joven cabra.²³

Paralelamente, Fierz David, establece que la cabra simboliza a los participantes en el misterio órfico. Se basa, para ello, en inscrip-

ciones encontradas en medallitas que los órficos daban a sus muertos para ayudarles en su trayecto al inframundo. El texto reza así: “Un dios llegaste a ser a partir de un ser humano; un cabrito, caíste en la leche”. Lo que, según la autora, significa que los muertos deberían considerar que en vida ya realizaron el camino de transformación. En la forma del cabrito, o de macho cabrío, ya habían nacido dos veces y eran inmortales. Se entiende que habían realizado la misma transformación que Dionisio y que, gracias a ello, la leche de la gnosis, de la iluminación, se había hecho suya.²⁴ Así mismo, la joven cabra, representa también la primera infancia cuando los seres humanos son todavía ellos mismos. La anteriormente mencionada caída en la forma animal es, también, un regreso a la condición infantil donde uno vive gobernado por los instintos y el espíritu está libre de las falsificaciones que conlleva la sociedad.²⁵ Es en este estado que el iniciado podrá recibir el misterio de la psique.²⁶

La interpretación que hace Linda Fierz David de los frescos de la Villa de los Misterios plantea, al menos, tres maneras de entender la cabra, como el Eros natural, como el ser humano genuino (primera infancia) y como símbolo del iniciado en los misterios órficos (dionisiacos) que, habiendo caído en la leche, había recibido la iluminación y era inmortal. Además de su simbología sexual y de encarnar el cuerpo de Dionisio, la cabra representa, también, al iniciado en el culto de este dios.

La identificación de la cabra con Dionisio ha pervivido hasta nuestros días a través de las leyendas de brujas. Fierz David lo explica con las siguientes palabras:

El antiguo fondo pagano persistió entre los cristianos de la Edad Media como siniestra cocina de brujas malvadas en la cual gobernaba la sombra escindida de Dionisio como macho cabrío obscuro y satánico.²⁷

Estas leyendas se han seguido transmitiendo, con especial insistencia y diversidad, hasta nuestros días en Gósol y en los demás pueblos cercanos al Pedraforca.²⁸ No

23. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.188.

24. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.104-106. En el mismo sentido, véase, también: KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008. PP. 346-349.

25. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona,

2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.108.

26. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.177-178.

27. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.184.

28. ARTERO NOVELLA, ISABEL *Pedraforca màgic*. Sant Vicenç de Castellat. Ed. Farell. 2002 (1ª Ed. 2001).

Roux. *Venus armada.*

Detalle. Pint 113.

Vol. III.

sorprende, pues, que Picasso pudiera interesarse en las mismas. El artista se complacería viendo en el macho cabrío de estas historias, la figura de Dionisio demonizada por el cristianismo.

Además, imágenes de jóvenes con cabras, como la que aparece retratada en la *Era de Cal Vermell* de Gósol en 1952, debían ser cotidianas en 1906. No es difícil, pues, que estas imágenes, unidas a las leyendas de brujas con importante presencia dionisiaca, espolearan la creatividad del artista que estaba encontrando en Gósol múltiples manifestaciones del mundo pagano y de sus religiones. El pueblo, sus habitantes, sus historias y costumbres le proporcionaban un material idóneo para desarrollar la temática en la que estaba sumergido. Creemos que la gran influencia de Gósol en la obra picassiana, se manifestó a este nivel y no en el cromático.

El amor y el Mediterráneo suscitan a Picasso esta temática pagana. Sus amantes, entre cabras y faunos aparecen como Ariadna en Naxos, donde celebró su *unio mystica*

con Dionisio. Cuando el artista se instala en Antibes con Françoise Gilot, produce una avalancha de dibujos y pinturas en las que Françoise figura inmersa en contextos báquicos.

Algunas de estas composiciones, especialmente los dibujos de faunos, ninfas y cabras, son muy afines a *La muchacha de la cabra*. En ellas el niño ha sido sustituido por un fauno. Y, la pareja, es fácilmente identificable con Picasso y Françoise. Obsérvese la importancia que el pintor concede a sus pechos y recuérdese que leche, cabra y gnososis son conceptos indisociables en el culto dionisiaco.²⁹ El significado de la cabra en estos dibujos, no debe ser muy distinto al que tuviera en Gósol, en 1906.

Picasso, cual nuevo Orfeo, vivía rodeado de animales, pero la cabra gozaba de un estatus especial entre todos ellos. La nieta del artista, Marina, que había sufrido los desaires de Jacqueline cuando intentaba ver a su abuelo en *La Californie*, cuenta cómo a la cabra Esmeralda, le estaba permitido

*Era de Cal Vermell*. Gósol, 1952.

Picasso,

*La muchacha**de la cabra*. Gósol, 1906.

Óleo sobre tela. 139x102

cm. Barnes Foundation.

Merion (PA)

29. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.104-106. En el mismo sentido, véase, también: KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y*

magia. Empédocles y la tradición pitagórica. Girona. Ediciones Atalanta. 2008.PP. 346-349.

Picasso. Fauno sentado tocando el aulos, ninfa sentada con pandereta y cabra de pie. Antibes, Nov.

1946. Grafito sobre papel.

50'5x65'5 cm. Museo

Picasso París.

Picasso. Fauno sentado tocando el aulos, ninfa sentada y cabrito. Antibes. Nov. 1946.

Grafito sobre papel. 51x66 cm. Museo Picasso París.



todo aquello que permanecía vetado para los nietos:

Esmeralda, la cabra de mi abuelo, le cierra el paso. A Esmeralda todo le está permitido: pasearse por la casa, probar sus cuernos contra los muebles, soltar sus rosarios de heces sobre los dibujos y telas de Picasso amontonados de cualquier manera sobre el suelo. Esmeralda está en su casa, nosotros somos unos intrusos.³⁰

Esmeralda aparece, en la foto de Douglas Duncan, en el jardín de *La Californie* con otro trío equiparable al de *La muchacha de la cabra*. La mujer vestida de largo, como una sacerdotisa minoica, junto a un gran falo y la cabra, actúan como divinidades protectoras del hogar, como los antiguos lares de las casas pompeyanas. Es obvio que en *La muchacha de la cabra*, se halla el germen de estas ul-

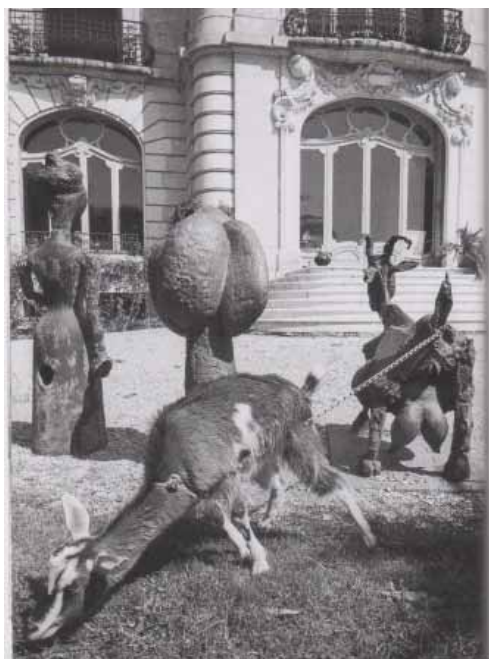
teriores composiciones y que el papel de la cabra no es anecdótico o una curiosidad gosolana. La cabra, como entiende Richardson al referirse a la famosa cabra picassiana, realizada en Vallauris en 1950, tiene algo de mágico.³¹ Efectivamente, esta cabra, la de Vallauris o la de Gósol, parece formar parte de un antiguo rito en el que el animal puede desplegar distintas funciones vinculadas al sexo y a la iniciación.

La cabra de Gósol, blanca, es del mismo color que las que ofrecían las *scratiae* (prostitutas) pompeyana a Venus. Así lo podía haber leído Picasso en el libro de Gusman:

Examinando algunas pinturas y esculturas de Pompeya, vemos que Venus era honrada bajo diferentes aspectos: junto a la Venus *pandeme*, a la cual las *scratiae* (prostitutas) ofrecían una cabra blanca (...).³²

Douglas Duncan. Jardín de La Californie: Cabra, Esmeralda, Escultura fállica de M^{re} Thérèse y Mujer vestida de largo. 1957

Gauguin. Bañistas. 1902. Óleo sobre tela. 92x73 cm. Colección privada.



30. PICASSO, MARINA.....*Grand père*. Barcelona. Ed. Denoël. Col. Folio. 2004. PP. 19-20.

31. RICHARDSON. *Picasso: Magic, Sex and Death*. ZCZ Films

(Channel 4 TV. Corp. M.M.L.). 2002.

32. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.65.



Picasso. *La cabra*.

Vallauris, 1950. Bronce.
120'5x72x144 cm. Museum
of Modern Art. Nueva York.
Roux. *Venus armada*. Pint
113. Vol. III.

En este pasaje de Gusman encontramos, al menos, dos coincidencias con *La muchacha de la cabra*: la presencia de una cabra blanca y la de una prostituta. Prostituta puesto que Picasso, posteriormente, incluye a la protagonista de *La muchacha de la cabra* en *El harén*, una composición en la que todas las jóvenes son consideradas, de un modo u otro, meretrices y todas representan a Fernande.

Si a posteriori, la joven retratada junto a la cabra puede llegar a ser identificada como prostituta y también como Fernande, veamos, ahora, con quien puede relacionarse en

el pasado, veamos quienes han sido sus modelos iconográficos.

19-3-2 La muchacha y la cortina.

Tanto el dibujo de Roux en el que aparece Venus junto a un amorcillo sobre un friso con cabras; como la descripción de Gusman acerca de la pintura que representa a Venus *pan-deme*, aquella a la que las prostitutas pompeyanas ofrecían una cabra blanca;³³ como las conexiones establecidas entre la joven protagonista de *La toilette* y Venus, orientan la búsqueda del modelo para *La muchacha de*



Picasso, *La muchacha de la cabra*. Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 139x102
cm. Barnes Foundation.
Merion (PA)

Gusman. *Sacerdotisa del templo de Venus*. Pintura
del Museo de Nápoles.
*P. 65.

33. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.65.

la cabra en el reino de esta diosa.

Venus era la patrona de Pompeya y la ciudad ofrece numerosos motivos iconográficos de esta divinidad. Una de las composiciones pictóricas reproducidas por Gusman, representa a una sacerdotisa de Venus con uno de sus brazos cruzado sobre el pecho (como en *La muchacha de la cabra*) saliendo del templo, acompañada de dos asistentes y rodeada de elementos simbólicos entre los cuales destaca en primer término, una jarra. Con independencia de la influencia que haya ejercido sobre *La muchacha de la cabra* el esquema de *Los bañistas* de Gauguin, hay que prestar atención a la composición pompeyana ya que contiene elementos de interés para esclarecer el significado del óleo gosolano.

Los protagonistas del fresco configuran, como en *La muchacha de la cabra*, una estructura triangular que se destaca sobre el fondo de un templo. La sacerdotisa, parece salir de este recinto sagrado, como la muchacha de Gósol de la misteriosa cortina. El templo de Venus muestra una estructura triangular al igual que ocurre con la forma de la abertura de la cortina en *La muchacha de la cabra*. La sacerdotisa, como la muchacha gosolana, con su brazo cruzado sobre el pecho, la cabeza ladeada y ligeramente inclinada hacia adelante, avanza la pierna derecha y recorta, a su vez, la parte derecha del cuerpo sobre un muro. El resto de la figura se dibuja sobre la forma triangular y oscura del templo. Si se observa la parte izquierda de la cabeza de ambas mujeres, has-

ta la altura del hombro, se podrá constatar cómo, en ambos casos, esta zona del cuerpo se perfila contra el interior del triángulo, mientras que a partir del mencionado hombro, el fondo de las dos es la masa opaca de una pared. La cabra y el niño reproducen la misma situación respecto al fondo que en el caso de los asistentes de la sacerdotisa. El de la izquierda de la pintura tiene como fondo único la superficie blanca mientras que el joven de la derecha, tiene medio cuerpo sobre la superficie oscura del templo y la otra mitad sobre el muro blanco. Como ya se ha dicho, en ambas pinturas aparece en la parte derecha un jarrón. Las coincidencias compositivas sugieren una posible relación entre el fresco y el óleo.

El carácter ceremonial que revisten ambas composiciones, acentuado por la serena gravedad de las mujeres, adquiere en el fresco pompeyano una mayor trascendencia por la presencia de los cipreses y del ave fénix. Los cipreses, árbol fálico, símbolo de la generación, de la muerte y del alma inmortal, presiden una composición sobre la que planea el ave fénix, ave fabulosa que renacía de sus propias cenizas. Picasso, que en sus últimos trabajos muestra gran interés en la muerte y resurrección, así como en el alma inmortal, pudo haber integrado en *La muchacha de la cabra*, algunos de los preceptos de la religión pagana que nutren el fresco de la *Sacerdotisa de Venus*.

También son tres los protagonistas de otro fresco pompeyano que se ha mencionado como modelo para *Los dos adolescentes*. En el mismo, dos indolentes efebos de la Casa del Centenario tienen como fondo una cortina tras la cual se asoma una mujer con el brazo cruzado sobre el pecho, como en la *Sacerdotisa de Venus* y en *La muchacha de la cabra*. Tanto en el fresco de la Casa del Centenario como en la pintura del Museo de Nápoles, la mujer surge de un espacio misterioso y, en el último caso, sagrado. En esta ocasión, la figura femenina es una servidora de Venus, una mujer adscrita al templo, cuya jerarquía en el culto la convierte en figura esencial en el proceso de iniciación de los futuros seguidores. Creemos que *La muchacha de la cabra* ha tenido en cuenta estas composiciones pompeyanas en las que una mujer surge de un espacio oscuro, misterioso y, ocasionalmente sagrado, que

IX, 8, 6 Casa
del Centenario. Pompeya





Gusman. *Templo de Isis. Estatua de Venus.* (Mármol del Museo de Nápoles).

Picasso, *La muchacha de la cabra*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

se encuentra tras ella. *La muchacha de la cabra* retiene algo del espíritu místico de la *Sacerdotisa de Venus*.

Otras Venus pompeyanas, relacionadas con la idea de *toilette*, están presentes en el fondo y en la forma de la joven que Picasso plasma en el óleo gosolano. La muchacha de Gósol presenta no pocas coincidencias con la reproducción que hace Gusman de la Venus del templo de Isis (modelo que hemos vinculado a la joven de *La toilette* gosolana). Un templo en el que se asimilaban las funciones de ambas diosas, Isis y Venus. En Venus, como en Isis, los pompeyanos adoraban el principio de fecundidad por encima de todo. Isis es la esposa que recibe el germen productivo.³⁴ Las especiales características de este culto hacen que Juvenal comparara a Isis o a Venus con una alcahueta o prostituta. Así lo transcribe Gusman:

Adorar a Isis, la madre de la naturaleza o la naturaleza misma, era honrar el genio de Venus al que se asociaba Baco que, en Egipto, no era otro que Osiris, ya que Venus y Baco tenían sus estatuas en el templo

de Isis, promiscuidad poco propensa para que el culto de Isis en Pompeya fuera casto (...) la religión isíaca provocaba una verdadera metamorfosis en el corazón humano, haciendo vibrar en él lo que la naturaleza tiene de bueno y de generoso (...) De todos modos, es presumible que en la práctica, las hermosas teorías no tuvieran siempre una aplicación austera, sobretodo con Isis de Pompeya, con fisonomía egipcio-griega o alejandrina; la complaciente Isis-“lena”, dice irreverentemente Juvenal, era buena chica y estaba llena de suavidad. (...) Adorar a Isis, la madre de la naturaleza, o la propia naturaleza, era, también, honrar el genio de Venus al que se asociaba a Baco que, en Egipto, no era otro más que Osiris, ya que Venus y Baco tenían sus estatuas en el templo de Isis, promiscuidad poco acertada para que fuera casto el culto egipcio en Pompeya.³⁵

A las semejanzas físicas y compositivas entre ambas mujeres habrá que añadir las conceptuales relatadas por el propio Gusman en el texto arriba citado y que acompañan a la imagen de la Venus del templo

34. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.81.

35. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.83.

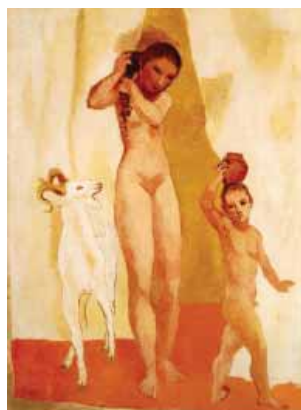
Gusman. Templo de Isis.
Estatua de Venus. (Mármol
 del Museo de Nápoles).

P. 83

**Picasso, La muchacha
 de la cabra.** Gósol,
 1906. Óleo sobre tela.
 139x102 cm. Barnes
 Foundation. Merion (PA).

**Gusman. Mujer en su
 toilette.** (Pintura de la Casa
 de Trittolemo). P.332.

**Gusman. Sacerdotisa del
 templo de Venus.** Pintura
 del Museo de Nápoles. P. 65.



de Isis publicada por este pintor en su libro sobre Pompeya. Venus y la joven picassiana inclinan hacia delante sus cabezas al tiempo que con sus manos arreglan una espléndida melena rizada de semejantes proporciones. Si bien la diosa se reparte el cabello a lado y lado de su cabeza, la muchacha de la cabra lo concentra todo a su derecha. Tal como puede apreciarse, el mechón que sujeta la diosa con la mano izquierda es de exactas características y longitud que el que se desliza sobre el pecho de la muchacha gosolana. El movimiento que realiza Venus con su mano derecha, es el que reproduce Picasso en la mano izquierda de su chica y que encontraremos, más adelante, en algunas de las mujeres que pinta el artista en otoño e invierno de 1906-1907 en París. Éstas, como aquellas, tienen en común la serena grave-

dad de la divinidad. Una gravedad que no vemos reflejada en el dibujo que Gusman titula *Mujer en su toilette* y que hemos considerado, en esta tesis, el modelo básico para Fernande en *La toilette*. Picasso, en *La muchacha de la cabra*, parece recoger el gesto del brazo derecho de la *Mujer en su toilette*, ciñéndose, sin embargo, para su composición, al modelo de la Venus del templo de Isis. Así mismo, de la *Sacerdotisa del templo* de Venus, Picasso retiene su gravedad, la inclinación lateral de la cabeza, el brazo cruzado sobre el pecho y, por encima de todo la composición doblemente triangular y el perfilado de las figuras sobre el fondo.

Finalmente, en otra descripción realizada por Gusman, puede encontrarse el soporte documental o literario de *La muchacha de la cabra*:

**Picasso. Estudio para "El
 harén": Mujer haciéndose la
 toilette.** Gósol, 1906. Pluma,
 tinta y acuarela en el reverso
 de una etiqueta ovalada de
 Crème Simon. Museo Picasso
 París.

**Picasso. Desnudo sobre
 fondo rojo.** París,
 verano-otoño 1906. Óleo
 sobre tela. 81x54 cm. Museo
 de l'Orangerie, París.





Gusman. Venus pompeyana. (Pintura de la Casa de Castor y Pólux). P. 66
Cibeles. Fragmento de *Procesión sacra de Cibeles*. Detalle. Villa de la Abundancia. Pompeya.
 Virgen románica de **Sta. María de Gósol**. Siglo XII Talla en madera policromada. Alt. 77 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Hubo también “*cabinets de toilette*” y en una casa descubierta en 1898, vemos una pequeña habitación que en su decoración muestra diversos temas entre los cuales unos amorcillos se miran cariñosamente, rodeados de objetos de *toilette*, así como una mujer desnuda representando Venus retorciéndose el cabello, como saliendo de la ola.³⁶

Este texto, con su descripción de Venus haciéndose la *toilette* y retorciéndose el cabello con amorcillos, rodeada de objetos de aseo, proporciona un interesantísimo soporte documental que complementa los mode-

los plásticos pompeyanos en los que se basó Picasso para esta composición.³⁷

El artista siguió trabajando la figura de la mujer arreglándose el cabello, tras haberla incluido en *El harén*. En estos trabajos posteriores, Picasso se centra en el estudio de la figura femenina y suprime a los demás personajes.

Si bien la personalidad pompeyana del fuerte rojo cinabrio del *Desnudo sobre fondo rojo*, así como el movimiento del brazo e inclinación de la cabeza de la modelo, vinculan esta obra a Pompeya, en la misma se perciben nuevos intereses. Picasso, al tratar la cabeza de la muchacha con el esquema-



Picasso. Desnudo peinándose. París, otoño 1906. Óleo sobre tela. 104'1x79'4 cm. Kimbell Art Museum. Fort Worth, TX.
Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.

36. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.291.

37. Los comentarios de Gusman evidencian que la influencia de este documentalista

pompeyano en la obra de Picasso durante este período, no solo se ciñe a los dibujos sino, también, a los textos complementarios del autor.

Gusman. Templo de Isis. Estatua de Venus. (Mármol del Museo de Nápoles). P. 83

Gusman. Sacerdotisa del templo de Venus. Pintura del Museo de Nápoles. P. 65.

Duccio. Madonna Rucellai. 1285. Témpera sobre tabla. 450x290 cm. Uffizi. Florencia

Gusman. Venus pompeyana. (Pintura de la Casa de Castor y Pólux). P. 66.



tismo de las vírgenes románicas, inspirándose en la talla de santa. María de Gósol, está aunando la ya comentada pervivencia de la civilización romana en el Pirineo catalán a principios del siglo XX con la herencia de la tradición romana visible en el arte románico del mismo país. Vírgenes como sucesoras de Venus, de Ceres y, en general, de las divinidades paganas. ¿Porque no, pues, mezclar el cuerpo de Venus con los rasgos faciales de una virgen románica? La Venus pompeyana, coronada y con túnica estrellada, junto a Cupido, es Venus vestida. Estas venus son los modelos de las vírgenes románicas y el Niño es Cupido metamorfoseado en Niño Jesús. Picasso lo sabe, al menos lo ve hojeando el libro de Gusman. Así que, si Picasso desnuda a una virgen románica, bajo los ropajes encontrará el cuerpo y la esencia de Venus, o de Ceres. Venus, Ceres o la Virgen, son siempre divinidades. En *La mujer de los panes*, o en *Desnudo acostado*, el artista había ya iniciado el camino de este sincretismo religioso-estético que pone en evidencia la paganidad latente de la imaginería religiosa medieval.

El hecho de que Picasso esté trabajando la figura femenina aisladamente, sin elementos simbólicos alrededor de la misma, no significa que su interés por los contenidos religiosos y herméticos se haya desvanecido. Tal como se está viendo, el artista fue creando su propia divinidad, un ser sagrado con cuerpo de Venus y rasgos faciales de virgen románica. Y, Picasso, en esta búsqueda de la divinidad en la mujer, en el reflejo de la pervivencia de esta divinidad a través de los siglos, encuentra una nueva fórmula plástica de expresión personal. Con esta plástica en proceso, el artista, expresará el aspecto sagrado de la mujer que se manifiesta, principalmente, en el momento de la *unio mystica* de los ritos iniciáticos. La esencia divina de la muchacha de *Desnudo peinándose* es la misma que la que encierra la mujer que sostiene sobre su cabeza el jarro en el que se producen las metamorfosis, la *kore* que guía al artista a su llegada al Hades en *Pareja de adolescentes*.³⁸ Probablemente esta misma esencia sea, también, la que contiene *La muchacha de la cabra*.

Picasso. Las srtas. de la calle Avinyó. 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Picasso, La muchacha de la cabra. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

Picasso. Dos mujeres desnudas. París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art, New York.



38. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Pareja de adolescentes*.



Volvemos, aquí, a los contenidos reflejados por Gusman al describir la Venus del templo de Isis. Es la función de Isis, de Venus o de sus sacerdotisas en los ritos de iniciación los que nos acercarán al significado de *La muchacha de la cabra*.

Picasso, al tomar a Venus como modelo iconográfico, adopta, como estamos viendo en esta tesis, tanto su imagen como su contenido. El artista compone a su muchacha a partir de las imágenes de Venus, de las de sus sacerdotisas, así como de los textos de Gusman en los que describe a la diosa retorciéndose el cabello rodeada de objetos para su *toilette*. Y lo hace consciente del valor añadido de esta diosa, de la promiscuidad que se le atribuye en los ritos religiosos en el templo de Isis y de su relación con Baco. Baco, Dionisio, dios de fertilidad, con el que se identificaba el propio artista y del que la cabra es su personificación. Una cabra blanca que alude, también, a las ofrendas que las prostitutas realizaban a Venus. Una diosa, Venus-Isis, a la que Juvenal clasifica, a ella también, como alcahueta o prostituta.³⁹ Probablemente, Picasso, estuviera francamente interesado en esta doble personalidad de la diosa. Una diosa que, al unirse sexualmente al iniciado en la *unio mystica* ritual, conducía al participante a su unión con la divinidad.

Las imágenes de la diosa y de sus sacerdotisas fueron asimiladas por el culto cristiano a la imagen de la Virgen María, una Venus desprovista de su importante y trascendente función sexual. La iconografía cristiana medieval refleja la pervivencia de los modelos romanos tanto en sus tallas como en sus pinturas. En la *Madonna Rucellai* del Duccio pueden rastrearse elementos de la pompeyana *Sacerdotisa de Venus*, cuyo es-

quema compositivo ha sido relacionado en esta tesis con *La muchacha de la cabra*. La indumentaria de la *madonna*, su actitud, la inclinación de su cabeza, la presencia de un niño, sus asistentes o el encuadre triangular, como el del templo de Venus sobre el que se recorta la figura de la sacerdotisa, evocan la transmisión de los modelos romanos. Las rayas verticales de los cortinajes del fondo parecen reemplazar las columnas del templo pompeyano. Un recurso, el de los cortinajes tras la imagen de la Virgen, que encontramos, a menudo en la pintura medieval y renacentista.

También, en *La muchacha de la cabra*, hemos establecido que la cortina, con su abertura triangular, sustituye el perfil del espacio sagrado que se halla tras la sacerdotisa pompeyana. No parece que Picasso haya optado por este fondo, tan particular para una escena como la que representa, de manera azarosa o decorativa. El artista, más adelante, insistirá en la solución de los cortinajes para las parejas de mujeres que repetirá durante el otoño siguiente, así como en *Las señoritas de la calle Avinyó*.

La cortina tiene un importante significado simbólico en el ámbito místico, es símbolo de separación, “como el velo del templo” (cortinas dispuestas ante los dominios celestes) y el gesto de apartar cortinas, como el de desgarrar velos, es avanzar hacia una interioridad o profundizar en un arcano.⁴⁰ Así, pues, tras la cortina de *La muchacha de la cabra* puede hallarse el conocimiento de un secreto alquímico, de un elixir o remedio y, éste mismo remedio secreto, puede conducir a avanzar en la propia interioridad.

Curiosamente, los cortinajes son también utilizados habitualmente en la pintura

Picasso. El Papa boquiabierto en su sillón. (“Rafael y la Fornarina”) 2 Sept 1968. Aguafuerte. 14’8x20’9 cm. Museo Picasso Barcelona.

Picasso. Escena erótica. 1903. Óleo sobre tela. 53’3x37’3 cm. Metropolitan Museum of Art New York.

Gusman. Symposium (I). Pintura del Museo de Nápoles. P. 339.

39. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899-P.65 y 83.

40. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 149.



Picasso. Crucifixión y abrazos. 1901, Barcelona. Mina de plomo y realces en lápiz azul. Museo Picasso Barcelona

Picasso. Mujer aureolada y personajes. 1901, Barcelona. Pluma y tinta. Museo Picasso París.

Picasso. Croquis alegórico. 1902. Mina de plomo sobre papel. 28x22'5 cm. Museo Picasso Barcelona.

Epifanía. Abside de Sta. María de Taüll. 1.123. ca. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

pompeyana para enmarcar escenas eróticas. Delimitan el marco privado en el que se producen determinados encuentros. Así lo muestran las escenas de *symposiums* reproducidas por Gusman y, así lo repite Picasso. Tanto en la *Escena erótica* del MOMA, en 1903, como en la serie de grabados de *Rafael y la Fornarina*, de 1968, el artista preserva estos encuentros íntimos en un ambiente al que se accede tras franquear los cortinajes. En el grabado de 1968, *El Papa boquiabierto*, observamos como la unión sexual produce al pintor el mismo efecto que una fuente de energía, como una recarga que acciona su pincel y esta operación tiene lugar en presencia del delegado de Dios en la tierra, el Papa. Un Papa que es la reencarnación del propio Picasso. En esta ocasión, Picasso muestra abiertamente, como en *Las señoritas de la calle Avinyó*, el proceso que se lleva a término en el interior de los misteriosos cortinajes. Un encuentro sexual que suministra al artista la energía pictórica, la posibilidad mágica y divina de pintar. Todo ello sucede, *ad maiorem gloriam Dei*, ante el representante de Dios en la tierra.⁴¹



Picasso. Hombre con cordero (Estudio). 1943. Tinta china aguada sobre papel. 130'5x50'7 cm. Museo Picasso, París.

Para Picasso la divinidad y la sexualidad estaban muy cercanas.⁴² Parece que, ya muy pronto, el artista había asociado el sexo con la idea dionisiaca de muerte y resurrección, posteriormente adoptada por el cristianismo. Así lo muestran algunos bocetos

de 1901. En uno de ellos, el artista ubica a una figura femenina coronada en el centro de una mandorla mística, como las vírgenes románicas. Su túnica de amplio escote redondo, podría evocar, también a una divinidad pagana. Esta figura sagrada está rodeada de parejas de amantes. Otro croquis alegórico muestra un Cristo con alas tras una pareja de amantes. Cristo se encuentra entre los dos protagonistas y su abrazo divino les une y eleva. La *unio mystica*, la relación sexual ritual que conduce al iniciado hasta la divinidad. Como Cristo en la cruz, como Dionisio, el iniciado morirá y resucitará como hombre nuevo. Así lo establecían los pitagóricos siguiendo los preceptos de las religiones fundadas por Orfeo.⁴³

Y, Picasso se explica como Orfeo:

Orfeo revistió los misterios de sus doctrinas con el envoltorio de los mitos y los cubrió con un velo poético, hasta el punto de que, quien lee sus himnos, no creería que había nada debajo, a parte de los relatos y puras bagatelas.⁴⁴

No en vano, el artista se encarna, como un nuevo Orfeo en la escultura del *Hombre con el cordero*.

Es obvio que Picasso llevaba años relacionando el sexo como una forma de acceso a cierto misticismo y que cinco años antes de fallecer, en la serie de grabados de *Rafael y la Fornarina*, el artista seguía profundizando en este secreto metafísico, en este elixir místico en el que él halla la fuerza mágica y trascendental de la pintura.

41. Freud compara al artista con un mago. Los artistas serán magos en las sociedades primitivas y ambos desarrollan percepciones neuróticas. Ambos creen en actos mágicos susceptibles de cambiar las cosas, creen en la omnipotencia de la fuerza del pensamiento. En el capítulo: "Aprendiendo lecciones de magia" de GREEN, CRISTOPHER *Picasso architecture and vertigo*. New Haven and London. Yale University Press. 2005

42. Recuérdese el paralelismo al que alude en *Pareja de adolescentes*, las naturalezas muertas o *La toilette*, entre amor físico e iniciación, siguiendo los criterios de los ritos paganos.

43. Jámblico de Calcis escribe que Pitágoras tenía la teología órfica como modelo según el cual adaptaba, moldeaba y formaba su propia filosofía. Es más, se dice que las palabras de Pitágoras se consideran sagradas sólo por este motivo, porque derivan de las enseñanzas de Orfeo. En: PICO DELLA MIRANDOLA, GIOVANNI *Discurs sobre la dignitat de l'home*. València. Publicacions de la Universitat de València. 2004. (Escrito entre 1486-1487). P. 68.

44. PICO DELLA MIRANDOLA, GIOVANNI *Discurs sobre la dignitat de l'home*. València. Publicacions de la Universitat de València. 2004. (Escrito entre 1486-1487). P. 68

Si bien, queda todavía por ver la procedencia iconográfica del niño y de la jarra, puede ya aventurarse que la protagonista del cuadro (encarnando o no a Fernande) representa a Venus y, como ella, simboliza la exaltación del amor y de la fecundidad, así como la expresión femenina del principio generador deificado.⁴⁵ Como su modelo, la Venus que se encontraba en el templo de Isis de Pompeya, debe equipararse esta deidad a Isis que es considerada por Juvenal como *lena*, como alcahueta o, alternativamente, prostituta.⁴⁶ Como hemos comentado, Gusman explica que adorar a Isis era adorar a Venus, asociada a Baco quien, como ella, tenía su estatua en el templo de Isis, hecho que induce a Gusman a pensar en la ausencia de castidad del culto.⁴⁷

Parece que Gusman y Juvenal están de acuerdo en la actividad polifacética de Isis y de Venus que hace de ellas unas diosas y unas prostitutas al mismo tiempo.

Por otra parte, al estudiar la iconografía de la cabra, no sólo hemos puesto de relieve su relación con Venus, al ser ofrecida habitualmente una cabra blanca a la diosa por parte de las prostitutas pompeyanas, sino, también, el hecho de que la cabra es uno de

los animales en los que se encarna Dionisio, el Baco romano y símbolo del iniciado.⁴⁸

Tenemos pues, hasta ahora, una cabra que simboliza a Baco (y al iniciado) junto a Venus, una pareja que estaba presente en el templo pompeyano de Isis y que incitaba la promiscuidad. Una promiscuidad que resalta Gusman al reproducir el concepto de *metriza* en el que Juvenal tiene a Isis y, por lo tanto a Venus. La relación con la prostitución es reafirmada por el hecho de que las profesionales del amor pompeyanas ofrecieran una cabra blanca, como la de *La muchacha de la cabra*, a Venus.

Tras la cortina, a juzgar por la simbología de este elemento que actúa como “el velo del templo”, al apartarla, es decir al entrar en el espacio que ésta esconde, se avanza hacia una interioridad o se profundiza en un arcano.⁴⁹ Encontraremos, en el mundo interior, el elixir secreto del mismo. Un elixir que pensamos que Picasso identifica con la energía, el poder y la elevación mística que confiere al iniciado su *unio mystica* con la diosa. Una diosa que ha sido valorada como prostituta y cuyas actividades, como las divinas, trascurren tras los cortinajes, tanto en la iconografía pompeyana como en la picassiana.



Gusman. Amor. Bronce del Museo de Nápoles. P. 427.

Picasso, La muchacha de la cabra. Detalle.

Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

Gusman. Portalámparas de bronce. Museo de Nápoles. P. 426.

45. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899-P.64.

46. “la complaciente Isis -“lena” (prostituta alcahueta), dice irreverentemente Juvenal, era buena chica y estaba llena de suavidad”. En: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899-P.83.

47. Adorar a Isis, la madre de la naturaleza o la naturaleza misma, era honrar el genio de Venus al que se asociaba Baco que, en Egipto, no era otro que Osiris, ya que Venus y Baco tenían sus estatuas en el templo de Isis, promiscuidad poco propensa para que el culto de Isis en Pompeya fuera casto.

GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899-P.83.

48. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 105 y 177 y KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008.PP. 346-349.

49. La simbología de la cortina ha sido extraída de: CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 149.

Gusman. Porta lámparas de bronce. Museo de Nápoles. P. 426.

Picasso, La muchacha de la cabra. Detalle.

Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.



19-3-3 El niño y la jarra.

La presencia del niño con una jarra en *La muchacha de la cabra*, conecta esta obra con composiciones previas como *Estudio para la muerte del Arlequín*, *Dos hermanos de cara* o *Dos adolescentes*. El significado de estas pinturas se ha vinculado, en esta tesis, a procesos de iniciación. La jarra (vasija, jarrón, cuenco...) se entendía como el espacio en el que tienen lugar las maravillas, el seno maternal, el útero donde se forma un nuevo nacimiento. La jarra era el símbolo de la iniciación⁵⁰ y encerraba el secreto de las metamorfosis.⁵¹ Estas metamorfosis, en el contexto simbólico en el que se hallaban, implicaban la transformación del iniciado, a partir de su descenso al Hades, en un ser nuevo. Este ser

nuevo se ha representado literaria y plásticamente como un niñoito:

El iniciado pierde su vida anterior y se le da, en su lugar, un “segundo destino”: vuelve a nacer, adoptado por los dioses. Y el bravo héroe se convierte en un niñoito.⁵²

Creemos que en *La muchacha de la cabra*, Picasso está representando al participante en los misterios, tras haber superado la prueba y transformado en niñoito. La jarra sobre su cabeza, de acuerdo con la simbología misteriosa, le identifica, efectivamente, como iniciado.⁵³

Picasso, puede haber extraído el modelo para la representación de este niñoito, del conjunto de amorfillos y chiquillos pompeyanos reproducidos por Gusman.

El movimiento de las piernas, el giro del cuerpo y la constitución física del niñoito que adorna el portalámparas de bronce reproducido por Gusman, nos parecen muy cercanos a los del jovencito gosolano. El *Amor* con un delfín a sus espaldas, tiene en común con el niño picassiano, el hecho de cargar ambos con un símbolo vinculado al desarrollo espiritual y a la salvación.⁵⁴ Ambos críos realizan un movimiento semejante con el brazo que sujeta los mencionados símbolos sobre su cabeza y espalda.

Picasso. Marco decorado. Barcelona, 1902 c. Óleo sobre madera. 122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona.

Picasso. Marco decorado. Detalle vasija, agua y niño. Barcelona, 1902 c. Óleo sobre madera. 122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona



50. Vasijas y cántaros se convirtieron en símbolos de la iniciación. En: KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004. PP. 74 y 85. El jarrón de *Dos hermanos de cara*, el mismo que aparece en *Estudio para "La muerte del Arlequín"* es, además, el modelo tradicional de jarrón cerámico utilizado por los opiomanos para construir las cazoletas de sus pipas. Picasso identifica el proceso del iniciado con el del opiomano en su “viaje”. Para la fabricación de cazoletas mediante el jarrón, véase: <http://cnburgos.blogspot.com/>

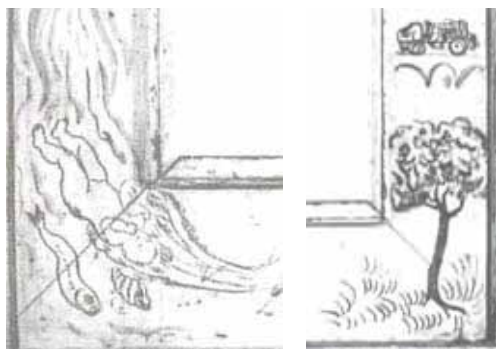
51. Véase, en esta misma tesis lo estudios sobre: *Estudio para la muerte del Arlequín*, *Dos hermanos de cara* o *Dos adolescentes*. Para la simbología de la jarra:

CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985. PP. 1048-1049.

52. También como un niñoito, ha representado la pintura romana a Heracles tras su descenso al Hades. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. PP. 71 y 72.

53. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. PP. 74 y 85.

54. El delfín es un animal alegórico de la salvación. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición. P. 164.



El niño con la vasija podría proceder básicamente de la imagen del jovencito que decora el portalámparas (portador de luz) pompeyano con ligeras adaptaciones. Los movimientos del *Amor* con el delfín y de la muchacha de *Pareja de adolescentes* parecen haber acabado de definir la figura. La crítica ha señalado el interés del artista en dibujar el perfil de los genitales del crío contra el fondo blanco. Hecho que podríamos vincular a la importancia que tiene el sexo en el rito que se escenifica.

El niño, reproduciendo un movimiento similar al que realiza la joven de *Pareja de adolescentes*, soportando ambos una vasija sobre sus cabezas, está siendo equiparado a la misma. Creemos que Picasso ha querido dejar evidencia de la paridad que se establece entre ambos personajes. Como hemos avanzado, en función del contexto y de la simbología de las vasijas sobre las cabezas en las antiguas procesiones mistericas,⁵⁵ los identificamos con dos iniciados. El artista ya había explicado, algunos años antes, el proceso que conduce al renacimiento, a la metamorfosis en la figura de un niño y a la inmortalidad, a través de una serie de imágenes secuenciales.

Existe un curioso marco pintado por Picasso en 1902 c., el *Marco decorado*, en el que el artista plasma algunas de las ideas que luego sintetizará en *La muchacha de la cabra* y en muchas de las obras objeto del presente estudio. El lenguaje utilizado en el *Marco decorado* es simbolista y descriptivo, lo que facilita su comprensión y permitirá extrapolar su significado al óleo pintado en Gósol.

Si se comienza la lectura del marco por la parte superior, la historia relatada por Picasso podría comprenderse en los siguientes térmi-

nos: Venus, una ninfa o una figura femenina de aspecto venusino rodeada de agua, es fecundada por el toro. La simbología del pez, signo fálico, de fecundidad y espiritualidad, redunda en los atributos del dios y señala la doble faceta, carnal y espiritual de esta unión. El jarrón con la flor insiste tanto en la fertilidad como en la ascensión espiritual.⁵⁶ La mujer, de aspecto hierático, como una diosa, rompe aguas y engendra de su útero-jarrón, donde han tenido lugar las metamorfosis, un recién nacido acompañado de agua, de un pez y de una caracola que evocan espermatozoides. Según Cirlot, el agua:

simboliza el inconsciente universal del que surge todo lo viviente como de la madre. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación. Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece subitamente. La ambivalencia de este texto es sólo aparente: la muerte afecta sólo al hombre natural, mientras que el nuevo nacimiento es del hombre espiritual (...). Los babilonios denominaron a este elemento "casa de la sabiduría".⁵⁷

Pérez-Rioja, añade interesantes matices a la anterior simbología:

(...) Se divinizaban los arroyos, que se consideraban propios de las ninfas. Las musas eran, en su origen, ninfas de los arroyos o de las fuentes. (...) El agua era considerada en la antigüedad como símbolo de la resurrección y de la vida (...) Para los paganos era símbolo de la juventud y de la inmortalidad y el agua madre (salada) de la fecundidad. (...) En el agua todo se disuelve, toda forma se desintegra, toda historia queda abolida (...). Así también, el agua de la lluvia -purificando la naturaleza y haciéndola renacer- es símbolo de resurrección. Como observa Mircea Eliade, las tradiciones del Diluvio van ligadas a una reabsorción de la huma-

Marco decorado. Detalle Recién nacido. Barcelona, 1902 c. Óleo sobre madera. 122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona.

Marco decorado. Detalle pino y vehículo. Barcelona, 1902 c. Óleo sobre madera. 122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona.

55. Picasso, *La muchacha de la cabra*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA). Gusman. Porta lámparas de bronce. Museo de Nápoles. P. 426.

56. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 205.

57. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- PP. 54-55..



Picasso. Marco decorado.
Detalle Palas Atenea.

Barcelona, 1902 c. Óleo
sobre madera. 122'8x82 cm.
Museo Picasso Barcelona.

**Picasso. El pintor Junyer
y su visión de Mallorca.**

Barcelona, 1902. Tinta
china y lápices de colores
sobre papel. 16x22 cm.
Colección privada, Bélgica.

Picasso. Marco decorado.

Detalle Palas Atenea.
Barcelona, 1902 c. Óleo
sobre madera. 122'8x82 cm.
Museo Picasso Barcelona.

nidad en el agua y a la instauración de una nueva era con una nueva humanidad. (...) Aeppli añade que el agua es, ante todo, un símbolo del inconsciente, pues, como éste, mana de lo oscuro.⁵⁸

Las características del agua enfatizan la personalidad divina de la figura femenina. De ahí el aspecto hierático que muestra la mujer al sostener la jarra. El toro fálico fecundará a la mujer. Morirá y se disolverá en el inconsciente universal que simboliza el agua y lo femenino. Tal como recuerda la flor que germina del jarrón, esta unión que se da en el útero (el jarrón) comporta un renacimiento anímico.

En palabras de Cirlot, "Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece subitamente", así, del jarrón-útero de la diosa surge, envuelto en agua, un recién nacido, un hombre nuevo. Siguiendo al mismo autor, podemos afirmar que en la anterior disolución ha muerto el hombre material y surge el hombre espiritual. Surge en un medio, el agua, al que los babilonios denominaban "casa de la sabiduría". Sabiduría que viene simbolizada en el lado opuesto del marco, en la figura de Atenea.

La siguiente imagen, en el centro de la parte inferior del marco, la flor, situada en el extremo opuesto a la figura de Venus o de la ninfa, hace referencia al alma y a la fertilidad. Si ligamos estos conceptos con la unión

que se evoca en la parte opuesta del marco, podemos entender que el fruto de la misma debe estar relacionado con el desarrollo espiritual.

El pino, de nuevo un signo fálico cuyos frutos (las piñas) se vinculan a la fertilidad y que por las características de sus hojas, perennes, simboliza la inmortalidad,⁵⁹ redunda en los valores sobre los que viene insistiendo el artista. La inmortalidad, aparejada a la simbología del agua, es uno de los aspectos en los que hace hincapié Picasso, en este proceso de muerte y de resurrección. El recién nacido, situado en el extremo opuesto al pino, símbolo del hombre nuevo que surge del mencionado proceso de muerte y resurrección, envuelto en sabiduría, adquiere, en su segundo nacimiento, la inmortalidad. Además, el pino, antiguamente consagrado a Palas Atenea, avanza la identidad de la diosa de la sabiduría que encontramos más adelante.

El vehículo, que en este conjunto simbólico, parece fuera de contexto, es la nota de humor picassiana no exenta de significado. El coche, un carro moderno,⁶⁰ alude al medio de transporte cuyo descubrimiento se atribuye a Atenea.⁶¹ En este sentido, Picasso, parece sembrar señuelos sobre la personalidad de la pequeña figura clásica de la escena siguiente.

Entendemos que, en la siguiente secuencia, Picasso define la nueva personalidad del recién nacido. El hombre retratado po-

58. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- PP. 48-49.

59. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 353.

60. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- PP. 54-55..

61. Wikipedia.



Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París.

Picasso, La muchacha de la cabra. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

dría ser el pintor Sebastià Junyer o el propio artista. En su mano sostiene, con delicadeza, una figura femenina identificable con Pallas Atenea. El carro (coche) y el pino, ya nos habían anticipado información sobre la diosa preferida de Zeus. En su mano izquierda sostiene una antorcha que tiene una doble función. Por un lado evoca el hecho de que Atenea mostrara al hombre cómo producir el fuego y por otra parte ilumina al personaje que la sostiene. Puede entenderse que la luz de esta antorcha transmite al hombre la sabiduría y espiritualidad que ella, Atenea, simboliza, amparándole, a su vez, como protectora de las Bellas Artes. Ascendiendo en línea recta, sobre la cabeza del hombre, encontramos los frutos de esta protección. De nuevo, de un jarrón, es decir de un espacio que encierra los secretos de las metamorfosis, surge una flor. Igual que Atenea nació de la cabeza de Zeus. Entre la llama de Atenea y el jarrón encontramos solo la cabeza del hombre. El esquema compositivo sugiere que la llama enciende algo que se encuentra en el interior de la mencionada cabeza y que el efecto inmediato de esta acción es el alumbramiento de la flor. Su movimiento ascendente, su alto tallo y el tipo de nacimiento podrían evocar las características de la evolución que la protección de Palas ha

motivado en este hombre. Un hombre nuevo, espiritualmente evolucionado y protegido por los dioses:

El iniciado pierde su vida anterior y se le da, en su lugar, un “segundo destino”: vuelve a nacer, adoptado por los dioses. Y el bravo héroe se convierte en un niño.⁶²

Picasso, en *Marco decorado*, ha representado la unión divina que era escenificada como acto sexual en los templos, como matrimonio sagrado. La unión física del alma humana con el espíritu divino. Una unión que comporta la muerte del aspecto bruto y material del ser, representado por el toro, y el nacimiento del hombre espiritual. Como en *Dora y el minotauro*, en 1936. A partir de esta unión, se nace por segunda vez y se alcanza la inmortalidad.

Aplicando los conocimientos que transmite Picasso en el *Marco decorado* a *La muchacha de la cabra* podrá interpretarse esta composición basándonos no sólo en la simbología y la iconografía sino, también, en el testimonio irrevocable del propio artista, puesto que, tal y como él manifestó:

Yo no lo digo todo, pero lo pinto todo.⁶³

62. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

63. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED.

Ramsay, París 1996- P. 58. Recogido en: PARMELIN, HELENE. *Picasso dit...Gonthier*. 1966. P. 9

**Roux. Bacante**

(un ministro ofrece un sacrificio a Baco). Pint. 71. Vol. IV

Roux. Venus armada. Pint. 113. Vol. III.

Picasso. Circo ambulante. 1922, París. Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París.



La muchacha de la cabra, aparece como un eslabón más entre las distintas secuencias de los ritos iniciáticos pintadas por Picasso entre 1905 y 1907. Esta composición está íntimamente vinculada a *Pareja de adolescentes*. En ésta última obra, hemos entendido que el joven (Picasso) como *kouros* llega al Hades, un lugar donde todo se une a su contrario: el hombre y la mujer, la mortalidad y la inmortalidad, la muerte y la juventud. Allí se encuentra con una *kore* (mujer divina, doncella inmortal) que, en su condición de diosa, tiene función de *kourotrophos*, el papel de protector y guía del héroe.⁶⁴

En *Pareja de adolescentes* la *kore*, guió al joven iniciando hacia el interior de la tela, hacia el hipotético templo. En *La muchacha de la cabra*, el mismo personaje sale del recinto sagrado, evocado por las cortinas. Al apartarlas, el niño, avanza en su integridad profundiza en un arcano, en un gran secreto que conlleva la adquisición de la inmortalidad.⁶⁵ El jarrón sobre la cabeza le identifica como iniciado en los ritos místicos. Su metamorfosis se evidencia en su figura, surge como un niño. Como el recién nacido de *Marco decorado*. Ha renacido y se le ha conferido un nuevo destino que el niño escenifica al tomar su propio camino.⁶⁶ Por ello creemos que Picasso, lo representa en la misma postura que la *kore* en *Pareja de adolescentes*.

En este contexto, creemos que podemos precisar mejor el significado de la cabra cu-

yos vínculos con Dionisio y su sacrificio se han planteado al inicio de este capítulo. La cabra o el chivo, a nuestro entender, ratifican la condición de renacido e inmortal del pequeño. Basamos esta idea en la información que facilitan las inscripciones de las laminitas de oro encontradas en antiguos túmulos funerarios de iniciados.⁶⁷ En el siglo XIX se consideró que estas plaquitas pertenecían a un contexto báquico y órfico. En las mismas, después de declaraciones relativas a la conversión de un hombre en dios, y tras la manifestación "he nacido", se lee:

Soy un chivo que se ha precipitado en la leche.⁶⁸

Chivo era uno de los títulos que, como se sabe, recibía Dionisio. Y, la abundancia de leche es un rasgo típico de Baco. En el ritual de renacimiento y divinización, se daba a beber leche a los iniciados, quienes como chivos, como Dionisio, caían y bebían de ella como si volvieran a nacer. Chivo y leche son alusiones báquicas. Dionisio no solo aparece asociado al chivo, sino, también al contexto de leche para amamantar.⁶⁹

El chivo y la leche simbolizan el renacimiento del iniciado. Así pues, creemos que la presencia del chivo en *La muchacha de la cabra* confirma el renacimiento e inmortalidad del iniciado, del niño con la vasija.

Otra composición de Picasso, *Circo ambulante*, corrobora nuestra teoría acerca

64. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. PP. 73 y 74.

65. Simbología de la cortina en : CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 149.

66. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

67. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008 P. 341.

68. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008 PP. 346 y 348.

69. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008 PP. 346 y 348.

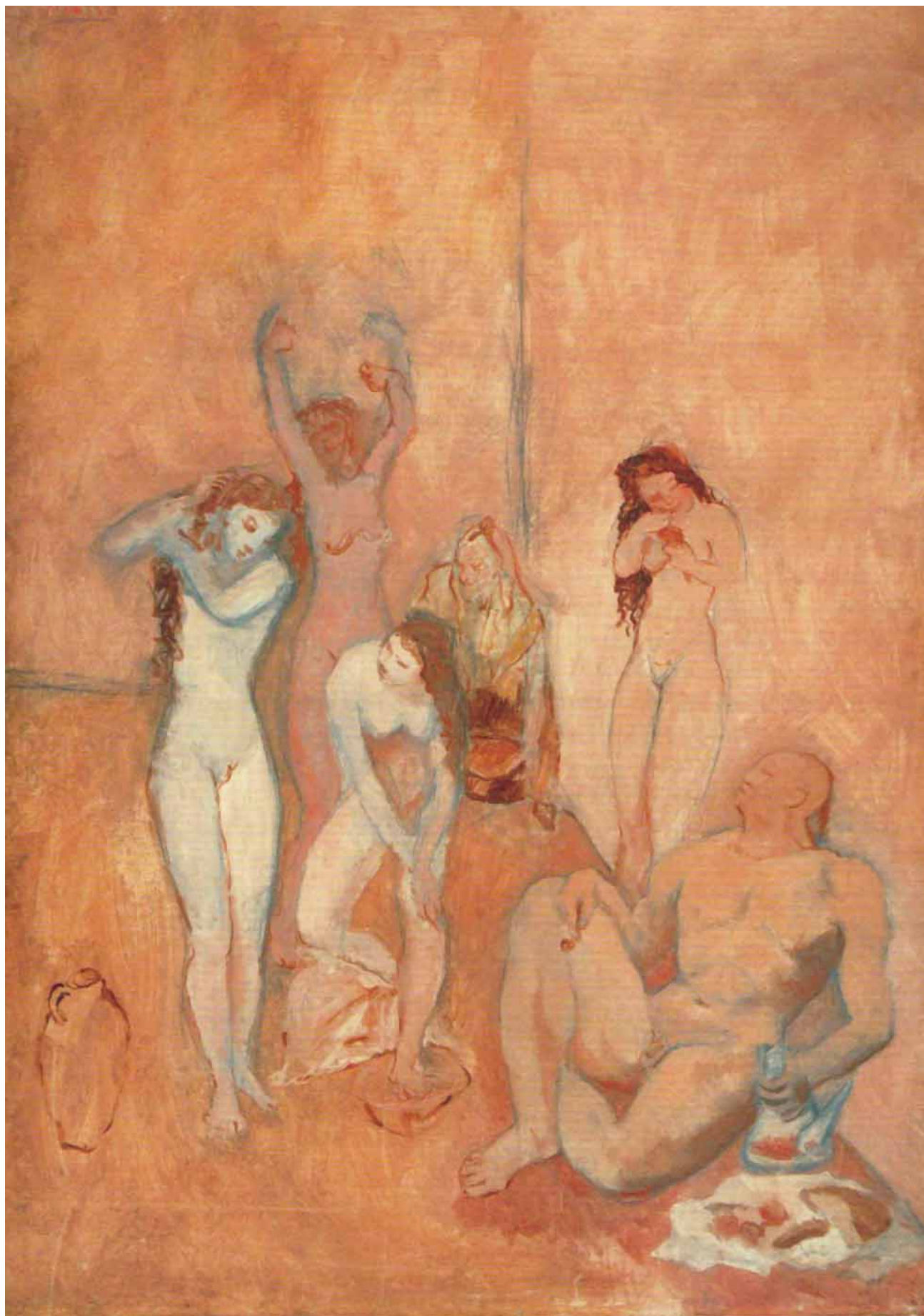
del significado concreto de la cabra en *La muchacha de la cabra*. En el *Circo ambulante*, el artista representa, en el grupo de la izquierda, al iniciado como un recién nacido, al final del proceso iniciado en la zona derecha de la composición. A su salida del templo, como recién nacido, el iniciado, igual que el chivo, cae en la leche. Es

amamantado por la diosa.⁷⁰ El iniciado, se identifica con la cabra o chivo, con Dionisio, con el proceso de muerte, resurrección e inmortalidad que superó el dios. Él como Dionisio, ha alcanzado la divinidad. Picasso nunca dejará de documentar la experiencia mística, el camino místico-sexual hacia la inmortalidad.⁷¹

70. Véanse, en Anexo 5, algunas referencias interpretativas respecto a *Circo ambulante*.

71. Venus, el modelo en el que creemos que Picasso se inspiró para *La muchacha de la cabra*, ha adquirido en investigaciones recientes un especial protagonismo en esta historia. Kingsley, equipara a Perséfone con la diosa que amamanta al recién nacido. Partiendo de inscripciones de tablillas funerarias, como: "He corrido hacia

el pecho de mi señora, reina de los infiernos", entiende que el recién nacido, como chivo, es decir, como Baco, se dirige a los pechos de la madre, Perséfone. Perséfone, era equiparada a Afrodita, es decir, a Venus. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008 PP. 348-349 y 351.



Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela 154'3x110 cm. Museum of Art Cleveland

20

El harén

20-1 INTRODUCCIÓN

El Harén es una pieza clave en la presente tesis. En cuanto a conceptos, en general, no introduce ideas que no hayan aparecido en anteriores composiciones, pero las reelabora. Si hasta ahora, el artista, había prestado especial importancia al proceso de iniciación masculino, aquí, cambia de bando. Fernando, esta Venus a la que en Gósol, Picasso, adora como diosa del amor, de la belleza y de la fecundidad...será, en *El harén*, iniciada en los misterios dionisiacos. Fernando, en pleno idilio con Picasso, se metamorfoseará en Venus, en prostituta y en bacante.

Creemos que plásticamente, Picasso, sigue inspirándose en la pintura pompeyana de la que imitará su aspecto, su cromatismo y extraerá cuatro de sus figuras, las cerámicas y algunos de los elementos del bodegón. Determinadas referencias espaciales y conceptuales, probablemente, procedan de los prostíbulos pompeyanos descritos por Gusman. En un rincón de los mismos, en la casa de citas situada en la esquina de la calle del Lupanar con la del Balcón, la alcahueta, ejercía su profesión, como se escenifica en *El harén*. Picasso insertará la imagen de una mujer y de su profesión en este panteón de saltimbancos, Venus, *kouroi*, marineros, etc. que se desplazan cíclicamente, desde Pompeya, a través de la eternidad.

La relativa novedad se centra en el bode-

gón. El sincretismo religioso, las referencias al cristianismo en un contexto pagano, toman aquí especial relevancia. Los elementos del bodegón aúnan la tradición cristiana y la pagana. Los símbolos de la eucaristía, el acto más significativo de la celebración litúrgica cristiana son identificados con los símbolos del culto dionisiaco. Una simbiosis conceptual que, además de recuperar para el denostado dionisismo el lugar que le corresponde como antecedente del cristianismo, desencadenará un proceso de simbiosis plástica pagano-cristiana que, tras la interesante Venus-Virgen de *Desnudo estirado*, culminará en *Las señoritas de la calle Avinyó*. Tanto la fusión religiosa como la naturaleza mística del sexo, fueron ideas fervientemente defendidas por el filósofo ocultista Sar Péladan. Como se ha dicho, entre sus seguidores se encontraban la mayoría de los miembros del círculo más íntimo de Picasso¹ y la simbiosis eucarística que presenta Picasso, así como su concepción espiritual de las relaciones sexuales, no creemos que sean ajenas a las enseñanzas de Péladan. El interés del gran maestro por el símbolo de la Eucaristía y la amplitud con la que éste puede ser utilizado es visible en uno de los carteles con los que anunciaba sus salones. En el mismo, la Eucaristía preside una metafórica ceremonia de vasallaje a la orden mística.

1. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-P. 340.

Cartel Salon Rose Croix.
1897 c. París.

Picasso. *El harén*. Detalle.
Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of
Art. Cleveland.



Se han avanzado algunas de las ideas que, según esta tesis, articulan *El harén* para poder ofrecer un sintético contrapunto al estado de la cuestión que se expone seguidamente. La historiografía, centrada en la relación que supone entre *El harén* y el *Baño turco* de Ingres, difícilmente realiza una lectura de la tela picassiana sin prescindir de la ingresca.² Ello ha motivado estudios comparativos que suelen ver en *El harén* una reinterpretación del *Baño turco* en versión pobre e insultante. El bodegón, especialmente, ha merecido todo tipo de comentarios despectivos. Un bodegón en el que no se ha apreciado su dimensión religiosa y trascendente, ni la inteligente relación entre sus distintos elementos o la conexión entre sexo y religión a la que alude. Ironías y atavismos aborígenes, consustanciales al espíritu hispano del artista, con los que éste enlaza, profunda y jocosamente, lo humano con lo divino.

Intentaremos demostrar, a lo largo del presente capítulo, que la pretendida pobreza de *El harén* no es una indigencia de origen sino una miseria añadida, un envoltorio opaco con el que se han silenciado sus contenidos.

Creemos que Picasso, en *El harén* desarrolla un entramado místico en el que sexo y religión andan absolutamente imbricados. Su lenguaje ofende a un sector de la crítica poco habituado a los infinitos matices e ironías de la llaneza carpetto betónica.

El incomprensible enojo hacia la butifarra catalana ha impedido, a sus detractores, imaginar el interés de un embutido ancestral que, a juzgar por el fresco pompeyano, ha suscitado pasiones durante milenios. Las características de este rechazo han obstaculizado la percepción de su simbolismo fálico en el contexto de un bodegón como alusión a costumbres religiosas de la refinada civili-

Descubriendo el falo.

Mosaico romano.

**Gusman. Pintura de la
"thermopole" de la calle
de Mercurio. P. 241.**



2. DAIX, PIERRE La vie de peintre de Pablo Picasso. París. Editions du Seuil.
1977. P. 78.

zación greco-romana. La solemne ceremonia de la revelación del *phallus*, se desarrollaba alrededor de una cesta cubierta con un paño. En el interior, de la misma el mencionado *phallus* aparecía acompañado de determinados frutos dionisiacos y el aspecto del con-

junto no debería diferir del representado por Picasso para evocar el momento culminante de esta liturgia religiosa.³

Esperamos poder demostrar que, después de todo, *El harén* quizás no sea un harén, ni ordinario y, menos, pobre.

20-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Pierre Daix, destacó la relación entre *El harén* y *El baño turco* de Ingres. Tela que Picasso podía haber visto en el *Salon d'Automne* de 1905. *El baño turco*, se encuentra, siempre según Daix, tras las composiciones relativas al peinado anteriores a Gósol.

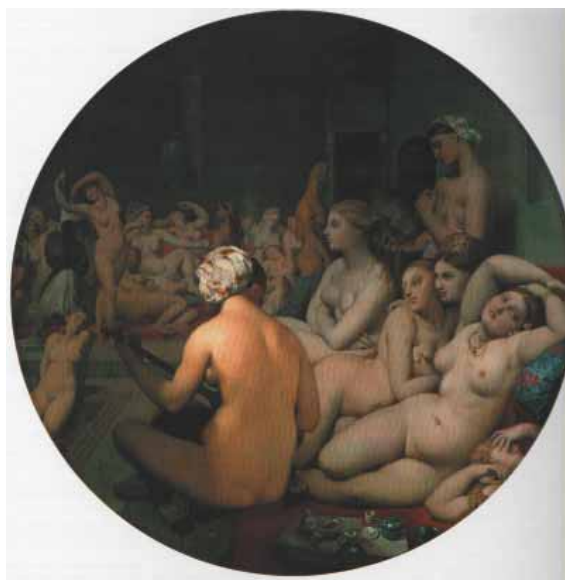
El harén de Picasso es pobre, para Daix, la figura masculina es un ordinario gigante que ocupa el lugar de la hurí ingresca en primer término, *La Celestina* una vulgaridad y el bodogón es un insulto al delicado servicio de té de *El baño turco*.⁴

Daix, sigue insistiendo en compararlo con Ingres. En su libro Picasso 1881-1981, publicado en colaboración con otros autores, afirma:

Recordemos, por ejemplo, un harén imaginario de Ingres donde hay, a modo de pis-

cina, una simple palangana donde lavarse, un aya y un cliente: macho delante de un vulgar bocado a la española (pan, chorizo y un porrón de vino), esto es *El harén*, pintado, también, en Gósol, donde al mismo tiempo concibe el tema de las señoritas de la calle Aviñón.⁵

Probablemente sean los parámetros ingresos a partir de los cuales Daix vive *El harén*, los que le impiden ver la palangana como tal, reflexionar acerca de un símbolo, de la acción que se lleva a cabo en la misma...en definitiva abrirse a Picasso, a su pensamiento, a su contexto, a sus intereses, a las características plásticas de su pintura... en vez de intentar encerrar su genialidad en el sistema ingresos. La gastronomía catalana, tampoco parece del agrado de Daix. La vehemencia de su desdén



Ingres. *El baño turco*. 1862.
Óleo sobre tela. 108x108 cm. Museo de El Louvre. París.

Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

3. Véase el mosaico *Descubriendo el falo* o su escena homónima en los frescos de la Villa de los Misterios, por ejemplo.

4. El propio Picasso, rechazó el papel de Ingres como gran maestro. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906) Madrid. Alianza Editorial. 1997 (NY Random House 1991). P. 422. M.

5. BONET CORREA, ANTONIO, DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981. P. 28-29. Manifestaciones de Daix extraídas de diversas

publicaciones propias y citas. RUBIN, WILLIAM. "La génesis de Les demoiselles d'Avignon" En: AAVV *Les demoiselles d'Avignon*. Barcelona. Ed. polígrafa. 1988 Reunión des Musées Nationaux, Paris, 1987- P.396. En su última publicación, Daix, mantiene la misma postura: DAIX, PIERRE. "Picasso et la tradition française. Un historique". AAVV *Picasso et les maîtres*. Paris. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008.PP. 75-76.

Santa cena (Primera Eucaristía). Siglo XII (románico tardío) San Justo, Segovia.



hacia algo tan exquisito como simple, la bufitarra (que no chorizo)⁶ el pan de payés y el vino, le imposibilita ver el juego simbólico de estos alimentos junto a un gesto ritual, el del “cliente macho” con el porrón. El rechazo obstaculiza la posibilidad de saborear los placeres que el pintor ha insuflado al “vulgar bocadillo a la española”, a su dimensión gastronómica, sexual y sacra.

Leal, Piot y Bernadac, en *Picasso. La monographie*, son de la opinión que las pinturas de Gósol no tienen un sujeto concreto y que su único objeto es el estudio del cuerpo humano. Encuentran incoherentes las figuras de *El harén*, como pegadas, y creen que son un estudio de las de *El baño turco* de Ingres. Las autoras, aunque vean *El harén* como una parodia truculenta de *El baño turco*, perciben esta obra como la antesala de *Las señoritas de la calle Avinyó*.⁷

Jessica Jacques sigue refiriéndose a Ingres y, entre otras observaciones, insiste en la literalidad de los objetos pintados. Por otra parte, ve en la alcahueta a la mujer de más edad de *La familia de saltimbanquis* (que en esta tesis ha sido identificada como Perséfone) y, en general a las alcahuetas de la época de *Els Quatre gats*.⁸

Robert Rosenblum, apuesta también fuertemente por *El baño turco* de Ingres como modelo para *El harén*. Los desnudos son se-

leccionados entre los de Ingres, el personaje masculino, musculoso y blando al mismo tiempo, es un eunuco o un transexual que ocupa el lugar de la hurí en primer término de *El baño turco* y ve como una parodia ingresca el pan con queso y salchichón.⁹

Para William Rubin, la alcahueta está anunciando que posteriormente, las huríes de *El harén*, se encontrarán en un burdel. Entiende que Picasso toma prestada la decoración exótica de *El baño turco*. La composición ingresca incitó a Picasso, según el autor, a desarrollar una variante interior con decoración orientalista de la pastoral *Le bonheur de vivre* de Matisse y el resultado no fue ni personal ni convincente. Entiende el porrón y la alcahueta como anacronismos contemporáneos de la anterior pastoral.¹⁰ Ve a las huríes, como cuatro representaciones de Fernande, lánguidas y más desenvueltas que eróticas. Finalmente, Rubin, se refiere al bodegón y cita, para ello a Pierre Daix:

“la presencia junto (al coloso) del pisolabis más vulgar, pan, salchichón, un porrón de vino negro que insulta la delicadeza del té servido en la mesita baja del *Bain turc*”¹¹

En términos generales, la crítica ha valorado *El harén* en función de *El baño turco* de Ingres y, en algunos casos, se ha relacio-

6. El chorizo era, entonces, prácticamente desconocido en los pueblos catalanes. Ni siquiera se preparan en las actuales matanzas.

7. Pinturas de Gósol: comparadas a las pinturas de los jarros griegos por sus colores terrosos y lechosos, sus composiciones austeras no tienen sujeto. Su único objetivo es el estudio del cuerpo humano (...). Cuerpos de *El Harén*, como pegados sin mucha coherencia. Su agrupación no tiene otro objetivo que la exploración activa de las formas amontonadas en el *Baño turco*. La Celestina, el coloso colocado en el lugar de la odalisca ingresca y el bodegón campesino “que insulta la delicadeza del té servido sobre la mesa baja del baño turco” (P. Daix) están aquí para recordarnos que la obra que abre la puerta a *Les demoiselles*, es, también, una parodia truculenta de la obra maestra de Ingres. En: LEAL, BRIGITTE; PIOT, CHRISTINE Y BERNADAC, MARIE

LAURE. *Picasso, La monographie 1881-1973*. París. Ed. La Martinière. 2.000. P. 95.

8. JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P. 78

9. ROSENBLUM, ROBERT. “*Les demoiselles d'Avignon* y el teatro erótico de Picasso”. En: AAVV. *Picasso erótique*. París. Reunion des Musées Nationaux. 2001. P. 96

10. El oficio de alcahueta está documentado, al menos en Pompeya y el porrón es el descendiente directo del rhyton.

11. RUBIN, WILLIAM. “*La prehistoria de les demoiselles en la obra de Picasso*”. En: AAVV *Les demoiselles d'Avignon*. Barcelona. Ed. polígrafa. 1988 (Reunión des Musées Nationaux, París, 1987). P. 396

nado con *Le bonheur de vivre* de Matisse. Si se atribuye un objetivo propio a *El harén* es el del estudio del desnudo. En ningún caso se vincula la composición picassiana con la

pintura pompeyana y tampoco se entiende el bodegón, ni la obra en general, como una gran megalografía erótico religiosa comparable a las romanas o a las románicas

20-3 ANÁLISIS COMPOSITIVO Y CROMÁTICO.

Las seis figuras que integran esta composición se encuentran en un espacio interior. La esencialidad con la que el pintor introduce la noción de este espacio, tres rayas formando un ángulo con tres planos, no permite discernir las características del mismo. Lo que sí es evidente es que, a diferencia de las anteriores composiciones donde una simple línea separaba dos planos, aquí, Picasso, expresa su voluntad de introducir al espectador en la idea de espacio interior. Un espacio en el que también se ignora la procedencia de la iluminación y cuyos muros se hallan despojados de cualquier referencia ornamental al margen de los matices y huellas generados por la aplicación de una pintura muy licuada con repentinas concentraciones de pigmento.

El espacio es un cubículo, tan desolado como los paisajes de *Acróbata con bola*, *Muchacho guiando un caballo*, o *Les bâteleurs*, entre otros. El entorno de las presentes figuras, como el de aquellas, transmite la sensación de espacio conceptual e intemporal. Los objetos que se representan tienen una cronología milenaria. El porrón, descendiente del *rhyton*, de procedencia egípcia,¹² o la función de alcahueta, tienen, también orígenes arcaicos. Sabemos seguro que todos ellos podían convivir contemporáneamente, en el período romano. De modo que a la escena de *El harén*

se le puede asegurar una cronología mínima de dos mil trescientos años. Un dilatado período de tiempo que permite hablar, en *El harén*, del concepto de eternidad. Probablemente, la desnudez ambiental podría estar relacionada con la voluntad del pintor de enmarcar la escena en un espacio sin tiempo, un espacio conceptual, suspendido en la eternidad.

La mujer sentada, en último término, ocupa el centro de la composición y, en ella, confluyen los planos que configuran este espacio. Tras ella, la línea vertical que delimita los dos muros, coincide con las dos horizontales que separan el suelo de las paredes. A partir de este punto, a partir de esta persona, la vieja sentada, se abren las mencionadas líneas compositivas del suelo en un ángulo recto en cuyo interior van surgiendo las distintas figuras que integran la tela. Las líneas horizontales, como prolongación de las extremidades de la anciana, abrazan el espacio que ésta controla. Un espacio que señorea compositivamente desde su ruin atalaya.

Picasso otorga a esta mujer el mismo lugar preferente que ocupaba en *La muchacha de la cabra* el sexo de la joven protagonista, el centro de la composición. Para la interpretación de *El harén*, pues, habrá que tener en cuenta la jerarquía que se otorga a la anciana.

Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela.

154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Picasso. *Acróbata con bola*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú, Museo Pouchkine

Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*.

París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.

Picasso. *Les bâteleurs*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.



12. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895. P. 342.

Picasso. *La muchacha de la cabra*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland



Esta vieja, cubierta la cabeza y espaldas con un manto, es la única figura vestida de *El harén*. Sus hábitos, que sugieren una cierta pobreza, sus facciones de anciana y su postura arrinconada transmiten una marginalidad opuesta al lugar preeminente que ocupa en la composición. Un objeto de difícil identificación, situado frente a la mujer, la separa del resto del grupo.¹³ Su edad, su vestuario y el mencionado obstáculo hacen de ella un *outsider* dentro del conjunto que, desde su puesto privilegiado, ella controla. Picasso ha dejado esta figura a nivel de esbozo.

A la izquierda de la anciana, recostada sobre la pared, una joven desnuda de larga y enortijada melena, se diría que monda sus dientes con ayuda de un espejo. Su cuerpo parece identificarse con el muro, sin pretender despegarse del mismo. Sus piernas ser pierden irrealmente tras el brazo del hombre sentado en primer término. La fusión entre la figura y la pared se acentúa al haber unificado su colorido con el del muro. Un perfil perimetral intermitente, a veces negro y a

veces sanguina, confiere a este cuerpo una cierta autonomía. Tanto este personaje, como las restantes figuras femeninas a excepción de la anciana, han sido identificados unánimemente por la crítica, como distintas versiones de Fernande.¹⁴ La Fernande que aparece en *La muchacha de la cabra* y que en su estudio, en esta tesis, se ha asociado a la Venus del templo de Isis, así como a una sacerdotisa del templo de Venus y a la mujer de *La toilette*. Todos ellos modelos pompeyanos dibujados por Gusman en *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*.¹⁵

Un hombre de importantes proporciones, se halla sentado a los pies de la joven que sostiene el espejo. El varón, desnudo, con la cabeza afeitada y recostado sobre la misma pared que la anterior muchacha está pintado a una escala distinta a la de las demás figuras que intervienen en esta tela. El joven, destaca por su desarrollo y por ser el único varón de la composición.

En una de sus manos sujeta un porrón con vino tinto que se encuentra en la misma lí-

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Detalle. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular.



13. Para su identificación, véase, más adelante, el apartado destinado al estudio iconográfico del hombre sentado y el bodegón.

14. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906).

Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 447.

15. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899-

nea de composición que el objeto no identificado situado frente a la anciana. Junto al porrón y sobre un paño o mantel blanco, el pintor ha dispuesto un pequeño bodegón formado por media hogaza de pan de payés, una butifarra perpendicular al mismo, de modo que podría formar una cruz con el pan y tres huevos. No son los primeros huevos que pinta Picasso en Gósol. En *Naturaleza muerta con cuadro*, justo debajo de la imagen femenina, frente a dos objetos de carácter fálico (tetera y chocolatera) y un cuenco redondo, encontramos el simbólico huevo. En este caso el huevo se encontraba en un contexto ritual. El bodegón reproducía, en *Naturaleza muerta con cuadro* los bodegones votivos pompeyanos en los que era, también, frecuente la presencia de uno o varios huevos. El pan de payés, cortado por la mitad presenta la misma forma que una vulva y, es al centro de la misma donde apunta la butifarra que sustituiría los pitornos de la tetera y de la chocolatera de *Naturaleza muerta con cuadro*. Así como en el anterior bodegón el huevo, se halla debajo de una figura femenina, aquí, lo encontramos bajo un personaje masculino. En *naturaleza muerta con cuadro*, Picasso pinta, también, un porrón a la derecha del huevo, en una situación muy similar a la que vemos en el bodegón de *El harén*.

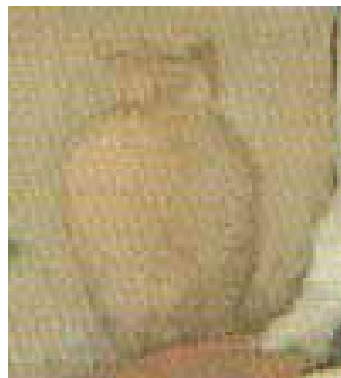
El último objeto del bodegón, una forma oscura, en tonos grisáceos y alargada podría ser un cuchillo como el que llevan encima los payeses y que sirve tanto para cortar el pan como para cualquier imprevisto de la vida rural. Este supuesto cuchillo, semi escondido entre los pliegues del paño, y la butifarra cierra, compositivamente el grupo formado por los huevos.

El objeto que sostiene el personaje masculino con su mano derecha se ha identificado con una flor.

Aunque el aspecto del hombre denota indolencia, el gesto de sus labios transmite cierta gravedad. Su mirada parece dirigirse directamente a la bailarina.

Este sorprendente personaje, fuerte, musculoso, con un ancho cuello de toro, sobredimensionado y grandioso es el que, junto con el bodegón, ha merecido una mayor atención plástica por parte del artista. Así como el resto de la composición ha sido mantenida, más o menos, a nivel de mancha, tanto en el hombre como en el bodegón, Picasso ha sobrepuesto varias capas de pintura y ha otorgado a estas imágenes un volumen y una corporeidad de los que carecen las restantes figuras. El artista ha conseguido destacar el perfil masculino por encima de los demás elementos compositivos. No solo son sus proporciones, sino también la tonalidad más rojiza de su piel lo que contrasta fuertemente con las carnaciones blancas, casi transparentes, de las figuras femeninas. Picasso emplea, aquí, un recurso propio de la pintura pompeyana: el rojo como símbolo de virilidad y el blanco de feminidad.¹⁶ La importancia que concede el artista a este hombre, como la otorgada a la anciana agachada en un rincón, podrían tener repercusiones en el significado de la tela.

Frente a este coloso se encuentra una mujer aseándose. Con un pie dentro de la palangana y el otro apoyado detrás de la misma, sobre una toalla, la joven, se agacha ligeramente hacia delante para frotarse la pierna derecha. Con la cabeza entornada, dirige su mirada hacia la figura que se halla a su lado. Ésta, como ocurría en *Les*



Picasso. *Les bâteleurs*.

Paris, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle. Paris, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *El harén*. Detalle.

Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

16. " (...) para redoblar la virilidad de los cuerpos rojos de la pintura pompeyana, atribuidos a los hombres, en oposición a los blancos desnudos femeninos". Anne Baldassari "Fantasías pompeyanas. Una fuente fotográfica para el neoclasicismo

picasiano". En: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres Thames and Hudson. 1998. PP. 79-86.

Picasso. *La muchacha de la cabra*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA)

Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland



bâteleurs con el Arlequín que, ignorando al personaje de rojo, dirigía su mirada hacia Perséfone y la jarra, así mismo, esta mujer dirige la suya hacia el suelo y la jarra que tiene a sus pies.

La modelo, como se ha dicho, es siempre Fernande¹⁷ y su cuerpo, como el de la joven que se limpia los dientes, está perfilado con carboncillo (diluido por el contacto con el aguarrás) y a pincel en un tono sanguina. Picasso parece tener especial interés en dar al cuerpo de esta mujer y al de su compañera una tonalidad muy pálida que contrasta fuertemente con la del personaje masculino, mucho más oscuro.

Algunas partes del cuerpo de esta muchacha, los pies, así como el barreño y la toalla se encuentran simplemente esbozados. La mancha blanca de la hipotética toalla equilibra la fuerza de los blancos del mantel sobre el que se despliega el bodegón. En su extremo superior la figura se halla como yuxtapuesta a otra imagen, la de la bailarina, y entre ambas constituyen un marcado eje vertical en la zona central de la composición. El gesto que realiza la mujer en primer término, al inclinar sus brazos sobre la pierna, es compensa-

do por la joven danzarina que alza los suyos al bailar.

La muchacha que arregla su melena, se halla a la derecha de la chica del barreño y es la misma que Picasso pinta en *La muchacha de la cabra*. Esta figura que ya habíamos identificado con Fernande en la mencionada composición, cierra la composición por la izquierda. Su cuerpo, como se ha dicho, es realzado por encima de los demás mediante la aplicación de pigmentos sorprendentemente claros.

Como en *La muchacha de la cabra*, junto a este personaje encontramos un jarrón pero, en esta ocasión, el mismo se encuentra sólo esbozado sobre el suelo. La muchacha que en la anterior composición había sido trabajada de modo más convencional, aquí, presenta una cierta indefinición, especialmente en las extremidades. A pesar de ello, sigue siendo la figura femenina más completa de este óleo.

Entre la anciana y la mujer del barreño, ocupando un plano intermedio, a la altura de la joven que se mira en el espejo, el artista ha abocetado una bailarina que alza sus brazos, al tiempo que gira su cabeza hacia atrás en un gesto característico de las danzas báquicas. De hecho, sus manos, dobladas hacia el interior, podrían estar haciendo sonar los címbalos. Es una figura que Picasso reproducirá a lo largo de su vida, en contextos báquicos. Françoise, en *La joie de vivre* parece sustituir a Fernande, en *El harén*.

Entre las cuatro jóvenes, la bailarina es la que muestra un mayor grado de indefinición. La visualización del dibujo a carboncillo de movimientos anteriores que han sido desechados sin ser cubiertos por otra capa de

Picasso. *La joie de vivre*. Antibes, 1946. Ripolín sobre fibrocemento. 120x250 cm. Museo Picasso Antibes.



17. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 447.



Picasso. *Naturaleza muerta con jarros (El porrón)*.

Gósol 1906. Óleo sobre tela. 38'5x56 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo

Picasso. *Tazón, jarra y lechera*.

Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. 41'9x29 cm. Colección particular.

pintura, así como las manchas de carboncillo diluido y empastado con aguarrás y óleo, confieren a la bailarina un mayor ritmo, matices y calidades. El hecho de que su cabeza no se distinga con claridad, parece también atribuible al movimiento de esta figura. Las piernas de la misma son difícilmente comprensibles y la que puede verse entre las dos muchachas en primer término, carece de volumen y parece un fragmento de papel recortado y pegado.

La imprecisión de este conjunto puede ser debida a que nunca fuera totalmente acabado, pero estas características confieren a la pieza una gran frescura, así como la capacidad de sugerir propia de lo indeterminado.

La tela, encabezada por la anciana, a partir de la cual parece irradiarse la composición, con un eje vertical formado por la muchacha del barreño y la bailarina, cerrada en su lado derecho por la figura masculina junto a la joven con el espejo y en el izquierdo por la muchacha que se arregla la cabellera, tiene un pie que, como un friso, recorre la parte inferior de la composición.

A este friso formado, básicamente, por el jarrón, el barreño y el porrón, se le incorpora, en el extremo derecho, el bodegón. La situación consecutiva y fragmentada de este conjunto de elementos en la zona inferior

de la composición, confiere a los mismos el aspecto de una predela. La alternancia de objetos antropomórficos de carácter fálico, junto a otros de aspecto femenino, ha sido objeto de estudio en el capítulo dedicado a las naturalezas muertas. Suponemos que la representación de estos objetos cargados de simbología encierra, como en las anteriores composiciones, contenidos que deberán ser descifrados con la ayuda de su contexto.

La tela, de grandes proporciones, encierra el germen del conjunto megalográfico que serán *Las señoritas de la calle Avinyó*. El colorido, una armonía prácticamente monocroma en tonos rosados contrastada con toques en tierras, así como su tratamiento a base de enérgicos brochazos y pinceladas libres, o el perfilado de las figuras con un pigmento sanguina, evoca el conjunto cromático de un notable grupo de frescos pompeyanos. En este punto, creemos que debemos remitirnos a las explicaciones que sobre los mismos realiza Gusman ya que Picasso, parece tenerlos por modelo.

Gusman habla de muros pompeyanos pintados con imágenes amorosas en tonos vibrantes, describe grandes composiciones monocromas, así como el tipo de los pigmentos con los que conseguían delicadas armonías de aspecto acuarelado y cuyos tonos rosados

Picasso. *El harén*. Detalle.

Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland



parecían obtenidos de pétalos de rosa prensados:

Los pompeyanos con todos estos colores, de los cuales algunos son el resultado de mezclas, llegaban a conseguir las armonías más delicadas así como los tonos más cálidos, dando la impresión de pinturas realizadas con jugos de hierbas y de hojas de rosas aplastadas, recordando la transparencia de la acuarela.¹⁸

En el capítulo que Gusman dedica a las grandes composiciones monocromas, explica el uso de la sanguina en los murales pompeyanos, técnica que Picasso recoge para las pinturas de este período:

Las excavaciones de La Campania han aportado, también, algunos especímenes curiosos, conocidos bajo el nombre de monocromos, Zeuxis fue el autor de obras de éste género. Pompeya nos ha conservado, bien degradado, un dibujo sobre mármol (...) Fue ejecutado con pincel, pero vemos el empleo de una clase de lápiz que recuerda la sanguina; los antiguos, además, no se servían más que de pinceles para dibujar, lo testimonia el hecho ocurrido en la corte de Ptolomeo, donde Apeles, con un trozo de carbón, hizo un boceto sobre el muro del retrato del rey.¹⁹

Si se cotejan los anteriores textos y *El harén*, podrá apreciarse cómo Picasso, al igual que los pompeyanos, combina el uso del tono sanguina aplicada con pincel y el carboncillo para dibujar las figuras. *El harén* parece erigirse en ejemplo de estas grandes composiciones acuateladas y monocromas cuyas

tonalidades rosadas parecían conseguidas mediante pétalos de rosas. No creemos que Picasso se midiera con Ingres. Pensamos que el artista, mediante la acción mágica de la pintura, se identificaba con los pintores anónimos pompeyanos y con el gran Apeles.

El punto de *non finito* de *El harén*, se asemeja a aquellas composiciones a las que el paso del tiempo ha liberado de algunas capas de pintura, permitiendo visualizar la base dibujística del mural. Es decir que “lo no hecho” se asemeja a “lo perdido” y, con esta técnica, el pintor transmite la sensación de antigüedad a la composición. Sensación que coincide plenamente con la idea de intemporalidad que, como se ha comentado, desprenden los objetos y figuras de existencia milenaria.

Además de las mencionadas características, en *El harén*, el artista incorpora una nueva manera de hacer: la superposición de las figuras, un sistema representativo muy difundido tanto en la pintura romana como en su heredera, la románica.²⁰

El doble carácter erótico y religioso del *El harén* le asemeja tanto a las composiciones propias de los lupanares como aquellas que tienen por sujeto escenas de las vidas de los dioses.

Entre los frescos pompeyanos en los que encontramos este sistema de trabajo, merece la pena citar un *Homenaje a Baco, acompañado por Apolo*, en la Casa de Gavius Rufus,²¹ El *Adonis herido*, la gran composición que volveremos a mencionar en el estudio iconográfico, o la mayoría de las escenas eróticas de lupanares y de casas privadas de la Campania. En ellos hemos creído encontrar el espejo en el que se miró Picasso para la ejecución de las pinturas de este período y en concreto para *El harén*.

Casa de Gavius Rufus
Gusman. Adonis herido,
cuidado por Venus y los
amorcillos. (Pintura de
Casa de Adone). P.381
Escena erótica 27.686.
Museo Nacional. Nápoles.
Picasso. El harén. Detalle.
Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of
Art. Cleveland

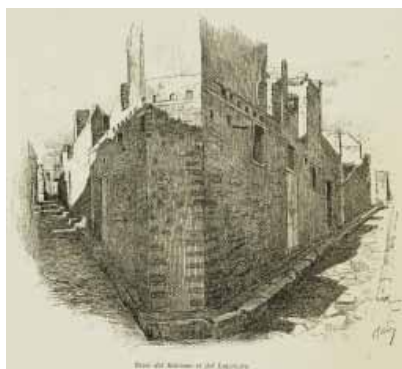


18. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 366-367

19. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 381-382.

20. Véase la pintura monocroma de la Santa Cena . San Justo, Segovia

21. *Tres desnudos*, de temática semejante a *El harén*, está muy vinculado a este fresco pompeyano.



Gusman. *Calles del Balcón y del Lupanar*. P. 272.

Gusman. *Vestíbulo del Lupanar*. P. 271.

Gusman. *Vestíbulo del Lupanar*. Detalle línea ángulo. P. 271.

Picasso. *El harén*. Detalle línea ángulo. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

20-4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El análisis compositivo y cromático ha situado *El harén* entre las grandes composiciones mitológicas pompeyanas y las escenas eróticas de los numerosos prostíbulos de una ciudad presidida por Venus, diosa del amor.

20-4-1 Análisis de la anciana y del espacio

La presencia de una anciana, rodeada de muchachas desnudas con un hombre, en un recinto cerrado, sugiere la idea de prostíbulo y no de harén. Como sea que la imagen de esta mujer mayor reproduce los múltiples retratos que Picasso hizo a Carlota Valdivia como *Celestina*,²² puede deducirse que, tanto por el contexto en el que se halla la anciana, como por su imagen (*La Celestina*) el artista estaba pintando una alcahueta. Creemos, pues, que en *El harén*, Picasso pinta un prostíbulo.

Gusman, en su libro sobre Pompeya, dedica un capítulo a los lupanares y *Cellae meretriciae*. Sus imágenes y su texto son de gran importancia para comprender la procedencia de los modelos y del espacio cubicular en el que Picasso sitúa *El harén*:

Existen en Pompeya varios de estos establecimientos particulares. Uno de ellos está compuesto por un vestíbulo rodeado de pequeñas celdas provistas de una cama de piedra que se recubría con colchón y almohadas. Estas habitaciones son muy estrechas y no miden más que dos metros cuadrados, algunas tienen una pequeña

obertura sobre la calle, mientras que otras reciben el aire y la luz por una imposta situada sobre la puerta, dando sobre el vestíbulo donde la *lena* (*alcahueta*) presidía, colocada en un pequeño reducto protegida por un mostrador. Pinturas, indicando los distintos servicios que se ofrecían, decoraban la sala de espera y los muros de las celdas estaban cubiertos de graffitis (...) el lupanar ocupa el ángulo de dos calles. (...) el vestíbulo que debía ser bien oscuro cuando existía la planta superior.²³

La alcahueta de Picasso, como la del prostíbulo que se encontraba en la esquina entre la calle del Lupanar y la calle del Balcón, preside el vestíbulo del mencionado centro desde su pequeño reducto, protegida por un mostrador²⁴. El lupanar ocupa el ángulo entre dos calles y la alcahueta picassiana, a modo de homenaje, preside la escena prostibularia desde su reducto en esta esquina. Gusman dibuja el ángulo de estas dos calles desde el exterior y desde el interior. En los



Picasso. *Estudio de Carlota Valdivia (La Celestina)*.

1904. Lápices de colores sobre papel. 27x23'5cm. Colección particular. Ginebra.

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

22. Véase, en este sentido, el interesante estudio realizado por la Dra. Lourdes Ciriot.
23. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 271-272.

24. O el objeto no identificado que Picasso pinta frente a la misma y que será estudiado más adelante, junto al bodegón en el apartado 3-3: *El hombre sentado y el bodegón*.

dibujos puede apreciarse la falta de iluminación del lugar, detalle que Picasso recoge en *El harén*. Comparando el *Vestíbulo del Lupanar* con *El harén*, se observa cómo el trazo sobrepuesto e inacabado de la línea con la que Picasso delimita la arista entre los dos muros, reproduce el mismo gesto, trazo e inacabado que su equivalente en el vestíbulo pompeyano.

En la misma página, Gusman nos habla del retrato de la Venus física pompeyana que fue encontrada en otro lupanar, asocia el oficio de prostituta con la diosa Venus y habla de los prostíbulos como lugares en los que se reunían las *scratiae* (prostitutas). Algo más adelante, el autor, describe los *cabinets de toilette*, la mujer desnuda representando a Venus retorciéndose el cabello y de los restos de comida que se hallaron por los suelos:

Una casa análoga ha sido encontrada en el *Vico dei Scienzati*, éste lupanar, del que proviene el graffiti, *Venus física pompeiana*. Pero, aparte de esos lugares especiales donde las *scratiae* se reunían, en ciertas calles, vemos *cellae meretriciae* (...) según la costumbre, debía leerse desde la calle el nombre de la Venus de la esquina que la ocupaba (...) las mujeres debían también hacer, allí, su *toilette* (...) Hubo también *cabinets de toilette* y en una casa descubierta en 1898, vemos una pequeña habitación que en su decoración muestra diversos temas entre los cuales unos amorcillos se miran cariñosamente, rodeados de objetos de *toilette*, así como una mujer desnuda representando Venus retorciéndose el cabello, como saliendo de la ola.

(...) había que echar por el suelo los restos de la comida, ya que en los mosaicos de los *triclinia* aparecían huesos, cáscaras y restos de todo tipo, lo cual debería ser poco limpio.²⁵

Si se recuerda, en el estudio de *La muchacha de la cabra* nos referimos al mismo texto de Gusman que describe la pintura del *cabinet de toilette*.²⁶ La muchacha, que aparece también en *El harén*, estaba vinculada al templo de Isis donde esta divinidad era asociada a Venus.

Gusman relata la opinión de Juvenal respecto Isis (Venus):

Adorar a Isis, la madre de la naturaleza o la naturaleza misma, era honrar el genio de Venus al que se asociaba Baco que, en Egipto, no era otro que Osiris, ya que Venus y Baco tenían sus estatuas en el templo de Isis, promiscuidad poco propensa para que el culto de Isis en Pompeya fuera casto (...) la religión isíaca provocaba una verdadera metamorfosis en el corazón humano, haciendo vibrar en él lo que la naturaleza tiene de bueno y de generoso (...) De todos modos, es presumible que en la práctica las hermosas teorías no tuvieran siempre una aplicación austera, sobretudo con Isis de Pompeya, con fisonomía Egipto-griega o alejandrina; la complaciente Isis-*lena* (alcahueta), dice irreverentemente Juvenal, era buena chica y estaba llena de suavidad (...) Adorar a Isis, la madre de la naturaleza, o la propia naturaleza, era, también, honrar el genio de Venus al que se asociaba a Baco que, en Egipto, no era otro más que

Gusman. *Templo de Isis*.

Estatua de Venus. (Mármol del Museo de Nápoles). P. 83

Picasso. *El harén*. Detalle.

Gósol, 1906. Óleo sobre tela.

154'3x110 cm. Museum of

Art. Cleveland

Gusman. *Mujer en su*

toilette. (Pintura de la Casa de Trítolomo). P. 332.

Picasso. *La muchacha de*

la cabra. Gósol, 1906. Óleo

sobre tela. 139x102 cm.

Barnes Foundation. Merion

(PA)

Picasso. *El harén*. Gósol,

1906. Óleo sobre tela.

154'3x110 cm. Museum of

Art. Cleveland



25. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 272.-273-292-296.

26. Como documento escrito en el que pudo basarse Picasso para componer, junto a

las imágenes de la mujer como Venus retorciéndose el pelo, la de Venus del templo de Isis y la de la mujer haciéndose la *toilette*, la figura femenina de *La muchacha de la cabra*.

Osiris, ya que Venus y Baco tenían sus estatuas en el templo de Isis, promiscuidad poco acertada para que fuera casto el culto egipcio en Pompeya.²⁷

Esta información, junto con el texto que se reproduce a continuación y otros documentos, nos permitió interpretar que tras las cortinas de *La muchacha de la cabra* se hallaba un templo de iniciación. Un templo que a juzgar por el texto de Gusman, funcionaba como un prostíbulo:

Cada iniciación nueva y las fases diversas que comportaba devinieron el pretexto a frecuentes llamadas a la bolsa del neófito, al que, mediante una hábil puesta en escena se le hacían ver maravillas fantásticas; como el sol en plena noche (Apuleyo); luego la divinidad se ofrecía en comunión íntima, dejando al iniciado en éxtasis místico; veía entonces cosas que no podía explicar y dedicaba su existencia a la diosa adorada. Se festejaba a Isis en distintas solemnidades y se celebraba el nacimiento, la pasión, la muerte y la resurrección de Osiris.²⁸

En el proceso de iniciación la propia divinidad o una de sus sacerdotisas se ofrecía en comunión íntima al neófito que previamente había abonado un cuantioso estipendio. La divinidad podía actuar personalmente, según los mencionados textos, y, en este caso, podría considerarse como una prostituta²⁹ u ofreciendo a sus sacerdotisas, ejerciendo, entonces de alcahueta.

Si se tiene en cuenta, primero, que la divinidad que gobierna un templo de iniciación como el de Isis-Venus pompeyano, es considerada una alcahueta al ofrecer a sus sacerdotisas en *unio mystica* con neófitos. Segundo, que la figura de la *Venus física pompeyana* decoraba uno de los prostíbulos. Tercero que se denominaba Venus a las prostitutas (tal como relata Gusman). Y cuarto, que en *El harén*, Picasso incluye la figura de *La muchacha de la cabra* que habíamos identificado con esta ligera y suave Venus-

Isis pompeyana. Podremos deducir que Picasso está reflejando en *El harén* esta mezcla de prostíbulo y templo de iniciación descrito por Gusman.

Picasso ha configurado el espacio en el que se ubica *El harén* a partir de los conceptos y de los dibujos de Gusman para los lupanares pompeyanos.³⁰ En el lugar indicado por Gusman ha colocado la figura de la alcahueta que, como explica el mencionado autor, preside el vestíbulo donde se reúnen las *scratiae* (prostitutas). *Scratiae* que participan de una doble naturaleza ya que, al ser consideradas Venus son, al mismo tiempo, humanas y divinas.

Comprendida la figura de la anciana, intentaremos penetrar en la naturaleza del objeto situado frente a la misma.

En el relato de Gusman sobre el lupanar estaba presente la comida. El autor, menciona los restos de alimentos encontrados en el mismo; muy poca cosa, una marmita de bronce (el *cacabus*) con cebollas y judías.³¹ Marc Monnier, refiriéndose a la misma marmita con cebollas y judías, comenta la escasa alimentación que iban recibir las chicas la noche de la erupción.³² Picasso, en *El harén*, ha mantenido la presencia de comida en el prostíbulo y la ha repartido en dos centros, uno junto a la vieja y el otro junto al héroe.

Aceptemos que el objeto sin definir que se encuentra frente a la vieja alcahueta es la marmita de bronce con las cebollas y judías y que ésta es la comida que recibe la chica, Fernande, aquella noche. A partir de la alcahueta, se abren las dos líneas compositivas que, como un abrazo, engloban la historia que narra el artista. En la primera secuencia encontramos a una Fernande mirándose al espejo y mondándose los dientes. En *La toilette* hemos interpretado la imagen de la joven mirándose al espejo, en el contexto ritual, como la de alguien que todavía “ve borroso” porque no ha sido iniciada en los misterios. El acto previo al proceso de iniciación es una comida ritual. La comida ritual la prepara una sacerdotisa. La sacerdotisa es la representante de Isis y se disfraza de Isis para sustituir a la diosa. Si Isis es *lena* (alcahueta)

27. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 83-84.

28. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899. P. 85.

29. O, como se verá al final, como una meretriz que practica el sexo en el templo por vocación religiosa.

30. Otro autor al que se cita en esta tesis y que probablemente podía haber consultado

Picasso, describe, también, los lupanares pompeyanos: MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. P. 55.

31. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 272 y MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. P. 55 y ss.

32. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. P. 55.

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Velázquez. *Vieja friendo huevos*. 1618. Óleo sobre tela. 110'50x119'50 cm. National Galleries of Scotland.

Escena II *Villa de los Misterios*. La participante con la tarta sacrificial y rama de laurel. Pompeya.



lógicamente la sacerdotisa, para desempeñar el rol de la diosa se disfrazará como la diosa, como *lena*, como alcahueta.³³

Esta *Isis-lena*, ocupará un lugar privilegiado, el máximo sitio, el centro de la composición. Desde su “trono” *Isis-lena* consagra para el culto a la joven, a Fernande, que se iniciará en el misterio. Del mismo modo que *Isis-lena* prepara a la participante para el proceso y los misterios del culto, así mismo la alcahueta, prepara a la prostituta para ser entregada al cliente. *Isis-lena*, la alcahueta Carlota Valdivia, se halla sentada frente a la marmita pompeyana con la que prepara la comida a la participante de un rito de doble naturaleza, sexual y mística. Picasso desdobra, también, el bodegón pintando una segunda parte junto al joven sentado en primer término que identificaremos como el hierofante.

La marmita de bronce con la que *Isis-lena* cocina los alimentos rituales, tiene el mismo color y forma que la cacerola de barro que emplea la *Vieja friendo huevos* de Velázquez. Picasso, pinta a Carlota Valdivia en la misma pose que la vieja velazqueña y reserva los huevos para el bodegón en primer plano. *Isis-Lena* viste el mismo pañuelo y harapos que le pintó Velázquez. El artista ha concedido a Velázquez un lugar de honor en *El harén*. A su manera mágica, Picasso integra a Velázquez en este espacio atemporal, representado mediante la pintura y el mundo pompeyanos, en el que todos los pintores son reencarnación de un mismo hombre primordial.³⁴

Según esta idea picassiana, Velázquez habría sido el pintor pompeyano y Picasso les

reencarnaría a ambos. Carlota Valdivia es la *Vieja friendo huevos* y la *Isis-alcahueta* pompeyana, la eterna reencarnación de un mismo personaje.

En el culto místico, la participante recibe una enseñanza (la narración ritual de los mitos sagrados) que debe integrar. La integración más visible es la que se realiza mediante la comida. Ingeriendo los alimentos, éstos se confunden con nosotros y forman parte de nuestro ser. Así pues, la asimilación y digestión de estos conocimientos se simboliza mediante la ingestión de la comida. La participante traga el conocimiento y lo deposita en su estómago.³⁵

Isis-lena, como suma sacerdotisa del proceso ritual, ha preparado en su perol velazqueño la comida ritual que ingerirá la iniciada-prostituta. Unos alimentos que son instrucciones que proceden, al mismo tiempo de la sacerdotisa y de la alcahueta, pues el proceso que iniciará la joven tiene, como se ha dicho, una doble naturaleza sexual y mística.

20-4-2 La muchacha con el espejo, limpiándose los dientes

Encontramos el modelo para ésta nueva versión de Fernande ante un espejo en un fresco de gran formato mencionado anteriormente, *Adonis herido cuidado por Venus y los amorcillos*.

Se trata de una pintura que presenta varios puntos de contacto con *El harén*. En ella podemos ver a Adonis medio echado junto

33. Véase el artículo de ELIZABETH GRUMMOND “Imaginería báquica y práctica del culto en la Italia romana” en: *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. A cargo de GAZDA, ELAINE K. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000. Véase: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 272 y MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. P. 83 y ss.

34. Para: Picasso como hombre primordial y reencarnación de los pintores en otros pintores, véase: ANGLIN BURGARD, TIMOTHY “Picasso and appropriation” *The Art Bulletin*, Vol. 73, Nº 3 (Sept., 1991), pp.479-494.

35. Linda Fierz David lo explica claramente: “Comer y digerir son símbolos primigenios, algo que nosotros todavía empleamos en el lenguaje coloquial. Describen una suerte de experiencia que ya no consiste solo en el éxtasis emocional, sino en un lento proceso por el cual los contenidos son realmente “tragados” e incorporados al propio ser. El hecho de “tragar”, en este caso, significa una asimilación voluntaria, y la “digestión” una integración gradual de lo que significan los contenidos engullidos, en y para el sí-mismo de cada cual.” FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 86 y 87.

a Venus y rodeado de pequeñas figuras cada una de las cuales lleva a cabo una actividad distinta. Uno de los amorcillos se muestra en una postura prácticamente exacta a la de la chica que se monda los dientes en *El harén*.

El mencionado amorcillo se encuentra situado, respecto a Adonis, en una posición muy similar a la de la chica objeto de estudio en relación al hombre sentado junto a ella.

Es el primer amorcillo, de pie detrás de la rodilla derecha de Adonis. Otro amorcillo se halla a sus pies lavándole las piernas con el agua que guarda en la palangana en primer término. Mientras la rodilla derecha de Adonis permanece doblada, su pierna izquierda se extiende hasta situarse a muy poca distancia del barreño. No creemos que sea casual el hecho de que la palangana pompeyana se encuentre a la misma distancia del pie, y a la misma altura de la pierna de Adonis, que el barreño "gosolano" respecto al pie y la pierna del personaje masculino de esta composición. Si tenemos en cuenta que al primer amorcillo, el que se encuentra de pie, no se le ven completamente sus piernas ya que estas, en un momento dado, quedan escondidas tras el cuenco como le ocurre a la joven que se limpia los dientes en *El harén*, deberemos concluir que, efectivamente, no se trata de una casualidad. Picasso se inspiró en esta gran composición monocroma descrita por Gusman en el capítulo que el autor dedica a estos frescos de grandes dimensiones.³⁶

De momento, vemos que Picasso, para la realización de *El harén*, toma como modelos, además de *La vieja friendo huevos* de Velázquez, un fresco mitológico y los dibujos y explicaciones de Gusman sobre los burdeles pompeyanos.

El amorcillo se transforma en una muchacha, en Fernande mondándose los dientes. Picasso sustituye el pequeño objeto que sostiene el amorcillo en la mano izquierda por el espejo y gira la palma de la mano derecha, introduciendo el dedo índice en la boca. Esta Fernande es la primera que encontramos después de la alcahueta y se encuentra detrás del hombre que se ha identificado con el propio artista. Entre las distintas imágenes de Fernande, ésta es la única que transmite una sensación bruta. En las otras, la protagonista refleja encanto, espiritualidad y éxtasis.

El gesto de Fernande es ordinario y, además, la muchacha está contemplando esta ordinariez en el espejo. El espejo, según Cirlot, aparece en los mitos como puerta por la cual el alma puede disociarse y pasar al otro lado.³⁷ Pérez-Rioja recoge la versión psicoanalítica del espejo. Según la misma, los espejos aparecen en sueños antes de la individuación, cuando es necesario reencontrarse a sí mismo.³⁸ Linda Fierz David, en su libro *La villa de los Misterios*, explica el proceso de iniciación dionisiaco pintado en la Villa de los Misterios de Pompeya, como un proceso paralelo al proceso de individuación que realiza el psicoanálisis mediante el trabajo del paciente con sus sueños.³⁹ Tanto en un caso como en otro, el espejo aparece como trámite previo, como punto de partida hacia otra dimensión personal.

El espejo es uno de los objetos rituales de los misterios dionisiacos. Seaford, en su artículo *Los misterios de Dionisio en Pompeya*, entiende que el antiguo espejo, borroso, ofrecía una imagen imprecisa y esta visión borrosa es la que tiene el ser humano antes de ser iniciado. Una vez iniciado, podrá ver cara a cara. Antes solo conocía parcialmente y des-



Gusman. *Adonis herido, cuidado por Venus y los amorcillos*. (Pintura de Casa de Adone). P.381.
Gusman. *Adonis herido, cuidado por Venus y los amorcillos*. Detalle. (Pintura de Casa de Adone). P.381.
Espejos pompeyanos.
Bascle de Lagrèze. Fig 49.

36. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 366-367

37. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 195.

38. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 197.

39. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005-

pués conocerá, incluso, como es conocido.⁴⁰ Parece que, en esencia, la idea del espejo es la misma en los misterios, en los mitos y en el psicoanálisis. En el espejo, borroso, se refleja nuestra vida física, material, una vida sin desarrollo espiritual, una vida ordinaria que no refleja nuestro propio yo. La expresión de Fernandé frente al espejo, transmite el aspecto bruto de la persona antes de iniciar un proceso desarrollo espiritual. será materia por pulir hasta que su alma no cruce el umbral y pase al otro lado.

Esta imagen de Fernandé, en actitud de mondarse los dientes ante un espejo, podría evocar dos aspectos de un mismo proceso. En primer lugar, la participante en los misterios, se limpiaría los dientes expresando, así, que ha ingerido, ya, la comida ritual. Es decir, que ya ha recibido las instrucciones por parte de Isis-Iena. Y, en segundo lugar, el gesto de mirarse al espejo, simbolizaría el estado de la iniciada antes de comenzar el rito iniciático, antes de que su alma cruce el umbral que representa el espejo, para pasar al otro lado. Su posición física en la tela, entre la suma sacerdotisa y el hombre que, en este caso actuaría como hierofante, confirmaría que la muchacha no ha comenzado todavía su proceso.

20-4-3 El hombre sentado y el bodegón

El hombre sentado.

El hombre sentado y el bodegón constituyen el conjunto más complejo y denso de

esta composición. La historiografía, como se ha visto, ha concentrado su atención en la comparación entre este hombre sobredimensionado y la hurí del primer plano de *Le bain turc*. En esta tesis se ha hablado, de momento, de otra posible influencia, *Adonis herido cuidado por Venus y amorcillos*, el fresco pompeyano monocromo y de grandes proporciones.

Antes de adentrarnos en otros posibles modelos de la pintura pompeyana, merece la pena hacer mención a una obra, *La bacanal de los Andrios* de Tiziano. Esta pintura, bien conocida por Picasso, al encontrarse en el Museo del Prado pudo ser objeto de estudio, incluso de copia, por parte del artista. En esta tesis, se ha relacionado de *La Bacanal de los Andrios* con *La danza*.

La composición de *La danza*, la distribución de los personajes, los volúmenes, el ritmo, etc. evidencian una profunda asimilación de *La bacanal de los Andrios*. Un conocimiento profundo que en cualquier otro pintor sería fruto de la minuciosa copia. El interés por esta obra era además compartido por Poussin quien reprodujo, y nutrió de la esencia y detalles de *La bacanal*, a un ingente número de sus telas. Picasso parafraseó su *Rapto de las sabinas*, pero además se sirvió, de su *Triunfo de Pan* para dar luz a una obra profundamente simbólica, la *Bacanal según Poussin*.⁴¹ Detrás de ambas se encuentra *La bacanal de los Andrios*.

Poussin, interpreta el lado más oscuro del mito, se interesa por lecturas tangenciales y

Tiziano. *La bacanal de los Andrios*. 1525 Óleo/lienzo. 175x193 cm. Museo del Prado. Madrid.

Picasso. *La Danza*. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París..



40. Seaford se pregunta cuál puede ser la función del espejo en el ritual dionisiaco. De entrada establece que los espejos antiguos no eran tan claros, así que, a través del espejo se veían las imágenes borrosas. El autor, para comprender el sentido que podía tener una imagen borrosa en el ritual acude a textos paralelos de carácter teológico. San Pablo que, en distintas ocasiones alude a los misterios paganos, otorga una función negativa al espejo:

“Cuando era niño hablaba como un niño; entendía como un niño; pensaba como un niño; pero cuando me convertí en hombre, dejé de lado las cosas infantiles. Ahora vemos a través de un espejo oscuro, pero luego veremos cara a cara; ahora conozco en

parte; pero luego conoceré, incluso, cómo soy conocido” (S.Pablo a los corintios, I, 13). Ahora, mientras vemos a través del espejo, solo podemos ver borroso, mientras que luego veremos cara a cara. Seaford cree probable que esta opinión de Pablo derive de los misterios griegos. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

41. Victoria Beck Newman tiene un interesante artículo respecto al *Triunfo de Pan* de Poussin y la *Bacanal*. *Triunfo de Pan según Poussin de Picasso*.: BECK NEWMAN, VICTORIA ““The triumph of Pan”: Picasso and the liberation” Munchen Berlín. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 Bd., H.1. 1999. PP. 106-122



Poussin. *El triunfo de Pan*. 1635-1636. Óleo sobre tela. 134x145 cm. National Gallery Londres.

Picasso. *Bacanal El triunfo de Pan según Poussin*. París, 1944. Gouache y acuarela sobre papel. 30'5x40'5 cm. Colección privada.

relaciona sus conceptos con una profundidad subyugante. Picasso, conoce de primera mano *La Bacanal de los Andrios*, sin embargo, cuando la reinterpreta se basa en una de las versiones de Poussin porque Poussin añade a la misma el rico y complejo despliegue de su reflexión.

Picasso intuyó, respiró, en Poussin esta compleja mezcla filosófico religiosa, teñida de paganismo, magia, animismo, filosofía presocrática y cristianismo primitivo que el pintor francés añadía a la *Bacanal de los Andrios*, como a la mayoría de sus composiciones. Reflexiones pergeñadas en fuentes comunes a ambos artistas.⁴²

Picasso y Poussin, con intereses compartidos, coinciden en *La bacanal de los Andrios*, una obra que el pintor español tiene tan presente en *El harén*, como la filosofía presocrática, el mundo pagano, las religiones mistericas, y el cristianismo.

Creemos que *El baño turco* de Ingres, un tondo cuyos objetivos más palpables son “superar” o “mejorar” el clasicismo,⁴³ así como satisfacer un morbo que precisaba del orientalismo para asomarse al sexo (sin, por otro lado, ir más allá de los excesos cárnicos) difícilmente se encontrara en la base de una pintura de vocación trascendental. Picasso demuestra ser muy coherente en la utilización de sus modelos ya que, normalmente, éstos aportan sus contenidos a la nueva composición. Sin embargo, partir de la utilización formal de patrones de Tiziano y de la pintura pompeyana, Picasso introducía en *El harén* el fondo de los mismos. Aportaba, si se quiere mágicamente,⁴⁴ matices, vivencias, reflexiones sobre la historia representada. Enriquecía, con sus valores, su propia composición. Picasso seguirá teniendo en cuenta *La bacanal de los andrios* en *Homenaje a Baco*, donde un voluminoso cuerpo como el

Ingres. *El baño turco*. 1862. Óleo sobre tela. 108x108 cm. Museo de El Louvre. París.

Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Picasso. *Homenaje a Baco*. Bloch 1006. 1960. Litografía



42. Poussin, como Picasso, traducía personalmente en sus obras las inquietudes que agitaban el espíritu de un reducido grupo de intelectuales y patronos romanos en las que se mezclaba un cristianismo primitivo, cercano al estoicismo, el propio estoicismo y, especialmente el ideario religioso-filosófico de Tomasso Campanella. La esencia de *Civitas solis*, *Teología o Metafísica*, las obras de Campanella (1568-1639) el filósofo dominico y comunista utópico, aflora en el trabajo de Poussin. Magia y animismo, filosofía presocrática y religión cristiana son los ingredientes de una obra que cree firmemente en la capacidad innata del alma para transmitirnos principios indudables. La protección de Poussin y de su círculo permitió la huida a Francia de este filósofo religioso acusado de herejía. Para Poussin, estoicismo y

Campanella, véase: BLUNT ANTHONY Poussin. Londres. Ed. Pallas Athene. 1995. (1ª Ed. 1967).

43. Concepto expuesto por Gusman para criticar a aquellos pintores que basando sus composiciones en modelos clásicos, pretendieron “mejorarlos” creando una pintura anodina: “Se siente demasiado esta necesidad de retocar a los antiguos, de hacerlo mejor que ellos; no se llega más que al resultado opuesto, se destruye su brío, su factura, para caer en una convención banal” GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899-367 y ss.

44. Véase, en este sentido: ANGLIN BURGARD, TIMOTHY “Picasso and appropriation” *The Art Bulletin*, Vol. 73, Nº 3 (Sept., 1991), pp.479-494.

Tiziano. *La bacanal de los Andrios*. 1625 Óleo/lienzo. 175x193 cm. Museo del Prado

Baco y Ariadna. Pintura pompeyana. Roux Vol II. Pint. 33.

Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.



de Ariadna dormida, cerrará esta composición en su ángulo inferior derecho del mismo modo que lo hace el coloso en *El harén*.

No entendemos, ni conceptual ni plásticamente, el interés en remitirse a la huri de Ingres en el estudio iconográfico de esta figura, especialmente, cuando Picasso dejó claro a través del *Homenaje a Baco*, el origen tizianesco de su composición.⁴⁵ Entre *La bacanal de los andrios* y *El harén*, como ocurre en la mayoría de préstamos estilísticos picassianos, hay un tema común, el matrimonio místico de Baco y Ariadna. Aunar en una sola imagen, el coloso de *El harén*, las entidades de Baco y de Ariadna al mismo tiempo, es, otorgar a esta figura mixta todos los valores de unidad que persigue el propio mito.⁴⁶

La pintura pompeyana ofrece algunos modelos que pudo tener en cuenta Picasso para la composición del cuerpo masculino. Uno de ellos, el *Baco y Ariadna* publicado por Roux. Una estructura que, además, pone de manifiesto la filiación entre la pintura romana y Tiziano. *La bacanal de los andrios* reproduce la imagen pompeyana de Ariadna,

el niño y el juego de pies y piernas a su alrededor.⁴⁷ En todo caso, la estructura compositiva de *El harén*, con el cuerpo voluminoso semi echado, cerrando el cuadro en su extremo inferior derecho, el cuerpo más lánguido, de pie, delimitando la tela por la parte izquierda, ligeramente por encima del hombre, y el juego de pies y piernas entre ambos tiene un antecedente en el *Baco y Ariadna* pompeyanos.⁴⁸ Picasso, conocedor de *La bacanal de los andrios* no permaneció indiferente a su relación con la pintura pompeyana.

Picasso, parece haberse limitado a invertir la situación de la pareja y dar a Baco el asiento de Ariadna. En esta postura, Baco, como Adonis (*Adonis herido, cuidado por Venus y los amorcillos*) acerca su pie hacia el barreño y se rodea de sus amorcillos, de sus Fernandes o de diferentes Venus.

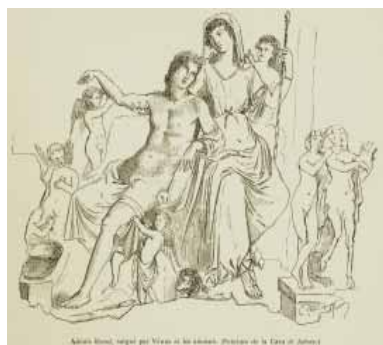
El hecho de que Picasso pintara a este personaje alzando un porrón, nos remite a otros modelos pompeyanos así como al picassiano *Baco bebiendo en porrón* (1957). Como se ha dicho, el porrón descende del *rhyton* que empleaban los romanos en sus libaciones

Gusman. *Adonis herido, cuidado por Venus y los amorcillos*. (Pintura de Casa de Adone). P.381. Cleveland.

Gusman. *Symposium* (I). Pintura del Museo de Nápoles. P. 339.

Gusman. *La comida*. Pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 338.

***Campesinos catalanes con porrón*. Postal de Picasso a G. Stein, 1913.**



45. Ingres vacía los contenidos y la dimensión espiritual de la Ariadna de Tiziano convirtiéndola en una masa anódina. Nos preguntamos el motivo por el cual Picasso, buen conocedor de la *Bacanal de los andrios* desde su juventud, tenía que recurrir a un modelo derivado de esta composición que eliminaba del patrón su fondo trascendental y le incorporaba nuevos valores que a buen seguro el pintor no desearía integrar en la imagen de un hombre que, repetidamente, se ha identificado con el propio pintor. Sin embargo aunar Baco y Ariadna, implica

46. Dionisio y Ariadna son indudablemente símbolos de un personaje central. Desde el punto de vista psicológico, son la personificación del sí-mismo y de llegar a ser uno mismo. (...) Todo el sentido de Dionisio y de nuestro culto místico resulta

de su unión con Ariadna (...) no existe en la mitología griega otra pareja que pueda compararse. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 46-52.

47. Como sea que la *Venus de Urbino* tiene también un antecedente en el arte romano, habrá que pensar que Tiziano tuvo acceso a algún tipo de modelos, procedentes, quizás, de villas cercanas a Roma.

48. Obsérvese que Picasso, se limita a cambiar los papeles: Baco es Ariadna (o Venus) y Ariadna (o Venus) es Baco. Una idea que, como se ha dicho, parece coherente con el principio de unidad que persigue el propio mito.



y rituales.⁴⁹ En altares los lares *pocillatores* se sirven del mismo. En las escenas eróticas pompeyanas encontramos numerosos ejemplos de pequeños encuentros orgiásticos en los que el *rhyton* y su peculiar manera de beber del mismo (*a galet*, expresión catalana sin traducción) adquieren un relativo protagonismo.

Si se compara la pintura pompeyana titulada *La comida* y la postal *Campeñinos catalanes bebiendo en porrón* que Picasso manda a Gertrude Stein en 1913, podrá observarse como en Catalunya, 2000 años más tarde, sigue utilizándose el mismo objeto (*rhyton*-porrón), así como la misma posición de brazos, inclinación de rostro y distancia entre el porrón y la boca del bebedor. La mesita en primer término, con tres patas estilizadas y algunos enseres sobre la misma, se repite, milagrosamente en ambas estampas.

No es casual que Picasso seleccionara esta postal para Gertrude Stein. El artista vio la relación entre la misma y la pintura de *La comida* pompeyana cuyo protagonista creemos que fue el modelo masculino que ocupó el lugar de la Ariadna tizianesa en *El harén*. Pintura que Picasso, debió mostrar a Gertrude a su vuelta de Gósol. Creemos que el musculoso protagonista de *La comida*, su

pareja, el *rhyton* y la mesita auxiliar con el bodegón, son los modelos en los que se basa Picasso para el héroe de *El harén*.⁵⁰ Además, no es la primera vez que Picasso trabaja con *La comida*, en 1905 la tuvo presente en la composición de *La danza*.⁵¹

Picasso que traslada a su personaje todos los detalles del hombre pompeyano (perfil, cuello, musculatura...) a excepción del brazo derecho, decide suprimirle el cabello y pintarlo con la cabeza afeitada. También el personaje de aspecto sacerdotal de *La danza* que toma como modelo al protagonista pompeyano de *La comida*, lucía la cabeza afeitada. Allí, como aquí, entendemos que afeitarse la cabeza tiene connotaciones religiosas. En ambos casos, los personajes están vinculados a las jerarquías de las religiones mistericas. En algunas imágenes de officiantes isíacos (asociados a Baco) publicadas por Gusman podemos apreciar las cabezas afeitadas de estos personajes.⁵² Probablemente, y dado el carácter religioso que se percibe en el simbolismo de *El harén*, Picasso pintara a su protagonista con la cabeza afeitada para conferirle una determinada jerarquía sacerdotal.

Paralelamente, sabemos que el propio Picasso se afeitó la cabeza en Gósol. Una muestra de ello son los retratos que se hizo en

Gusman. *La comida*.

Detalle. Pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 338.

Picasso. *El harén*. *Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.*

Gusman. *La comida*.

Detalle. Pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 338.

Picasso. *El harén*. *Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.*



Gusman. *Ceremonia isíaca*.

Detalle. Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P. 88.

Picasso. *Autorretrato*. *Paris, otoño 1906. Óleo sobre tela. 65x54 cm. Museo Picasso, París.*

Picasso. *Baco*. *París, 1906. Tinta sobre papel. 19x15'5 cm. Paradero desconocido.*

49. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895. PP. 339-342.

50. Véase también, más adelante, la influencia del Adán de Miguel Ángel.

51. Cuya estructura creemos que está, también, basada en la *Bacanal de los Andrios* y el personaje masculino de *La comida*, ocupa como en *El harén*, el lugar de la Ariadna dormida tizianesa. Véase el estudio sobre *La danza* en esta misma tesis.

52. El culto a Isis-Osiris, estaba asociado al de Venus-Baco. La pasión, sacrificio y

muerte de Osiris se equiparaba a la de Baco. Sus sacerdotes eran, pues, también officiantes de un culto báquico. "Otro tema representa una nueva ceremonia donde el gran sacerdote, con la cabeza afeitada y vestido de lino, libra a la adoración de los fieles el agua sagrada del Nilo contenida en una jarra, simbolizando la fuerza fecundadora de la naturaleza". GUSMAN, PIERRE *Pompé: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 87.

Picasso. Baco bebiendo en porrón. 1957. Aguatinta y gouache. 66x50 cm.



otoño en los que puede comprobarse como, discretamente, el cabello vuelve a aparecer sobre el cráneo del artista. Richardson es de la opinión que los personajes masculinos tienen un carácter referencial y que en otoño de 1906 Picasso se identifica con Dionisio.⁵³

Sin embargo, la identificación de Picasso con Dionisio, como estamos viendo en esta tesis, parece anterior al período fijado por Richardson, puesto que en *La Danza* o en *Joven con pipa*, entre otros, el pintor ya se autorretrataba como Baco.

Es muy posible que en *El harén*, el personaje masculino sea Baco. Baco como dios del vino alzando ritualmente un porrón-rhyton, encajaría perfectamente en el contexto de *El harén* y con la interpretación simbólica que se ha dado a la muchacha mondándose los dientes frente al espejo. Además, ésta no sería la única vez que Picasso sustituiría el rhyton por un porrón en una imagen de Baco. En este sentido, es muy ilustrativa la composición titulada *Baco bebiendo en porrón*.

Pensamos que Picasso, que disfrutaría bebiendo en porrón en Gósol, se pinta a sí

mismo, de nuevo, como Baco, con la cabeza afeitada. Su cabeza calva no solo se asemeja a la de su amigo Fontdevila, el posadero de Gósol, sino, también a la de los sacerdotes isíacos cuyo culto, en Pompeya, se asimilaba al de la pareja formada por Venus y Dionisio.

Paralelamente, hemos visto que el modelo de la muchacha retorciéndose el cabello, *La muchacha de la cabra*, es la Venus que estaba en el templo de Isis en Pompeya. Así pues, no creemos que quepa duda acerca de la identificación del personaje masculino con Baco (Dionisio). *Baco bebiendo en porrón*. La Venus del templo de Isis sería Fernande y el Baco con la cabeza afeitada, como un sacerdote del mismo templo, Picasso.⁵⁴

Las gigantescas proporciones de Baco, son las del musculoso modelo protagonista de *La comida*, ligeramente sobredimensionadas ya que esta era la manera de representar a los héroes y a los dioses: desnudos y de tamaño superior al normal. Detalle que se apreciaba muy bien en los retratos de Teseo.⁵⁵ Picasso se representa también como un héroe porque el héroe tenía una función clara en el culto religioso.

El héroe, era el *leader* del culto o el propio Dionisio a quien, también, se denominaba héroe. Ocurría, a la inversa, que al *leader* del culto se le llamaba por el nombre del dios al que servía. El culto dionisiaco, tal como puede apreciarse en algunas pinturas, tenía un importante componente teatral. Un miembro del culto, vestido como Dionisio, podía representar la función del dios. Lo mismo ocurría con las sacerdotisas de Isis que se disfra-

Teseo vencedor del minotauro. 1911x150 cm. Procede de la Basílica de Herculano. Museo Nacional de Nápoles.

Picasso. El harén. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Baco inventor de la comedia. Roux. Vol II Pint 66



53. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 471

54. Los cultos a Isis-Osiris y Venus-Baco estaban asociados en Pompeya. Los rituales celebrados en el templo de Isis se extendían a ambas parejas divinas. La escenificación de la pasión de Osiris, era entendida como la propia de Baco.

GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 83.

55. En su visita a Pompeya en 1917, Picasso llevaba consigo una vieja reproducción del Teseo de Alinari... AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 82.

zaban como la diosa para desempeñar el rol de la diosa.⁵⁶

Creemos que Picasso, que ya se había encarnado anteriormente como Baco y como iniciado, aquí se representa, de nuevo como el propio dios o como un sumo sacerdote de su culto al que él representa en la liturgia. Su figura, sobredimensionada, es la que corresponde al héroe, al dios o al sumo sacerdote al que como iniciado y participante está legitimado a sustituir.

El bodegón

El bodegón está integrado por el porrón que Baco-Picasso alza con su mano izquierda, medio pan de payés, una butifarra, tres huevos y, probablemente, un cuchillo. El hecho de que el bodegón se halle prácticamente escondido detrás del muslo de Baco, apartado de la vista de las chicas le confiere cierta privacidad. La presencia, en este conjunto, de un elemento fálico enfrentado a una forma semejante a la de la vulva femenina, abre la puerta a nuevas interpretaciones conectadas al primer bodegón, a la comida ritual que prepara Isis-alcahueta y al sacramento de la Eucaristía.

Este bodegón ocupa el lugar destinado a la mesita con los objetos que acompañaban la libación en *La comida*. Pero tanto su distribución como su esencia tienen una dimensión simbólica. Simbolismo que ha quedado encubierto por el carácter jocoso con el que pueden ser interpretados y con el que Picasso, irónicamente, ha velado y desvelado su contenido. Picasso pinta lo que Françoise Gilot llama “motivos ocultos” vinculados a su sentido del humor.⁵⁷ Creemos que para acercarnos a su interpretación, debemos tener en cuenta las instrucciones que nos proporciona el propio artista:

La realidad es algo más que la cosa en sí misma. Busco siempre la surrealidad. La realidad es como se ven las cosas. Un loro verde es también una ensalada y un loro

verde. El que no ve más que un loro disminuye su realidad. Un pintor que copia un árbol se prohíbe ver su realidad. Yo veo las cosas de otra manera. Una palmera puede convertirse en un caballo.⁵⁸

Con estas premisas podemos contemplar un bodegón del que, superada la jocosidad de la primera lectura y a partir de los símbolos que la misma evoca, comprenderemos su dimensión religiosa, pagana y cristiana.

El personaje que hemos identificado como Baco-Picasso, el sumo sacerdote que sustituye al dios en el ritual, alza con su mano izquierda un porrón con vino. Dionisio es el dios del vino.⁵⁹ El porrón equivale al *rhyton* con el que es representado Dionisio, con el que efectúan las libaciones los *lares pocillatores*,⁶⁰ o con el que se bebía el vino en Roma. Como se ha comentado, y mostrado, en el estudio iconográfico del protagonista masculino de *El harén*, Picasso sustituye, el *rhyton* por el porrón, como lo haría en *Baco bebiendo en porrón* (1957).

Como ya se ha visto, el catalán Pi i Molist, en 1895, frente al citado fresco de *La comida*, describe la filiación romana (o egipcia) del porrón y de la tradición de beber “a galet”.⁶¹ Una costumbre que parece agradar a Picasso y que contaba con especiales celebraciones, como la que tenía lugar en julio, el día de santa Magdalena en un pueblecito cercano a Gósol. Relacionar el porrón de vino con santa Magdalena, es vincular este objeto a una santa que había sido prostituta. Un concepto que no se encuentra muy lejos del ideario que Picasso expone en *El harén* y en *Las señoritas*.



Dionisio. Detalle fragmento fresco Casa del Centenario. Pompeya.

Gusman. La comida.

Pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 338.

56. Véase el artículo de ELIZABETH GRUMMOND “Imaginería báquica y práctica del culto en la Italia romana” en: *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. A cargo de GAZDA, ELAINE K. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000.

57. No podemos evitar, aquí, referirnos de nuevo a la explicación de Françoise Gilot sobre el simbolismo oculto y la ironía en Picasso: En aquella época (cuando pintaba *La femme-fleur*) me di cuenta de que sus decisiones pictóricas obedecían, mitad a motivos plásticos y mitad a motivos simbólicos. O, a veces, a motivos plásticos que procedían de motivos simbólicos, bastante ocultos, pero comprensibles una vez entendías su humor. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres.

Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P 113

58. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996- P. 82 Recogido en: PENROSE, ROLAND *Picasso*. Flammarion. 1982 p. 499

59. En algunas de sus representaciones, como en la Casa del Centenario de Pompeya, su cuerpo está formado por un racimo de uva.

60. Dioses escanciadores. Habituales en los lararios pompeyanos. Véase *Naturaleza muerta con cuadro*, en esta misma tesis.

61. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L’Avenç, 1895. PP. 340-345.



Baile del porrón en Tossa por Santa Magdalena (21 de julio). *Amades Vol IV*. P. 573.

Picasso. Tres desnudos. Gósol, 1906. Gouache sobre papel. 63x48'3 cm. Colección The Alex Hillman Corporation, Nueva York.

Pompeya. Homenaje a Baco. Casa de Gavius Rufus. (Museo Nacional de Nápoles)

En *Tres desnudos*, el artista también se pinta, a sí mismo alzando ritualmente el porrón. Su sexo erecto y los comentarios escritos sobre la propia tela, han sugerido que la escena representada se desarrolla en un prostíbulo. Creemos que la interpretación de esta composición puede deducirse a partir de los estudios que se presentan sobre *El harén* y *Las señoritas de la calle Avinyó*. *Tres desnudos* tiene un modelo pompeyano concreto, el fresco *Homenaje a Baco*. Baco, en *Tres desnudos*, ha descendido del pedestal en el que se encuentra en el mural pompeyano y se sitúa a sus pies, en el lugar que ocupa su símbolo, el toro, en el mencionado mural. Curiosamente, el báculo que sujeta el payés en el *Baile del porrón* tiene las mismas características que el que sostiene Apolo y es de semejantes proporciones al tirso de Baco representados en el fresco pompeyano. Estas celebraciones alrededor del porrón nos hablan de rituales catalanes milenarios. Son símbolos cuyas formas han permanecido casi intactas y cuyo fondo pagano ha sido adaptado a las diferentes creencias.⁶²

El porrón, como el *rhyton*, tiene connotaciones fálicas y Picasso, al elevarlo hace

alusión a la erección del pene, tal y como puede observarse en *Tres desnudos*. En esta tela donde el artista se pinta a sí mismo en la mencionada postura y alzando el porrón, escribe: "él tiene un porrón". Imagen que Leo Steinberg describe en los siguientes términos:

La rima visual que se establece entre el pitorro y el falo se proclama de una forma sin precedentes en las obras acabadas de Picasso de este período.⁶³

Pero, al mismo tiempo, el porrón, como contenedor de vino, es el contenedor de Dionisio, dios del vino y de la fertilidad. Y, elevar el vino (no beberlo) tiene un significado que de Linda Fierz David explica con claridad:

Cuando el vino no es bebido sino elevado, como sucede en nuestro culto (el dionisiaco) se manifiesta el dios espíritu.⁶⁴

El falo contenido en la *cista mystica* representa a Dionisio resucitado.⁶⁵ Así, pues

Descubriendo el falo.

Mosaico romano.

Picasso. El harén. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.



62. Respecto a otras celebraciones alrededor del porrón, consúltese: AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Tomo IV.

63. AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. P. 320.

64. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*.

Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 136.

65. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 50.

las dos imágenes juntas, el falo erecto y la acción de alzar el porrón con vino, como son literalmente representadas en *Tres desnudos* y simbólicamente en *El harén*, implican la invocación y manifestación del espíritu del dios.⁶⁶ Picasso, en *El harén* y en *Tres desnudos*, como sacerdote del culto dionisiaco, estaría invocando la presencia del propio Dionisio. Pero, además, elevar un objeto sagrado que contiene vino tiene un paralelo en liturgia cristiana. Linda Fierz David, citando a Jung, traduce el simbolismo de la elevación del cáliz:

La elevación del cáliz en el aire prepara la espiritualización (volatilización) del vino. La invocación del Espíritu Santo que viene inmediatamente después lo confirma (*Veni sanctificator*) (...) La invocación sirve para infundir el Espíritu Santo en el vino, puesto que es el Espíritu Santo el que engendra, colma y transforma...⁶⁷

El sacerdote báquico está realizando un acto litúrgico en el que se requiere al espíritu del dios, que como el cristiano, “engendra, colma y transforma”. Picasso desarrollará la representación de estas acciones en las siguientes figuras. De momento, sigamos con el bodegón.

Alzar el porrón con vino es invocar a Dionisio y reproduce, el momento de la Eucaristía en el que el sacerdote eleva el cáliz con el vino o sangre de Cristo, invocando, también, su espíritu. El paralelismo entre la liturgia dionisiaca y la cristiana prosigue en la representación del pan cortado.

La representación ritual del sacrificio y desmembramiento de Dionisio fue suavizada con el tiempo. El primitivo descuartizamiento de un niño o de un animal y la ingestión de su carne cruda fue sustituido por la fragmentación y comida de una especie de pan. Ello es visible en la Escena II del fresco de la Villa de los Misterios.⁶⁸

El culto cristiano conserva, también, la idea de sacrificio representada en la Eucaris-



Escena II Villa de los Misterios. Participante con la tarta sacrificial y laurel. Pompeya

tía mediante la llamada *fractio panis*. El pan fraccionado al que se ha infundido el espíritu divino, será ingerido por el creyente quien, así, colmará su alma con el dios.

Los conceptos son los mismos y el orden puede variar ligeramente entre el inicial culto dionisiaco, el cristiano y la representación pompeyana o picassiana. Una de las diferencias importantes es que, en el culto dionisiaco, es la participante la que descuartiza el cuerpo del animal, o parte el pan. En la liturgia cristiana esta actividad queda reservada al sacerdote. Sin embargo, ciertas costumbres, podrían evocar una mayor libertad personal en este acto.

En ambas liturgias, la partición o desmembramiento, evoca el sacrificio y muerte del dios cuya posterior resurrección tiene como finalidad salvar a la humanidad. El hecho de cortar la especie de pan (o tarta) en el culto dionisiaco reproduce la muerte por descuartizamiento del cuerpo de Dionisio (y su posterior ingestión por los titanes). El acto representa coherentemente el sacrificio de Dionisio. Sin embargo, Cristo, muerto en la cruz, no sufrió desmembramiento alguno y la única alteración que se produjo en su cuerpo fue la punzada de la lanza de Longinos.

El pan representa el cuerpo de Dionisio y el cuerpo de Cristo. Actualmente este simbo-

66. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 121.

67. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 121. Otros paralelismos cristianos comparables al misterio de la transubstantación en Jung, *Obra Completa* OC 11, 317.

68. Linda Fierz David lo explica claramente: No es sorprendente que en el culto privado pompeyano la carne cruda se sustituyera con una especie de pan. Conocemos, por cierto, la existencia de otros cultos en los que también el sacrificio se hizo con el tiempo menos burdo, menos concreto y los cultivos de la tierra sustituyeron al animal. El significado fundamental sigue siendo el mismo. Por otra

parte, los romanos admitían la tarta como sustituto de la carne, porque las tartas se usaban asimismo en el culto de los antepasados. (...). Mientras el dios está representado como aún invisible en la mujer que hace el sacrificio (...) en el acto de comer las rebanadas de la tarta sacrificial, que sucede evidentemente después de la bendición de la rama en la mesa del altar, el dios ya ha sido recibido en el plano más elevado, esto es en el estómago del ser humano. (...) Comer y digerir son símbolos primigenios (...) Describen una suerte de experiencia que ya no consiste solo en el éxtasis emocional, sino en un lento proceso por el cual los contenidos son realmente “tragados” e incorporados al propio ser. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 86.



Leonardo de Vinci. *Santa Cena*. 1495-1497. Fresco. Santa Maria delle Grazie. Milán.

Velázquez. *Vieja friendo huevos*. 1618. Óleo sobre tela. 110'50x119'50 cm. National Galleries of Scotland. Edimburgo.



lismo es solo apreciable en las celebraciones litúrgicas cristianas, en las iglesias, pero, hasta no hace muchos años, en el Pirineo catalán, y en Barcelona, cuando en la mesa se cortaba el pan, previamente se giraba y se hacía con el mismo cuchillo la señal de la cruz. Era un signo de respecto al cuerpo de Dios al que se iba a sacrificar. Este gesto no era realizado por ningún sacerdote sino por el ama de casa. Los hombres, en el campo, hacían el mismo gesto.⁶⁹ Picasso tenía que haber presenciado este acto cotidiano que, como gesto ritual, constituye una importante fuente de información en materia de arquetipos.

Probablemente, la forma ovalada y larga, gris oscuro, que puede verse en el último término del bodegón, sea el cuchillo que el campesino lleva siempre consigo para cualquier incidencia y con el que también corta el pan. Un cuchillo que aparece en el primer término de la *Vieja friendo huevos* de Velázquez y en representaciones de la Santa Cena. El cuchillo aportaría el concepto de sacrificio, dionisiaco y cristiano, al bodegón.

La religión dionisiaca tenía como objetivo ayudar a la humanidad en el despertar y vida eterna. Para ello el rito dionisiaco, como más tarde el cristiano, conmemoraba la pasión, muerte y resurrección del dios.⁷⁰ La Eucaristía, la sagrada comunión con el dios, la recepción del mismo, llena el alma de gracia y confiere al participante la posibilidad de la vida eterna. Los ritos de ambas religiones

presentan grandes semejanzas y una gran diferencia, la representación de la *unio mystica*, la unión sexual entre el dios, o su representante en la liturgia, y la iniciada.

Esta unión con Dios, en la liturgia cristiana se limita a la comida del fragmento de pan en el que se ha insuflado el espíritu divino. Según santo Tomás de Aquino, la gracia de la Eucaristía es:

La unidad del cuerpo místico, la comunión con Cristo y, entre nosotros, la unidad del pueblo cristiano.⁷¹

Juan Pablo II subrayaba que la comunión acrecentaba la unión con Cristo. Mientras en la religión cristiana la inefabilidad de esta experiencia mística requiere fe o la asimilación de una importante estructura teológica, en la religión dionisiaca, así como la mayoría de los cultos paganos, la unidad mística se siente de modo personalizado mediante la comunión carnal con el dios o con su representante.⁷²

La supresión de las escenas sexuales en la liturgia cristiana, dificulta su comprensión.⁷³ La versión dionisiaca presentada por Picasso, la unión carnal con el dios, facilita la comprensión de conceptos cuya evocación mediante la sola ingestión del pan consagrado, escapa a la mayoría. La escenificación de la recepción del cuerpo de dios y la consiguiente unión con el mismo hacen que par-

69. Costumbres presenciadas por la autora de la tesis.

70. En el culto dionisiaco, las ménades, reproducían el sacrificio de los titanes. La humanidad, nacida de las cenizas de los titanes, heredaba el pecado, la culpa de aquellos. Eliminado Dionisio (personificación divina del proyecto de unidad entre las fuerzas titánicas-inconsciente- y las olímpicas-razón-) por los titanes, la humanidad no podría, ya, vivir naturalmente en el equilibrio y sabiduría que comportaba el nuevo dios. Cada ser humano debería salvarse individualmente, debería encontrar el *Uno*, y para ello Zeus reengendró a Dionisio, esta vez con una mortal, Sêmele. Dionisio, como Cristo, resucitó y vino al mundo como hijo de Zeus y de una mortal para salvar a los hombres, herederos de la culpa titánica. El hombre, nacido de las cenizas titánicas encerraba en sí mismo una chispa de Dionisio ya que éste había sido devorado por los mismos. El despertar esta chispa permitirá al ser humano su salvación y la vida eterna.

71. ST III q 73 a 3 co.

72. El funcionamiento de los rituales paganos esclarece puntos oscuros o confusos de la liturgia cristiana. De modo que ésta, sus gestos, o frases de difícil comprensión como "la unión con la sangre y la participación de su carne, hacen uno mismo, hacen (del participante) un solo cuerpo con dios" Cor. 10: 16-17., devienen más comprensibles si se tienen en cuenta las características de un rito más primitivo, como el dionisiaco.

73. Pensamos que las celebraciones alrededor del porrón para la festividad de Santa Magdalena (tradicionalmente considerada una prostituta) podrían evocar alguno de los eslabones perdidos entre las antiguas religiones paganas y la cristiana. De conocer Picasso estas fiestas populares, le habría sido muy fácil establecer los vínculos. Uno de los principales objetivos de Péladan, cuyas enseñanzas seguía el círculo picasiano, era la fusión entre las religiones paganas y la cristiana.

participante y dios devengan un solo cuerpo y esta experiencia que va más allá de lo físico, transforma el alma del participante, desata de la misma su chispa dionisiaca y entra en la eternidad.

El rol de sacerdotes y sacerdotisas responsables de los misterios es complejo y en sus funciones lo sexual y lo sagrado se encuentran indisolublemente unidos. La experiencia de los representantes del dios en ambos ámbitos, que es uno solo, implica el conocimiento suficiente para que las vivencias sexuales del iniciado vayan más allá de la experiencia carnal. Recuperando las palabras de Apuleyo, parafraseado por Gusman, podemos comprender que la mencionada unión tenía una calidad metafísica muy distinta a la del burdel:

Cada iniciación nueva y las fases diversas que comportaba devinieron el pretexto a frecuentes llamadas a la bolsa del neófito, al que, mediante una hábil puesta en escena se le hacían ver maravillas fantásticas; como el sol en plena noche (Apuleyo); luego la divinidad se ofrecía en comunión íntima, dejando al iniciado en éxtasis místico; veía entonces cosas que no podía explicar y dedicaba su existencia a la diosa adorada. Se festejaba a Isis en distintas solemnidades y se celebraba el nacimiento, la pasión, la muerte y la resurrección de Osiris.⁷⁴

La intervención del donativo religioso podría entenderse como una contraprestación que transformara la experiencia mística en una escena de burdel. Sin embargo, la práctica cristiana prueba que las aportacio-

nes económicas en los cultos tienen carácter altruista y no deben entenderse como contraprestación. Aunque, sin duda, alcanzar la eternidad en un complejo proceso en el que el sexo sagrado integra inefablemente al participante en un ámbito profundo e infinito desvinculándole de lo material para hacerle flotar atemporalmente en el universo cósmico de la eternidad, se presta, como cualquier contraprestación vinculada a la salvación del alma, a una desmesurada picaresca.

Picasso, refleja los aspectos indisolubles de las liturgias paganas, el sagrado y el sexual y persiste en ello a lo largo de toda su trayectoria pictórica.⁷⁵

Como se ha dicho, en el bodegón gosolano, el pan junto a la elevación del porrón, representan el cuerpo y la sangre de Dionisio, así como la de Cristo.

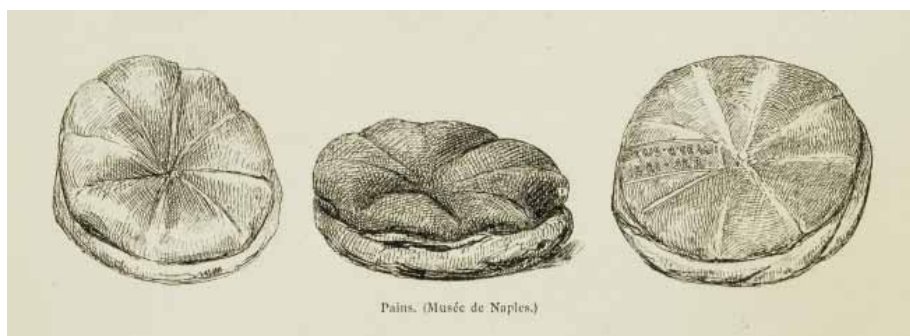
Pero, la sección longitudinal del mismo pan enfrentada a una butifarra, a un signo fálico, deviene, por la forma de la mencionada sección, así como por su relación con el signo fálico, una vulva. Es una relación de correspondencia como las descritas por el antropólogo Michel Leiris (cuñado de Kahnweiler y amigo de Picasso).⁷⁶

La advertencia picassiana sobre la multiplicidad de realidades que ofrece un mismo objeto, así como la teoría de Leiris acerca de las correspondencias entre estos objetos y el orden mágico que les confiere la ritualización de la práctica pictórica con la que el artista se descubre a sí mismo, parecen especialmente idóneas para la interpretación de las obras de este período.

El pan pintado por Picasso es una hogaza de pan de payés. Es el mismo pan que pinta-

Gusman. *Panes*. Museo de Nápoles. P.262.

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.



74. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 85.

75. Como ya se ha comentado, Dora y el minotauro es una muestra de la creencia del pintor en la ascensión espiritual que conlleva la muerte y resurrección, la transformación que operan en el ser humano determinadas experiencias sexuales.

76. Cristopher Green en Picasso. *Architecture and Vertigo*, transcribe la constatación del antropólogo Michel Leiris, cuñado de Kahnweiler, que percibe cómo la práctica artística puede devenir una especie de ritual privado (para el descubrimiento de uno

mismo) y la constatación de lo que él llama correspondencias resultan ser la clave para descubrir el orden mágico en desorden a través de la ritualización de la práctica creativa. Así pues, entre dos objetos vecinos en el espacio se establece una relación. Hay que apreciar la calidad y la intensidad de esta relación. Leiris habla del retorno del arte a los orígenes, de cuando la figuración de los objetos constituía encantamiento. Así mismo, Leiris afirma que cada cual creará su propio rito para el descubrimiento de sí mismo. GREEN, CRISTOPHER Picasso. *Architecture and Vertigo*. New Haven and London. Yale University Press. 2005. Citando a Leiris, Journal... P. 41.



Gusman. *Pinturas de la termopolis de la calle de Mercurio*. P. 241.

Ingres. *El baño turco*.

Detalle. 1862. Óleo sobre tela. 108x108 cm. Museo de El Louvre. París.



rá en *La mujer de los panes*. Probablemente sea el pan de Gósol, pero, pero parece evidente que refleja el pan pompeyano dibujado por Gusman. Así mismo, la butifarra catalana que debía servir de alimento a Picasso en el Pirineo, tiene su homónimo en las butifarras pompeyanas, tal y como muestra Gusman en la reproducción de una hostería pompeyana.⁷⁷ Detalle que, como hemos dicho, no podía pasar desapercibido a Picasso.

En el libro de Gusman, la imagen de estos embutidos no se encuentra muy separada de la de los panes (páginas 241 y 263) y la escena de la hostería pompeyana con unos clientes degustando los mencionados embutidos acompañados de hogazas de pan, guardaría bastantes semejanzas con la dinámica gastronómica de la hostería en la que vivían Picasso y Fernand en Gósol.

La semejanza que guardan panes y butifarras pompeyanos y gosolanos, así como el sistema de secado de los embutidos, el modo de comerlos, etc. debió realzar la conexión que sentía a Picasso entre Pompeya y Gósol. Escenas como la que representa el pintor pompeyano formaban parte de la vida cotidiana de Picasso y Fernand en el pueblecito pirenaico.

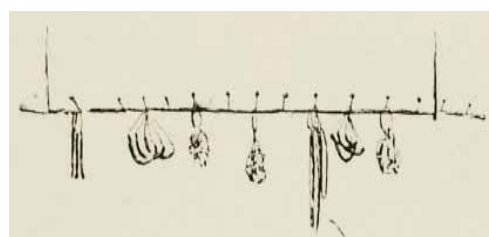
Creemos que el bodegón que inspiró a Picasso para *El harén*, se encuentra en la mesa de la hostería pompeyana, en sus panes, en sus butifarras... Una imagen que fue seleccionada por la integración que suponía entre su vida gosolana y la eternidad pompeyana en la que se estaba representando. Pensamos que el artista estaba efectuando un proceso de sim-

biosis personal y ambiental, en el que su cabeza de Dionisio gosolano debía ser afeitada como la de los sacerdotes isíacos (báquicos) para conseguir la misma equivalencia que se daba con panes, butifarras, porrones, etc. entre ambos mundos, el pompeyano y el gosolano.

La naturaleza muerta ingresca, con su este-reotipada elegancia, nos parece fuera de contexto. El bodegón gosolano forma parte de un tejido que va más allá de modelos plásticos y su gestación está vinculada a un proceso que pasa por esta especial sintonía que sintió Picasso en Gósol entre el mundo pompeyano y el del pueblecito catalán.⁷⁸ Creemos que *El harén* y su bodegón son fruto de esta trayectoria y de estas vivencias y que su especificidad es inseparable de las mismas. En otras palabras, pensamos que *El harén*, nunca habría sido posible, como tal, en París. No es una tela que haya sido concebida y ejecutada al margen del mundo donde ha sido pintada sino que este mundo se halla en el interior de la misma. Éstas son, a nuestro entender, las importantes repercusiones de Gósol en la pintura de Picasso.

Esta apetitosa butifarra se enfrenta perpendicularmente al pan y en este gesto, Picasso

Gusman. *Pinturas de la termopolis de la calle de Mercurio*. Detalle butifarras. P. 241.



77. Es curioso cómo, en este sentido, nada ha variado, incluso la manera de colgar estos embutidos sigue siendo la misma hoy en día.

78. El citado texto de Pi i Molist contextualiza ambos mundos, ambas gastronomías y la exaltación que él siente en esta identificación, no podía diferir mucho de la sentida por Picasso. La emoción gastronómica, refrendada por Juvenal, nos hace reflexionar acerca de la importancia de este tipo de emociones en la producción artística, literaria o plástica: (...) un *carnerium* o *crates*, bastidor a modo de vasar, con aves, pescados, chorizos, incisa, salchichones y sin duda los, como dice un poeta, *candiduli divina tomacula porci* (Juvenal, sátira: X) las divinas salchichas de

lechoncillo blanco, que es por demás encaecerlas asegurando que hacían chuparse los dedos a toda persona de buen paladar, si tan sublime calificación alcanzaron.

¡Oh! y ¡Cómo nos alegramos y se nos abrió la boca al ver, entre aquellos embuchados, butifarras! No reciba usted con mala cara este vocablo, que está ya avecinado legalmente en los dominios de Castilla. Sí, señor: butifarras idénticas a las catalanas; idénticas hasta en el modo accidental de colgar de un clavo por un hilo o bramante atado a sus dos cabos. PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895. P. 337-339.



evoca la cruz y por lo tanto la idea de sacrificio y muerte de Cristo. Al mismo tiempo, por sus connotaciones fálicas y por posicionarse delante de la sección del pan en forma de vulva, sugiere la idea de penetración y, por lo tanto de unión. Picasso juega

doblemente con la evocación de la Eucaristía cristiana y la *unio mystica* dionisiaca. Sacrificio, muerte y comunión con el dios, auténtico centro del proceso místico que facilitará el acceso del alma a la inmortalidad.

Junto al pan y la butifarra, Picasso pinta unos huevos. Pan, butifarra y huevos, constituyen una deliciosa y austera comida campesina, pero, al mismo tiempo los huevos y la butifarra son una clara alusión a los genitales masculinos y, en este sentido refuerzan la anteriormente mencionada idea de *unio mystica* como unión sexual.

Los huevos formaban parte de los bodegones votivos pompeyanos,⁷⁹ tenían su lugar en el ámbito de la religión popular. El huevo, desde un punto de vista simbólico, se asocia con la resurrección. La resurrección de Cristo, ha sido simbolizada por el huevo. El

huevo encierra en sí la maravilla de la vida venidera.⁸⁰ Es, también, el germen de la generación, el misterio de la vida y emblema de la inmortalidad.⁸¹

Picasso, con la llaneza hispana y la ironía a las que ya hemos aludido, solo precisa un trozo de pan, una butifarra, huevos y un porrón de vino, para expresar los misterios religiosos paganos y cristianos de mayor trascendencia. El sacrificio del dios, la muerte, la transubstantación, la *unio mystica*, la fertilidad y la resurrección son expuestos por el artista en el contexto de un templo-prostíbulo y bajo el ligero velo del doble sentido y de la jocosidad. Temas eternos, preocupaciones filosóficas religiosas y el eslabón perdido de la comunión cristiana (la unión carnal de la participante con la divinidad) son tratados de la manera más desenfadada que había conocido hasta la fecha la historia de la pintura.

Entre las múltiples composiciones con las cuales el artista retomará esta temática, pensamos que merece especial atención por su proximidad a *El harén* y, concretamente, al bodegón, una obra titulada *El bobo*. En 1959, tras pintar, durante el mes de marzo en Cannes, varias crucifixiones con la presencia de un toro y de un caballo (hombre y mujer) al mes siguiente, en Vauvenargues, el artista aborda la idea de sacrificio, muerte, unión mística y resurrección a partir de la figura de un niño español harapiento y despojado por la invasión napoleónica. El chiquillo, con aspecto de pícaro, parece extraído de la colección de enanos velazqueños. Sin embargo, creemos que la composición evoca directamente al Baco-Picasso de *El harén*. El sombrero de Arlequín tiene, probablemente, una lectura autorreferencial.

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Picasso. *Cristo en la cruz* XVI. Cannes, marzo 1959. Tinta china. 37x27 cm. Colección privada.

Douglas Duncan: Picasso y el bobo. Vauvenargues, 1959. Picasso. *El bobo*. Vauvenargues, abril 1959. Óleo y técnica mixta sobre tela. 92x73 cm. Colección privada.

Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Velázquez. *Vieja friendo huevos*. 1618. Óleo sobre tela. 110'50x119'50 cm. National Galleries of Scotland. Edimburgo.



79. Véase, en esta tesis, el estudio de *Naturaleza muerta con cuadro*.

80. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- PP. 245

81. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 244.

Picasso puede estar reflejándose en este niño y podría hacerlo como Hermes, por el sombrero de Arlequín y como Baco por la bota de vino. La postura, los huevos fritos con cuya sartén aplasta simbólicamente sus órganos genitales, a pesar de lo cual el pene (como la butifarra de *El harén*) sobrevive, así como la bota de vino que alza con la mano derecha, exactamente igual que el porrón en *El harén*, hacen de *El bobo* otra versión del mismo tema al cabo de 53 años. En *El bobo*, como en *El harén*, Picasso sigue aludiendo a *La vieja friendo huevos* de Velázquez. No podría hablarse de reinterpretación de *El harén* si en la composición no apareciera reflejado el sexo femenino. Aquí, Picasso lo pinta en forma de erizos⁸² sobre los extremos del sombrero, como si se tratara de un par de borlas o campanitas.

Picasso tiene la gran facilidad de velar con su ironía y jocosidad, una temática cuya dimensión trascendente la ha hecho siempre esclava de la dogmática expresión plástica propia de los escenarios religiosos a los que se destinaba. Suponemos que el trato que merece la temática religiosa en la pintura pompeyana, no ha sido ajeno al enfoque picassiano.

La flor

Entre los dedos de la mano derecha, Baco-Picasso sostiene indolentemente, una flor. Sabemos que romanos y griegos, en sus banquetes, se adornaban con flores y las repartían por doquier. Las semejanzas que presen-

tan la mano derecha de Baco-Picasso y la de Adán en la Capilla Sixtina, así como lo que ésta última recibe de Dios, el alma, nos inclina a pensar que el artista confirió a esta flor un significado simbólico con el que ya había trabajado en otras composiciones de este período.

La flor evoca las ideas de fecundidad, fugacidad, belleza, amor, espiritualidad e inmortalidad.⁸³ Además, por su forma, es una imagen de centro y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma.⁸⁴ Como sea que el proceso de iniciación mística que representa Picasso en *El harén* tiene como objetivo el desarrollo espiritual del iniciado y la inmortalidad de su alma, pensamos que Picasso, de nuevo, ha pintado un motivo con profundas raíces a nivel de contenidos.

En el fresco de la Sixtina, Dios, después de crear físicamente a Adán, le insufla el alma.⁸⁵ Dios, como Zeus desde su panteón olímpico, extiende el brazo y con su dedo índice se acerca al índice de Adán. La imagen encierra toda la belleza, la metafísica y la carga mítica de la tradición pagana aplicada a una escena cristiana. Miguel Ángel está explicando la creación del hombre por Dios con los modelos estéticos y la técnica pictórica de los grandes frescos romanos. Dios podría ser Zeus y Adán cualquiera de sus criaturas. La fusión de paganismo y cristianismo que se desprende de este fresco podría corresponderse con la estética y las ideas observadas en el bodegón que acabamos de estudiar. No en vano, Sambon, en el catálogo para la subasta de los frescos de Boscoreale, en la Ga-

**Miguel Ángel. Bóveda
Capilla Sixtina. La
creación de Adán. 1508-
1510. Fresco. San Pedro del
Vaticano.**

**Picasso. El harén. Detalle.
Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of
Art. Cleveland**



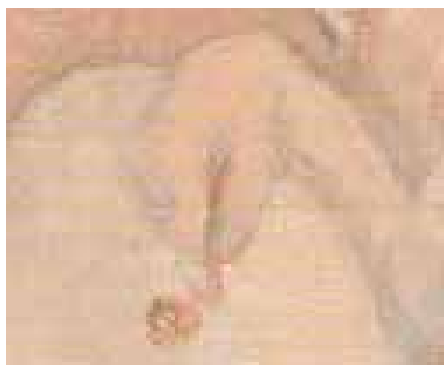
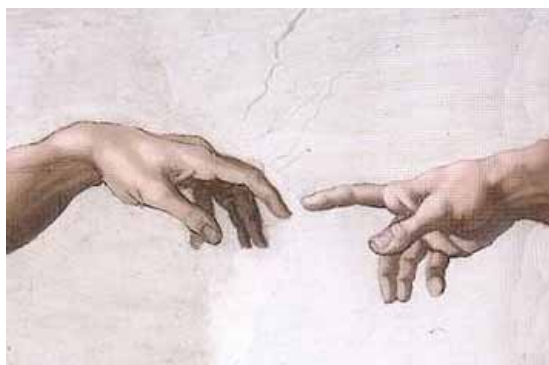
⁸². En *El devorador de erizos* (1946) Picaso utilizaba ya los erizos como símbolo del sexo femenino en una figura autorreferencial. Véase, en este sentido, el artículo de la autora "Els picassos d'Antibes, passió i tradició" publicado en el periódico *El punt*, 12 octubre 2006 (Barcelona).

⁸³. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*.

Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.210.

⁸⁴. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.205.

⁸⁵. DANIEL-ROPS *Histoire sainte. Le peuple de la Bible*. París. Collection Grandes Etudes Historiques. Librairie Arthème Fayard. 1951. P. 73



Miguel Ángel. *Bóveda Capilla Sixtina.*

La creación de Adán.

Detalle. 1508-1510. Fresco.

San Pedro del Vaticano.

Picasso. *El harén.* *Detalle.*

Gósol, 1906. Óleo sobre tela.

154'3x110 cm. Museum of

Art. Cleveland

lería Durand-Ruel de París en 1903, compara las grandes figuras de este conjunto con las de Miguel Ángel y Picasso no debía ser ajeno a esta semejanza.⁸⁶

El artista, en su Baco-Picasso recoge algo de la actitud de Adán, ambos cuerpos coinciden en su bien dotada musculatura y creemos que el área circundante a la pierna derecha de Baco, brazo y mano, deben mucho al Adán de la Sixtina.

Estos préstamos estilísticos tienen un trasfondo común que hace referencia al alma y a la inmortalidad. Como se ha dicho, en la Sixtina, Dios, tras crear físicamente a Adán, insufla a este ente material, el alma. Del mismo modo, la iniciada que aparece como un ser bruto antes de iniciar el rito, recibirá, al concluirlo, un nuevo destino y el alma inmortal.⁸⁷ Después del proceso de iniciación, el físico del iniciado es el mismo, pero su alma es nueva, es la de un recién nacido.⁸⁸ Igual ocurre con Adán. Dios confiere el alma a un físico ya existente.

Así, Baco-Picasso, insufla a la iniciada una nueva alma. El artista, aunque humano, como iniciado ha adquirido la inmortalidad y es divino. Son hartas conocidas las afirmaciones picassianas en las que asevera que él es Dios.⁸⁹ Como Dios, es él quien sostiene, quien juega indolentemente, con la flor, con la posibilidad de infundir un alma inmortal al ser humano, a la iniciada. Creemos oportuno mencionar la frase de Apollinaire que define al artista en los términos de la iniciación:

Picasso es un recién nacido que ha puesto orden en el universo.⁹⁰

El bodegón que, compositivamente, aparece apartado y semi oculto tras la pierna de Baco-Picasso, solo es visible para la muchacha que había servido de modelo en *La muchacha de la cabra*. El estudio de las siguientes figuras nos proporcionará una explicación.

20-4-4 La muchacha con el barreño

Retomando el orden secuencial de la composición, encontramos a la muchacha que se había limpiado los dientes delante de un espejo, tras la supuesta comida ritual, llevando a cabo una nueva actividad. Con un pie dentro de una palangana se inclina sobre la piera que tiene en remojo y la frota con ambas



Picasso. *El harén.* *Gósol,*

1906. Óleo sobre tela.

154'3x110 cm. Museum of

Art. Cleveland

86. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon.* París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903

87. Véase, en esta misma tesis, el análisis sobre el *Marco decorado* en el capítulo dedicado a *La muchacha de la cabra*.

88. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber.* Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

89. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía.* Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 463.

90. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Pablo Picasso" *Montjoie!* (14 de marzo de 1913). Cita recogida en: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924.* A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P.77.

Picasso. *Desnudo, estudio para "El harén"*. Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. 64'1x49 cm. The Cleveland Museum of Art. Cleveland.

Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland
Casa dell'Effebo. Pompeya.



manos. Apoya la otra pierna atrás, fuera de la palangana, sobre una toalla y con su cabeza entornada hacia la imagen siguiente, parece observar con interés la actividad desarrollada por la figura que le sigue.

La imagen de la muchacha lavándose en el barreño procede de un estudio previo, *Desnudo, estudio para "El harén"* y, entre ambos, destacan tres ligeras diferencias. Las proporciones de la chica del estudio son bastante más generosas que las de la figura que aparece definitivamente en *El harén*. Dado que el cuerpo de Fernande coincide con el cuerpo más voluminoso del estudio, probablemente éste fuera una nota del natural que, al ser transcrita, a *El harén* fuese adelgazada para adaptarse al prototipo de figura lánguida de los frescos pompeyanos. Se trata de un proceso lógico si se piensa que Picasso, con *El harén*, estaba trabajando una temática propia de la pintura pompeyana y la ejecutaba en el formato y tonalidades característicos de los conjuntos megalográficos monocromos.

La segunda diferencia entre el estudio y el cuadro reside en la inexistencia del barreño en el apunte. Probablemente, si cuando Picasso tomó la nota de Fernande, ésta hubiese tenido el pie dentro de un barreño, éste

habría aparecido en el apunte que, por lo demás, es bastante más detallado que en la versión de *El harén*. El hecho de que Picasso, decidiera incorporar la palangana y la toalla implica la voluntad del artista de dejar muy claro que la muchacha está lavándose.

Un último detalle que distingue el apunte del cuadro es el trabajo del rostro y del cabello. En el apunte, Picasso reproduce las facciones del rostro de Fernande y las características de su cabellera. En el cuadro el rostro deviene esquemático y dibujado a pincel, con un tono similar a la sanguina, y el cabello se ensortija desde la raíz, separándose algunos mechones. Las dos alteraciones sitúan a la figura más cerca de la manera de hacer pompeyana como puede comprobarse en la imagen de la Casa dell'Efebo.

Con independencia de cómo se interprete el baño de la muchacha, interesa destacar un fresco copiado por Gusman en el que se reproducen una serie de muchachos (los tintorreros) en el interior de barreños.

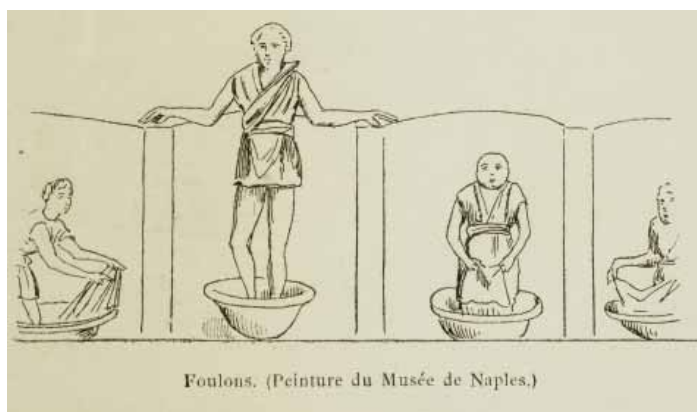
El personaje de pie tiene ambos pies en el interior de la palangana cuya base redondeada sorprende por su inestabilidad. Si se presta atención, podrá observarse cómo la palangana de la muchacha de *El harén*, reproduce la misma redondez en la base y

Picasso. *Desnudo, estudio para "El harén"*. Detalle. Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. 64'1x49 cm. The Cleveland Museum of Art. Cleveland.

Casa dell'Effebo. Pompeya.

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland





Gusman. Los tintoreros.

Pintura del Museo de Nápoles. P.263.

Picasso. El harén. Gósol,

1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

tiene las mismas proporciones que la de este chico. Las piernas del muchacho, una recta y la otra ligeramente doblada, probablemente, sirvieran de modelo a Picasso para la postura de las piernas de la muchacha del barreño. Alrededor de este jovencito, otros trabajan sus telas en el interior de sendas palanganas.

El personaje en pie, dentro de la palangana, el juego de telas que sobresalen de las mismas, la alineación de los barreños en primer plano, así como un conjunto de muchachos muy similares, uno junto a otro, y en distintas actitudes constituyen unos modelos y una atmósfera que tiene sus puntos de contacto con *El harén*. El primer término de *El harén* está compuesto por una jarra, el mencionado barreño y el bodegón. Además, en el último plano se encuentra la marmita de bronce. El conjunto de recipientes, la forma del barreño, el chico en pie en el mismo y la tela, del fresco pompeyano copiado por Gusman, podrían haber sido tenidos en cuenta en la composición de este friso de vasijas que contemplamos en *El harén*.

Al realizar el estudio del hombre sentado, Baco, se ha constatado el vínculo con el fresco titulado *Adonis herido, curado por Venus y unos amorcillos*. La relación que se establece entre la pierna y el pie del dios con el barreño, las telas y el amorcillo al que están

lavando, nos ofrece una imagen que vemos reproducida por Picasso en esta zona de *El harén*. Pensamos que tanto el fresco de los pequeños tintoreros como *Adonis herido, curado por Venus y unos amorcillos*, se encuentran detrás del esquema compositivo de esta área.

Desde un punto de vista simbólico llama poderosamente la atención la presencia del baño, del agua y de la limpieza. Una limpieza, un baño, tras el cual uno se siente nuevo, puede tener, en este contexto ritual un significado purificador.

Cirlot explica en los siguientes términos la inmersión en las aguas:

La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. El simbolismo del bautismo, estrechamente relacionado con el de las aguas, fue expuesto por san Juan Crisóstomo (Homil. in Joh., xxv, 2): "Representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección... Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente".

Gusman. Adonis herido, curado por Venus y unos amorcillos. Pintura de la Casa de Adone. P. 381.

Gusman. Adonis herido, curado por Venus y unos amorcillos. Detalle. Pintura de la Casa de Adone. P. 381

Picasso. El harén. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland



Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland



El baño, extrae su simbolismo del agua y le añade las ideas de purificación y regeneración.⁹¹

Gusman. *Sacerdotisa del templo de Venus*. Pintura del Museo de Nápoles. P. 65.

Gusman. *Templo de Isis*. Estatua de Venus. (Mármol del Museo de Nápoles). P. 83

Picasso. *La muchacha de la cabra*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm.

Barnes Foundation. Merion (PA).

Gusman. *Mujer en su toilette*. (Pintura de la Casa de Trittolemo). P.332.

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Pérez Rioja, añade otro concepto al simbolismo del baño: la idea de iniciación.⁹²

La idea de iniciación relacionada al baño, confirma la línea de interpretación que se está llevando a cabo. El proceso que comenzó con la comida ritual de la participante, preparada por la sacerdotisa-alcahueta, Isis-Iena, y la limpieza bucal frente al espejo de una muchacha burda y basta que solo puede ver a través de un espejo borroso sigue, ahora con un proceso de purificación. Al sumergirse en el agua, Fernande, entierra en este barro que recuerda una urna funeraria, su cuerpo viejo y sale del mismo purificada y regenerada.

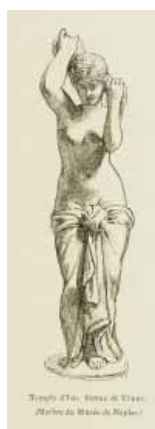
Si el objetivo de este proceso es la unión mística de la iniciada con el dios, el baño previo a esta unión despoja a la participante del lastre de su antigua existencia y del mismo emerge pura y preparada para recibir el cuerpo divino. Una idea que coincide con la del antiguo bautismo cristiano por inmersión en el Jordán, a semejanza de procesos de purificación paganos, como el eleusino que tenía lugar en las aguas del Iliso. La purificación precedía a los actos de iniciación. Estos ritos que variaron con los siglos, tenían como objetivo la limpieza previa a la unión sagrada.⁹³

20-4-5 La muchacha retorciéndose el cabello

En el análisis del óleo titulado *La muchacha de la cabra*, han sido, ya, estudiados los orígenes iconográficos de esta muchacha. Por ello nos remitimos al mencionado estudio del que se recopilarán aquí los datos principales.

Los modelos iconográficos de esta muchacha son *La mujer en su toilette*, *La sacerdotisa del templo de Venus* y el dibujo de la *Estatua de Venus* que se encontraba en el templo de Isis.

En *La muchacha de la cabra*, la joven, como sacerdotisa de Venus, sale del templo-prostíbulo en el que ha iniciado al "recién nacido" que sostiene sobre su cabeza la jarra que identifica a los iniciados.⁹⁴ El niño emprende, a partir de este momento, su nuevo destino. En *El harén*, Picasso representa la iniciación de esta mujer. Aquí, es ella quien supera las distintas etapas de la iniciación para alcanzar una nueva vida y el alma inmortal.



91. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- Pp. 55 y 98.

92. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*.

Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 91

93. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P.76.

94. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. PP.74 y 85.

Una vez purificada, Fernande, se sitúa frente a Baco-Picasso. A sus pies tiene el simbólico jarrón de los iniciados en el que se producen las metamorfosis, símbolo del útero femenino en el que se gesta una nueva vida.⁹⁵ El sumo sacerdote del culto dionisiaco, ha invocado al espíritu del dios alzando el porrón-falo (Picasso lo pinta en el extremo opuesto al jarrón-útero) y se dispone a escenificar la unión del dios con la participante penetrándola tal como indican en el bodegón, la butifarra y la vulva. Con esta *unio mystica*, en el útero-jarrón de Fernande se engendrará una nueva vida, un nuevo destino. La iniciada morirá y resucitará como un ser nuevo, tal como anuncian los huevos del mencionado bodegón. La unión avivará en ella la chispa dionisiaca que los humanos, descendientes de los titanes, encerramos en nuestro interior y cuyo despertar conllevará nuestra salvación y alma inmortal. El rito otorga una dimensión sagrada al sexo.⁹⁶

La *unio mystica* evocada entre la muchacha-Fernande retorciéndose la cabellera, el jarrón y el sumo sacerdote-Picasso junto a su bodegón, es la meta de la iniciación:

La meta es la unión misteriosa del alma humana con el espíritu divino: un matrimonio sagrado en virtud del cual las personas nacerán dos veces y serán inmortales. La experiencia del misterio tiene que ver, decididamente, con el sexo como experiencia de profundidad, donde lo divino y lo animal, lo sagrado y lo indecente, están indisolublemente unidos.⁹⁷

En el estudio del bodegón, hemos equiparado el mismo a la *Kista mystica* o *liknon*. La cesta mística, como se sabe, contenía los objetos sagrados que le eran revelados a la iniciada en el proceso. Entre distintos frutos se encontraba una forma fálica y modelos de órganos genitales que instruían a la iniciada en la sexualidad. La escena de la revelación del falo se representaba mediante el descubrimiento del paño que cubría estos objetos.

Seaford la escena de la revelación del falo en los frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya:

La mujer agachada parece levantar el velo de un cesto, el *liknon*, conteniendo objetos sagrados (por lo general, el falo y frutos, que son revelados a un iniciado en el curso de la iniciación, normalmente levantando un velo del *liknon*). Debemos, pues, suponer que la mujer agachada está a punto de descubrir el contenido del *liknon*, que consiste, probablemente en el falo y frutas y éste es un acto de iniciación en los misterios dionisiacos.

La revelación del falo deriva de uno de los aspectos de la iniciación tribal: algunas veces, los objetos sagrados, revelados en iniciaciones tribales, son modelos de los órganos genitales, que podrían ser utilizados para instruir a los jóvenes en los secretos de la sexualidad y de la reproducción.⁹⁸

Dado que el bodegón de Picasso se despliega sobre un paño abierto y contiene un elemento fálico, así como otros otros represen-

Escena de la revelación del falo. Villa de los Misterios. Pompeya.

Escena de la revelación del falo. Mosaico romano.

Picasso. El harén. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland



95. Para modelos iconográficos pompeyanos del jarrón, véanse los estudios de *Les bâteleurs* y los distintos bodegones, entre otros.

96. En palabras de Linda Fierz David: En la antigüedad persistía en todas partes la vieja creencia de que la *unio mystica* de lo humano con lo divino era también la unión sexual. Esta idea se escenificaba a menudo en las representaciones teatrales del misterio, en Grecia, por ejemplo, en Atenas y en Eleusis. Sabemos que los misterios de Isis en Roma eran casi siempre indecentes sencillamente porque en ellos se representaba el drama de una *unio mystica* (Cumont, Franz, *Las religiones orientales y el paganismo romano*. Ed Akal, 1987). (...) En realidad es un reconocimiento divino

de que el sexo también puede ser sagrado. Y, realmente, una vivencia importante para una mujer es que el espíritu creador cobra vida para ella cuando llega a las profundidades de su cuerpo. En: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 170.

97. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 174-175.

98. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

tativos de los órganos genitales masculino y femenino, podemos pensar que el artista evoca, en esta representación de muerte, fuerza regeneradora y resurrección, el contenido de la *kista mystica*. Si el objetivo de la misma es instruir, tal como apunta Seaford, Picasso está cumpliendo el cometido al disponer los distintos objetos de manera que resulten pedagógicamente comprensibles para la joven en cuya jarra-utero se manifestará el espíritu del dios simbolizado en el porrón.

Desde este momento, se produce la unidad de la iniciada con el dios y se experimenta el entusiasmo, un estado que implica estar lleno del dios. A partir de ahí, la iniciada deviene una bacante.

20-4-6 La bailarina

La última figura de este proceso es la de la bailarina. Ésta se eleva como una sombra entre la mujer que se purifica y la que se une al dios. Tradicionalmente, la historiografía viene relacionando esta mujer con la danzarina de *El baño turco* de Ingres. Del mismo modo que en el estudio iconográfico de las demás figuras se ha evidenciado que sus modelos no estaban entre las protagonistas del óleo ingresco, en esta ocasión, creemos que Picasso tampoco se inspiró en la danzarina que se halla al fondo de la mencionada composición. La bailarina de Picasso es una mujer llena de vida, una mujer que se agita con su fuerza interior. Su energía y las hipotéticas castañuelas o címbalos que pueda esconder en sus manos constituyen su música. Su cabeza se mueve impulsivamente hacia atrás, al margen de convencionalismos sociales. Su movimiento es salvaje

y descontrolado. Es pura energía y vida. En definitiva, es la imagen y la personalidad opuesta a la bailarina ingresca. Ésta, entrada en carnes y terriblemente sosa, parece ensayar un acompasado movimiento, recreándose en la propia pose. Es estereotipada y aparece ensimismada en su aburrimiento mortal. Su actitud afectada sintoniza con una inexpresividad bobalicona que dista mucho de la imagen picassiana.

La bailarina gosolana se revela el polo opuesto de esta figura. Es puro genio. Su dibujo espontáneo, con los *pentimenti* a carboncillo que le confieren un mayor dinamismo, así como su trabajo a nivel de mancha, la convierten, en un espíritu danzante.

La impresión que suscita la bailarina resulta totalmente acorde con el proceso que la participante del culto acaba de seguir:

A través del falo dionisiaco, la iniciada vive el espíritu como fuerza generadora masculina. (...) A causa de la fuerza generadora divina ha caído en la *theia mania* (locura divina).⁹⁹

La *theia mania* (locura divina) en la que se ha sumergido la iniciada es la expresión del entusiasmo (estado de estar lleno del dios) producido por la unión con el dios. Se entiende como un nacimiento del espíritu.¹⁰⁰

Gusman reproduce algunos ejemplos de las múltiples bailarinas que adornan los muros de Pompeya. La llamada bailarina báquica escenifica el movimiento de la cabeza hacia atrás, característico de esta danza y, en general, de los cultos de trance.

Eurípides, en *Las bacantes*, describe los ritos dionisíacos en las montañas:

Picasso. *El harén*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela.

154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Ingres. *El baño turco*. Detalle. 1862. Óleo sobre tela. 108 cm. diámetro. Museo del Louvre. París.



99. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 171.

100. Véase: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed.

Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 168-169 y 171.

Gusman. *Symposium*.

Pintura del Museo de Nápoles. P. 339.

Gusman. *Danza báquica*.

Canéfore y Bailarina. Museo de Nápoles. P. 338.

Siguiendo las antorchas, meciéndose e inclinándose en la oscuridad, subían caminos de montaña con la cabeza hacia atrás y los ojos vidriosos, bailando al ritmo del tambor que excitaba su sangre (o tambaleándose ebriamente con una manera de andar llamada dionisiaca). En este estado de éxtasis o entusiasmo, se abandonaban a sí mismos, danzando salvajemente y gritando, “Eoui” (el nombre del dios) y en este intenso instante de raptó se identificaban con el propio dios. Se sentían llenos de su espíritu y adquirirían poderes divinos.¹⁰¹

La bailarina picassiana, con el característico movimiento de la cabeza hacia atrás, refleja el entusiasmo, la energía divina que se ha apoderado de ella y danza posea por el espíritu del dios.¹⁰² En este estado de trance, la iniciada percibe las sensaciones con un indescriptible grado de intensidad y de nitidez, totalmente desvinculada de las normas sociales. Bertrand Russell en su *Historia de la filosofía occidental*, lo describe en los siguientes términos:

Intoxicado, física y espiritualmente, el iniciado recupera un grado de intensidad de sus sensaciones que la prudencia había destruido; encuentra al mundo lleno de placer y de belleza y su imaginación es, repentinamente, liberada de la prisión de las preocupaciones diarias. El ritual báquico produce lo que se llamaba “entusiasmo”, lo que significa, etimológicamente, tener al dios dentro del cuerpo del practicante del culto, que cree que es uno con dios.¹⁰³

Las palabras de Russell, tanto en lo que se refiere a la despreocupación como a la intensidad de las sensaciones y la liberación, coinciden con la descripción que hace Fernande, que es, también, la bailarina pintada por Picasso, del estado en el que les sume la ingestión de opio:

A pesar de las molestias estomacales y del pesado dolor de cabeza consecuentes a aquellos retozos que me obligaban a permanecer en cama al día siguiente, solo pensaba en volver a fumar para experimentar esa vacuidad de espíritu, esa comprensión inteligente y aguda, esa sutileza de sensaciones cerebrales que se vive bajo los efectos de la droga.

En esos momentos todo parece bonito, claro, bueno. Probablemente debo al opio el haber podido entender el auténtico sentido de la palabra *amor*, amor en general. Descubrí que, por fin, entendía mejor a Pablo, que lo *sentía* mejor. Me parecía que era a él a quien había estado esperando desde siempre.

El amor se había apoderado de mí como un sentimiento que repentinamente se desarrolla en toda su plenitud.¹⁰⁴

El opio, como en Creta¹⁰⁵ o el *kykeon* en Eleusis¹⁰⁶ facilitarían, probablemente a Fernande y a Picasso el estado de trance. De hecho, la simbólica vasija a los pies de Fernande, evoca, también, el recipiente en el que las iniciandas trasportaban el *kykeon*, el sustituto del opio cretense en Eleusis.¹⁰⁷ El opio explicaría una determinada apertura mental, pero

101. HOYLE, PETER *Delphi*. Cassell and Company. London, 1967. Pag 76.

102. Plutarco habla, también, de la hermosa luz que ve la iniciada al entrar en regiones puras y cómo, cantando y bailando con santidad, se le manifiestan las sagradas revelaciones y voces, en la alegría de su salvación. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

103. BERTRAND RUSSELL. *Historia de la filosofía occidental*. Tomo I.

Madrid. Ed. Espasa Calpe. 1971.

104. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 149.

105. KERÉNYI, KARL *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998 -1ª Ed. Klett-Cotta Stuttgart, 1994- P. 31

106. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 64.

107. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 85.

Picasso. *El harén*. Detalle.
Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of
Art. Cleveland.

***El triunfo de Baco*.**
Detalle bailarina báquica.
Pompeya.



el estado en el que cae la bailarina no sólo es consecuencia del opio. Es la *unio mystica* que tienen lugar encontrándose la inicianda en la especial disposición de ánimo en la que le sume el efecto de las adormideras, la que llena a la participante en el culto del entusiasmo divino. Es la primera etapa de los misterios de la vida espiritual, descrita por Sócrates y Platón, como fase del amor físico. Una relación en la que, al menos uno de los participantes es divino¹⁰⁸ y el *kykeon*, o el opio, han preparado la mente y el espíritu del participante para experimentar sensaciones inefables que le conducirán, más adelante, en un segundo nivel, a la *epopteia*, a la gran visión de las ideas.¹⁰⁹ En este contexto, no sorprende que sea el opio el que hace comprender a Fernando su amor por Picasso.¹¹⁰

Picasso pudo tomar como modelo a las bailarinas báquicas pompeyanas. Las manos de su danzarina están dobladas sujetando los hipotéticos címbalos, tal y como las representa el pintor pompeyano en semejante trance. Es

la actitud de la bailarina de la Escena VIII de la Villa de los Misterios o de la ménade danzante de *El triunfo de Baco*.

Habíamos relacionado la ménade danzante de *El triunfo de Baco* con la protagonista de *La toilette*. Entendimos que en ésta composición, la joven era retratada como novia y como inicianda a la que Circe guiaba, a través del espejo hacia los misterios. En *El harén*, reencontramos a esta mujer ante el espejo y al término del proceso que ella supera, al devenir “novia de Baco”, donde su imagen vuelve a relacionarse con la de la ménade de *El triunfo de Baco*.

El término *telete*, en griego, se aplica tanto al matrimonio como a la iniciación. Los rituales de ambos se interpenetran y se da una estrecha vinculación entre la iniciada y la novia. La fusión semántica traduce la fusión de los conceptos que se daba en la Grecia clásica. Una iniciada era una novia y una novia era una iniciada.¹¹¹ La iniciación a los misterios se asociaba al matrimonio

Escena VIII. Detalle
bailarina. Villa de los
Misterios. Pompeya.

Picasso. *El harén*. Detalle.
Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of
Art. Cleveland.

***El triunfo de Baco*.**
Detalle bailarina báquica.
Pompeya.

Gusman. *Mujer en su toilette*. (Pintura de la Casa
de Tritolemo). P.332



108. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

109. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 69.

110. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*.

Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 149.

111. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs



Baco y Ariadna. Moneda
Smyrna.

Baco y Ariadna.
Boscoreale.

de la iniciada y al matrimonio sagrado; el matrimonio en el cual, como hemos dicho, al menos uno de los dos era divino.¹¹² En *El harén*, la divinidad recae en el novio, en Baco-Picasso.

Como se sabe, el prototipo del matrimonio sagrado era el formado por Baco (Dionisio) y Ariadna. La pareja representada, no solo, en la Villa de los Misterios, sino también, en Boscoreale,¹¹³ es el símbolo perfecto de la unión. El rito dionisiaco reproduce la unión de Baco y Ariadna en Naxos:

El símbolo de la pura feminidad completa en sí misma es la Ariadna-Perséfone abandonada en Naxos. Solo esta Ariadna abandonada, completamente sola en la reclusión divina de la isla, solo ella es la madre-novia del padre-novio divino. (...) La Ariadna abandonada en Naxos es en realidad una mujer muerta, y por esta razón es aquí sinónimo de Perséfone, la señora de los muertos. Es un símbolo profundo que muestra que una mujer es pura en su feminidad justo en el momento en que muere únicamente para sí. (...) La feminidad no se realiza a sí misma en la vida de la naturaleza, ni en la vida del espíritu, sino en renacer a través de la muerte, como simboliza el mito de Ariadna abandonada.¹¹⁴

Ariadna muere en Naxos como morirá la iniciada, ella se lanza a Dionisio confundiendo con la muerte. En su muerte, abandono y unión con el dios, la iniciada liberará su chispa dionisiaca que es el alma inmortal

del ser humano. Esta figura evanescente representada por Picasso simboliza la chispa divina de la iniciada. Al término de la iniciación, ella percibirá la figura de Ariadna como prototipo.¹¹⁵

Linda Fierz David considera que la figura de la escena VIII de los frescos de la Villa de los Misterios, la misma bailarina que hemos visto en el mural dedicado a *El triunfo de Baco* y que es el modelo tanto para la Fernande-bailarina en *El harén* como para la Françoise bailarina en *La joie de vivre*, es el símbolo del alma humana inmortal y, como tal, corresponde al símbolo de la corona de Ariadna.¹¹⁶

En *Baco y Ariadna*, de Tiziano, puede observarse a Ariadna señalando la nave en la que huye Teseo abandonando a la mujer y, a la derecha de la misma, la llegada de Dionisio y su corte. Encima de Ariadna, su corona titila en el cielo. Picasso, en *La joie de vivre* recupera la nave de Teseo y la corona que habían sido representados por Tiziano en el mencionado *Baco y Ariadna*. Esta obra y la *Bacanal de los Andrios*, han sido tenidas en cuenta, junto con los frescos pompeyanos, en la composición de *El harén* y *La joie de vivre*. Dos telas en las que Picasso trabaja el mismo tema con distintas novias, con cuarenta años de diferencia.

En *La joie de vivre*, Picasso unifica la corona de Ariadna y los címbalos (o pandereta) en un solo objeto, corona e instrumento musical al mismo tiempo. Éste, en vez de ser señalado por Ariadna, como ocurre en *Baco y Ariadna*, aquí es metafórica y plásticamente alcanzado, en el cielo por Ariadna-Françoise.

112. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

113. Los frescos de Boscoreale fueron subastados en París en 1903, en la Galería Durand Ruel. Véase el catálogo de la subasta: SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903

114. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta.

Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 209.

115. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 224-225..

116. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.225..



Tiziano. Baco y Ariadna.
1520-1523. Óleo sobre tela.
176'5x191 cm. National
Gallery. Londres.

Picasso. La joie de vivre.
Oct-Nov. 1946, Antipolis.
Ripolin sobre fibrocemento.
120x250 cm. Museo Picasso
Antibes.

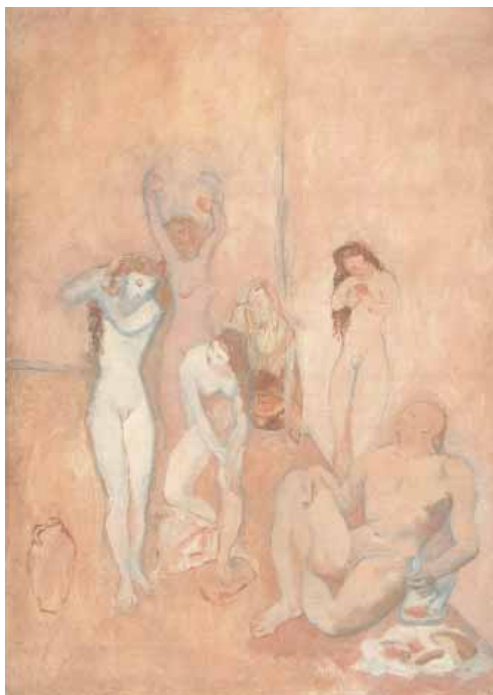


El harén y *La joie de vivre*, identifican a las novias de Picasso con Ariadna:¹¹⁷

En los seres humanos, lo inmortal es aquello que los corona, lo que les otorga dignidad, valor y sentido; lo que hace que sus vidas merezcan ser vividas desde el principio aún cuando no la conozcan. Inmortalidad significa indestructibilidad, permanencia, firmeza; significa todo lo que caracteriza al sí mismo que es el origen del ser humano. Y, cuando el sí-mismo se vuelve consciente, aparece como la meta

en torno de la cual gira la consciencia (...). Esta meta revolotea constantemente delante de la consciencia como titila la corona de estrellas ante los ojos de Ariadna, para que ella se acuerde, como dice el mito, de lo que jamás debe olvidar. El final de la iniciación es alcanzado cuando la meta revolotea delante de la consciencia como un indicador del rumbo; el ser humano es “liberado” cuando ya no está atado a nada ni conectado con ninguna otra cosa salvo esta meta (...). Entonces, la persona es alguien que ha nacido dos veces; su vida es ahora una vida real, una vida con sentido, justamente porque tiene una meta. Esta persona se transforma, entonces, en un verdadero ser humano al reconocer el punto central dentro de ella -y por encima de ella- alrededor del cual gira.¹¹⁸

Picasso. El harén. Gósol,
1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of
Art. Cleveland.



La idea picassiana de desarrollar un ritual religioso en un prostíbulo, o convertir un templo en un burdel, no es una irreverencia sino que tiene base histórica. Refleja la simbiosis entre la experiencia sexual y la religiosa que se representa en el ritual iniciático. La contemplación de *El harén*, condicionada por 2000 años de cristianismo, puede transmitirnos la imagen de sus protagonistas como simples prostitutas.

El lenguaje que utiliza Picasso en *El harén*, encierra y, al mismo tiempo, desvela, la conexión existente entre la dimensión sagrada de la experiencia sexual de profundidad y la

¹¹⁷. Para Picasso, Françoise que había alcanzado el estado final y “perfecto” de la iniciación, el de matrona romana, debía relativizar y procesar con moderación sucesos y comportamientos que vivía con suficiente desagrado como para destruir el matrimonio sagrado que, como Baco y Ariadna, formaba con Picasso. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P.332. La matrona, es la domina, y viene representada en las dos últimas escenas de los frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya. Picasso no la reproduce ni en *El harén* ni en *La joie de vivre*, pero da por sentada su transformación, tal y como reflejan los reproches que hace a Françoise. Cuando se adquiere el grado de matrona, las relaciones con las personas y las cosas se

relativizan puesto que sirven para conocerse uno mismo. Interior y exterior se hallan en contacto y la vida deviene un sueño y el sueño es vida.

FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005-P.-233.

La sorpresa de Françoise ante las palabras de Picasso, así como de sus explicaciones acerca de la romanidad, abren un interrogante sobre la consciencia que podían tener estas mujeres alrededor del significado de determinadas experiencias.

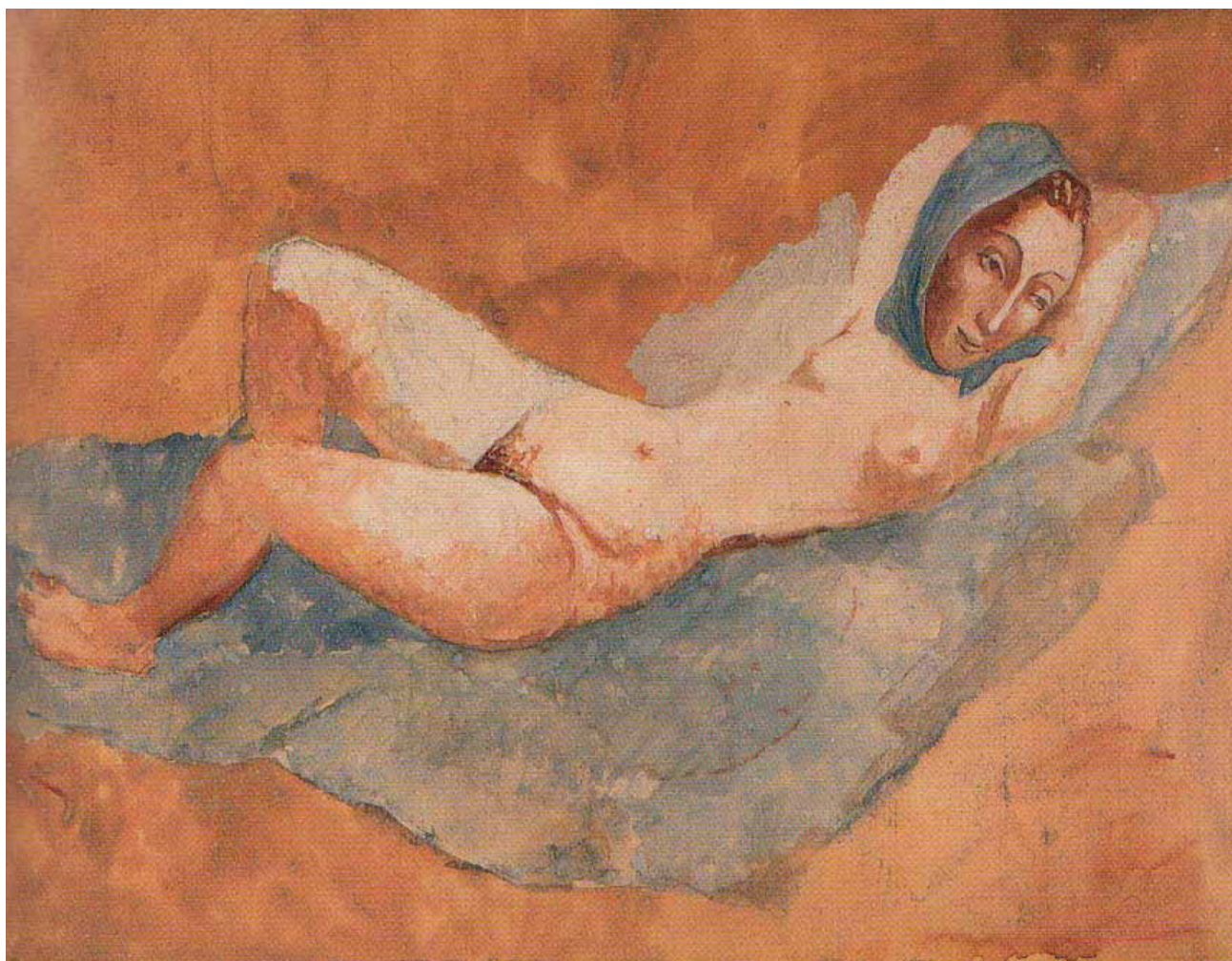
¹¹⁸. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005-PP.-225-226.

religiosa. El vínculo entre lo animal y lo divino entre lo sagrado y lo indecente.¹¹⁹

En *El harén*, Fernandé, con la especial apertura mental y espiritual que le proporciona el opio se libera de las ataduras y entra en unión con el dios. En esta experien-

cia inefable, muere y renace, con un nuevo equilibrio. Consigue desprender la chispa dionisiaca de su alma y se siente a sí misma religada como Uno con el cosmos. Deviene la novia de Baco. Con su matrimonio, como Ariadna, alcanza la inmortalidad.

119. Terminología de Linda Fierz David en: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005-P.-175..



Picasso. *Fernande con la mantilla negra*. Verano 1906. Óleo. 110x81 cm. Colección actual desconocida.

Picasso. *Mujer sobre un asno*. Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso.

Picasso. *La mujer de los panes*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia

Picasso. *Mujer desnuda de pie. (Gran desnudo rosa)*. Verano 1906. Óleo sobre tela. 153x94 cm. Colección de los herederos de Gertrude Stein. The Museum of Modern Art. Nueva York.

Picasso. *Desnudo acostado (Fernande)*. Gósol, 1906. Gouache sobre papel. 47'3x61'3 cm. The Cleveland Museum of Art. Cleveland.

21

*Desnudo acostado y otras divinidades*21-1 DIVINIDADES PAGANAS Y CRISTIANAS.
POMPEYA Y GÓSOL

El proceso de muerte y resurrección como trámite para alcanzar la inmortalidad del alma en el contexto de los ritos místicos paganos ha ocupado parte de la producción picassiana estudiada hasta el momento. Algunas de estas obras (*El harén* o las naturalezas muertas) insinuaban la continuidad del mundo pagano a través de distintas manifestaciones de la religión cristiana. En ellas, el artista jugaba con la ambivalencia de símbolos en ambos cultos. En estos trabajos, el pintor se ha servido de modelos, composición, apariencia plástica y cromatismo de la pintura pompeyana. Ahora, una vez superado el proceso de iniciación de Fernand, en *El harén*, estudiaremos un conjunto de retratos atribuidos a la novia del artista encarnando divinidades, o sacerdotisas paganas.

El ámbito de protección de algunas de estas divinidades está íntimamente relacionado con los quehaceres agrícolas y la vida rural de Gósol. El trabajo estacional de estas actividades se halla salpicado de fiestas y celebraciones cristianas en las que puede observarse la pervivencia de tradiciones paganas. Puntualmente, el artista vive el paganismo del

folclore religioso gosolano, se familiariza con las supersticiones, con las leyendas y con la fuerza mágica del Pedraforca, la montaña que señorea la región. Se trata de historias de rai-gambre pagana en el seno de la más estricta moral cristiana.¹ El artista vive, en el reducido pirenaico de Gósol, la supervivencia del paganismo disfrazado de tradición cristiana. Así, Picasso, tiene la posibilidad, en el siglo XX, de sumergirse, y de sumergir a Fernand, *in situ* y en pintura, en el especial “mundo pagano”, vivo en Gósol. Esta experiencia vital, de carácter bicéfalo, pagano-cristiana, tiene su traducción en el lenguaje plástico. Picasso comenzará a expresar el sincretismo religioso en un sincretismo plástico que aunarán modelos o estilos pompeyanos y cristianos. Así como el porrón es el *rhyton*, la procesión gosolana de Santa Margarita puede ser la procesión pompeyana de Ceres. En este orden de cosas, también la virgen románica de Sta María de Gósol es Venus. Picasso interiorizará estas vivencias y las traducirá a un lenguaje en el que convive la plástica cristiana, la románica, con su antecesora romana, la pompeyana. Las sacerdotisas y diosas

1. “Los festivales paganos se cristianizaron con solo un ligero cambio en el ritual. (...). Exactamente lo mismo había sucedido en Italia, donde la diosa Venus se convirtió en santa Venera, la diosa Artemisa en santa Artemidos, los dioses Mercurio y Dioniso, en santos Mercurios y Dionisio y el dios Helios en san Elías (...). El Papa, aunque permite que representemos a Jesús como un Pez, como el Sol, como el Pan, como el Vino, como un Cordero, como un Pastor, como una Roca, como un héroe conquistador y hasta como una Serpiente Alada, nos amenaza con el fuego

del infierno si nos atrevemos a celebrarlo como los venerados dioses a los que Él ha reemplazado y de cuyos rituales se derivan todos estos símbolos.... El más virtuoso y culto de los primeros emperadores romanos, Alejandro Severo (22-235)... según su biógrafo Lampridio, adoraba, entre sus dioses familiares, a Abrahám, Orfeo, Alejandro y Jesucristo”. GRAVES, ROBERT *La diosa blanca*. Madrid. Alianza Editorial. 1988 -1ª Ed. 1983.-1948, *The White Goddess. A Hystorical Grammar of Poetic Myth*- PP: 186-187.

Gusman. Orfeo (Pintura de Casa de Orfeo). P. 380

Anónimo. El buen pastor.

Siglo III. Catacumbas de Priscila. Roma.

Picasso. Estudio para "El hombre del cordero".

1943. Tinta china, acuarela y guache. 65'2x49'6 cm.

Museo Picasso París



paganas “cristianizarán” y modernizarán, paulatinamente, su imagen, maquillando sus rostros con pintura románica. Y, si Pablo que, como asevera Richardson, “acostumbraba a bromea con lo sagrado”², desnuda a una virgen románica encontrará el cuerpo de su modelo, el cuerpo de Venus.

Como se sabe, el cristianismo no sólo tomó conceptos de las antiguas religiones paganas, sino también identidades e iconos. La imagen de Orfeo se convirtió en la imagen de *El buen pastor* (*El hombre con el cordero* de Picasso). Dionisio, por ser tan semejante a la figura de Cristo devino su gran enemigo y la nueva religión llegó a transformarlo en el propio diablo.³

Picasso, que de jovencito se había aplicado en la pintura religiosa en la que su padre creía que Pablo tenía un porvenir, era buen conocedor de su simbología. Las variadas manifestaciones religiosas gosolanas debieron espolear su fina sensibilidad, entonces concentrada en los misterios iniciáticos paganos para alcanzar la inmortalidad del alma. Su conocimiento de las transacciones icónicas entre religiones rivales, así como la mencionada ironía con la que trataba lo sagrado y la búsqueda de nuevas vías de expresión plástica, provocaron la paulatina metamorfosis de las divinidades paganas en imágenes “coparticipadas”.

Es obvio que a Picasso no debió escaparle la explicación que otorga Gusman a este fenómeno:

Sea lo que fuera, es curioso constatar que los cristianos tomaron prestado a los paganos, para el ejercicio de su culto, todo lo que era compatible con sus dogmas y con su moral. Los objetos del culto son casi los mismos

(...). Las abstinencias, las procesiones (...). En las catacumbas de Roma, las pinturas cristianas son, a menudo, en los orígenes, la contrapartida de las pinturas paganas y el Buen pastor fue un Orfeo reformado. Las aureolas y los nimbos fueron tomados de los dioses (Los discos que coronaban ciertas estatuas antiguas servían para protegerlas de las visitas pájaros y se otorgó un significado a ese apéndice). Vemos muchas pinturas en Pompeya en las que Júpiter, Apolo, Diana y Venus tienen la cabeza envuelta en una aureola azul o amarilla, símbolo de su gloria y de su estancia en el país de la luz. Las alas de los genios fueron, más tarde, otorgadas a estos espíritus tutelares que el cristianismo llama ángeles guardianes.⁴

Tampoco debió quedar indiferente a distintos fragmentos en los que el mismo autor, relata la influencia arcaizante, o símbolos de arcaísmo que presentan algunas composiciones pompeyanas. En concreto, el larario en el que una hermosa Venus, se apoya sobre una figurita arcaizante:

Los azules, los violáceos, los amarillos dominan (...). Esta moda puede derivar de la moda que impulsó, bajo César, el griego Praxíteles, conocido por sus bocetos de barro, ejecutados en el espíritu arcaico. Fue, probablemente, el género de pintura que Plinio señalaba como hecha a la manera de los antiguos (...). Otra hermosa estatua procedente de un larario, presenta en sus accesorios, signos de arcaísmo: la estatua, por sí misma, no tiene carácter, pero está apoyada sobre una pequeña figurita arcaizante. Venus es bella, sostiene la manzana

2. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P.73.

3. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona,

2007 -Primera Ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 13.

4. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP: 133-135.



en la mano y parece estar invitando a adorar su belleza desnuda hasta medio cuerpo. Las piernas están cubiertas con un manto naranja con dobladillo gris-azul; los cabellos son de un rubio cálido y las cejas, así como los ojos, son negras; tiene las orejas agujereadas. La figura arcaizante, vestida con un *chiton* verde y amarillo está peinada con el *modius*.⁵

Así pues, la idea de combinar, en una misma composición, el estilo refinado y clásico de la pintura pompeyana con una intervención arcaizante, no sólo se la ofrece el propio ambiente gosolano, sino que la lectura de Gusman había podido despertar, ya, su sensibilidad en este sentido.

El románico, del que Picasso era un buen conocedor por las pasiones que este estilo desataba entre sus amigos catalanes, era el estilo arcaico presente en todo el Pirineo. Sus Vírgenes, con sus manzanas venusinas, y su Niño, son la versión cristiana arcaica, de las Venus pompeyanas. Aunque cronológicamente posteriores, estas toscas e ingenuas imágenes románicas, resultan tremendamente primitivas en relación con la mencionada pintura pompeyana.

Intereses, sensibilidades y espectáculo gosolano convergieron en un proceso creador del que surgieron unas figuras de religiosidad y estética mixta. De nuevo, fondo y forma aparecen estrictamente ligados en el trabajo de Picasso.

Gusman. *Venus*

pompeyana. (Pintura de Casa di Castore e Polluce). P. 66

Anónimo. *Virgen de Gósol*. Gósol. Siglo XII.

Talla policromada. Museo Nacional de Arte de Catalunya. Barcelona.

Venus física pompeyana.

Fresco. Fachada Thermopolium.

Anónimo. *Mare de Deu de l'edicle*. Siglo XII Talla

policromada. Procede de Sant Martí d'Envals, Angostrina (Alta Cerdanya). Robada.

21-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta el momento, la crítica en general, ha atribuido el arcaísmo gosolano a una exposición puntual que tuvo lugar en París sobre arte ibérico. Sin embargo, Richardson, Palau y también Mercè Vidal, reconocen la huella del románico en el primitivismo picassiano de Gósol, que prosigue durante los seis meses siguientes en París.⁶

Para quien está familiarizado con el románico, como es el caso de Picasso,⁷ resulta lógico que en el Pirineo, el centro de máxima concentración de arte románico catalán, el artista libere en su propia pintura la asimilación de este estilo tan ligado a Catalunya.

No se trata únicamente de la Virgen de Gósol, sino también de todo el románico al

que tuvo acceso Picasso durante el viaje y el de los alrededores de Gósol. En un momento en que sus amigos estaban luchando por salvar las pinturas y la escultura románica de las pequeñas iglesias y ermitas pirenaicas, la excursión hasta Gósol debió representar para Picasso, la oportunidad irreplicable de visitar estos recónditos y humildes centros en los que se desarrollaron algunos de los más extraordinarios ciclos de la pintura románica europea. Pintura, escultura, bajorrelieves... la ruta hacia Gósol era una ruta románica. La sensibilidad, así como la voracidad artística picassiana, no debió ningunear el tesoro románico que le ofrecía el Pirineo catalán.

5. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899. PP: 68-75.

6. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P.452.

7. Por el contexto en el que vivía (Barcelona), por los intereses que despierta este arte entre sus amistades y por sus propios trabajos pictóricos (apuntes de claustros e iglesias barcelonesas, entre las cuales *Sant Pau del camp*).

A raíz del descubrimiento de una exposición de arte ibérico en el Louvre y de la hipotética visita de Picasso a la misma, la crítica, quizás poco familiarizada con el contexto catalán y con el románico del Pirineo, creyó encontrar en el arte ibérico la respuesta a los arcaísmos picassianos. Pensamos que no es sólo la escultura, sino las tallas policromadas y la propia pintura románica la que está presente bajo los primitivismos picassianos de Gósol.

Por otra parte, la historiografía no ha contemplado la influencia de la pintura pompeyana, ni de las religiones paganas, en la obra de Picasso de este período. De haberlo hecho, habría estado abierta a comprender un proceso coherente, en el que la pintura románica, por su proximidad al artista y como imagería cristiana arcaica, ocupa el eslabón que enlaza con la pintura pompeyana y sus conceptos en el desarrollo del proyecto más original que se estaba gestando en el arte occidental.

Los comentarios de una crítica que no ha percibido la profundidad del mencionado proyecto, suelen mantenerse a un nivel de superficialidad en el que destaca la voluntad, en algún autor, de encontrar en estas obras de Picasso préstamos a la pintura francesa contemporánea o a cualquier acontecimiento que tuviera lugar en territorio galo.

Daix ve, en Fernande con mantilla negra, un retrato nostálgico de la novia del artista y, a partir del mismo, una ruptura con las armonías clásicas.⁸ Destaca el arcaísmo, el aspecto de ídolo y las armonías rosadas y ocres del *Gran desnudo rosa*, el tratamiento del cuerpo como un banco de pruebas y la conversión de la cara en máscara. Pone de relieve su consideración sobre la voluntad de reflejar una mujer inmemorial, fuera del tiempo.

Daix relaciona el primitivismo picassiano con *Le bonheur de vivre* de Matisse y *L'Age d'or* y *La danza* de Derain, en el caso de que estuviera ya pintada. Así mismo, y siempre dentro del ámbito de la pintura francesa, el autor entiende que Picasso retomará el ojo

de la heroína de Gauguin en *L'esprit des morts en veille* en la cara de la muchacha de la izquierda en la versión final de *Las señoritas de la calle Avinyó* y admite la hipotética influencia de la escultura, no la pintura, románica del Museo Nacional de Arte de Catalunya.

Así mismo, Daix, concede su merecida importancia a los pañuelos con los que Picasso envuelve a algunos de los retratos femeninos de Gósol, que contribuyen a convertir la cara en máscara. Para el autor, con esta transformación, los rostros devienen psicológicamente vacíos.

En el *Desnudo acostado* y en *Mujer con el pañuelo en la cabeza*, Daix entiende que Picasso desarrolla libremente las sugerencias plásticas del rostro y cuerpo de Fernande, buscando los signos particulares de los mismos.⁹

Cabanne destaca la abundancia de desnudos, de línea y peso clásicos, con Fernande como única modelo. Considera que el sabor y el color de las obras gosolanas reflejan el peso de la tierra y que, por primera vez, Picasso realiza una pintura sin intención oculta, sin otro significado que la mera apariencia de estos cuerpos.¹⁰

Brigitte Leal y las coautoras de *Picasso, la monographie*, ensalzan la nobleza sin pretensiones de estas obras que metamorfosean una portadora de panes en una cariátide y un campesino en un emperador romano.¹¹

Realizaremos un breve recorrido por este conjunto de retratos femeninos en los que entendemos que Picasso representa a Fernande como sacerdotisa o como diosa pagana, en un lenguaje que, si bien continúa reproduciendo la idea del fresco pompeyano, introduce, como en algunas pinturas pompeyanas, elementos arcaizantes extraídos del arte románico del entorno. Pensamos que el trabajo de mixtificación entre pintura románica y pintura pompeyana, así como de sus conceptos, iniciado por Picasso en estos trabajos, es el desencadenante del proceso plástico que le conducirá a *Las señoritas de la calle Avinyó*.

8. Ingres está detrás del clasicismo picassiano según Daix

9. AAVV *Picasso et le portrait* catálogo a cargo de William Rubin. París. Reunión des Musées Nationaux. 1997. P. 268. y DAIX, PIERRE *Picasso*. Barcelona. Ed. Daimón. 1965. P.51

10. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P. 172-175.

11. LEAL, BRIGITTE; PIOT, CHRISTINE Y BERNADAC, MARIE LAURE. *Picasso. La monographie 1881-1973*. París. Ed. La Martinière. 2.000. P. 95.

21-3 *Fernande con mantilla negra*

Picasso debió conceder cierta importancia a una composición que mide 110x81 cm. Se trata de un retrato de Fernande de medio cuerpo. De la modelo, con la cabeza y el cuerpo cubiertos, sólo puede apreciarse su rostro, ligeramente entornado hacia la izquierda. Su mirada oblicua no parece prestar atención al espectador sino que, como en algunos autorretratos de Picasso (*Joven con pipa*) se trata de una mirada interior, perdida en el exterior. La modelo transmite un recogimiento en sí misma, un desapego del mundo exterior que le otorgan una dignidad personal realzada por la austeridad de la composición. La verticalidad de la figura es interrumpida por el plegado curvo de la supuesta mantilla que se cruza perpendicularmente al eje vertical del cuerpo. La anteriormente mencionada mirada oblicua crea otra línea de composición, una diagonal que partiendo de los ojos desciende hacia la izquierda de la tela, abriendo el conjunto más allá de sus límites físicos.

Destaca, a nivel cromático, la voluntad del artista de crear un retrato fuertemente contrastado. El rostro rosado de la mujer aparece totalmente envuelto por unos hábitos oscuros que la aíslan del exterior y potencian su ya observada introspección. La suavidad con la que Picasso transita entre los grises y los rosas, transmite la sensación de ternura con la que el artista debió plantearse este proyecto. Reflejar a una mujer de significativa dignidad personal marcada por la sencillez que le confiere su propio mundo interior.

Los movimientos enérgicos del pincel tanto en el fondo como en la indumentaria se confrontan a un trabajo más tranquilo, más detallista y pausado en el rostro. Esta oposición potencia la sensación de paz interior que emana la retratada.

La ejecución abocetada de esta composición, así como su trabajo a nivel de mancha, la acercan a soluciones plásticas de apariencia acuarelada, propias de las pinturas pompeyanas reproducidas por Gusman. A partir de determinadas concentraciones de pigmento, de los comentados trazos enérgicos y

despreocupados del fondo y de la indumentaria, así como de la presencia de zonas en las que la pintura parece aplicada con una importante proporción de aguarrás, creando áreas de gran transparencia o vacuidad, podría deducirse que en este óleo, Picasso sigue desarrollando la apariencia técnica del deteriorado fresco pompeyano permanentemente suspendido en un espacio sin coordenadas.

Resulta interesante establecer un paralelismo entre esta obra y *Mujer de la mantilla blanca*.

En la descripción de *Fernande con mantilla negra*, hemos avanzado que el hecho de que Fernande estuviera cubierta con una mantilla nos parecía hipotético. La rigidez y el plegado de la mantilla es el que reproduce el artista en *Mujer de la mantilla blanca*. Una obra que, explica Daix, había sido incluida en 1906 en su catálogo razonado por la presencia de la mantilla y que el propio Picasso le hizo rectificar estando ya la ilustración grabada en el catálogo.¹²

En el caso de que en *Fernande con mantilla negra*, la modelo se cubriera con algún tejido más ligero que el paño, quizás un velo, o incluso una mantilla, ésta, como puede apreciarse en la ampliación, parece mezclada a otro teji-



Picasso. *Fernande con la mantilla negra*. Verano 1906. Óleo. 110x81 cm. Guggenheim Museum Nueva York.

12. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado. Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suiza-, 1966- P. 308.



Picasso. Retrato de la Sra. Canals. 1905, París. Óleo sobre tela. 88x68 cm. Museo Picasso Barcelona.

Picasso. Fernande con la mantilla negra. Detalle. Verano 1906. Óleo. 110x81 cm. Guggenheim Museum Nueva York.

Picasso. Mujer de la mantilla blanca. París, 1901. Óleo sobre tela. 52x60 cm. Colección Mrs. Albert D. Lasker. Nueva York.

do que tiene una caída totalmente distinta a la de la mantilla y que, como se observa, al llegar a la altura del cuello se desdobra en distintos pliegues y contornea el rostro de Fernande subiendo por el lado opuesto. Quizás sea una mantilla, pero no lo parece.

El equívoco de Daix y, especialmente, el contenido de su explicación, provocan cierta reflexión: “Se debe, sin duda, a la presencia de la mantilla la confusión padecida por lo que se refiere a las obras de Gósol, pues la ejecución y los colores distan bastante”.¹³ Daix entiende la mantilla como signo de Gósol. Sin embargo, en el examen de las composiciones gosolanas, no hemos detectado mantillas. Hay muchos pañuelos con los que se cubrían la cabeza las campesinas y tanto en *Fernande con la mantilla negra*, así como en *Fernande con la mantilla* (Fernande delante del Pedraforca) no creemos que sean mantillas lo que Picasso pinta sobre la cabeza de su novia. Nos parece evidente que el espíritu de estas mujeres gosolanas no es ni

el beato ni el festivo, las actitudes propias de las ocasiones en que se luce la mantilla.

En *Mujer de la mantilla blanca*, este ornamento es muy visible y la actitud resignada de la modelo es la que se espera de quien se dirige a una celebración religiosa cristiana.

Otra ocasión para vestir la mantilla es la fiesta, los toros, una boda, etc. En estas celebraciones la mujer con mantilla tiene el porte orgulloso de una maja y la mantilla suele ir levantada con una peineta. Es el caso del *Retrato de la Sra. Canals*. *Fernande con mantilla negra* no parece responder ni a la beatería de *Mujer de la mantilla blanca* ni al aspecto festivo del *Retrato de la Sra. Canals*. Imágenes, ambas, en las que Picasso ha querido dejar constancia de la blonda característica de este ornamento.

En *Fernande con la mantilla negra*, la actitud de la modelo es distinta a la adoptada por las mujeres en la iglesia o en las fiestas, las celebraciones que en España propician el uso de la mantilla. Además, en esta obra no se aprecian las características del material, la

Gusman. Eumaquia. Mármol del Museo de Nápoles. P. 112.

Retrato. Pintura pompeyana. Roux Vol. V Pintura 57.

Orestes reconocido por Ifigenia. Detalle. Según una pintura de Pompeya. Bascle de Lagreze. Fig. 70.



13. DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado. Ed. Blume. Barcelona, 1972 -Ed. Original: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suiza-, 1966- P. 308.

blonda, con el que se fabricaban las mantillas y que Picasso reproduce cuando las pinta.

En el ámbito de la pintura pompeyana encontramos, sin embargo, múltiples representaciones de mujeres con la cabeza cubierta de un modo exacto al de *Fernande con la mantilla negra*.

Fernande con mantilla negra se confunde con las mujeres y sacerdotisas pompeyanas. No existe ninguna diferencia entre ellas y Fernande. En todas las imágenes pompeyanas, el tocado, velo, mantilla o paño, tiene la misma caída que en el retrato de Fernande. Al llegar a la altura del cuello, estos tocados se desdoblán en una serie de pliegues curvos y perpendiculares al mismo que envuelven el rostro y remontan por el lado opuesto. Es un sistema análogo al que puede apreciarse en *Fernande con mantilla negra*. Entre el retrato contenido en la *imago clipeata* que publica Roux y el de Fernande las diferencias son mínimas. Los laterales derechos de las hipotéticas mantillas se curvan ligeramente, mientras que en el lateral izquierdo se produce un solo pliegue a la altura de la oreja. Incluso las túnicas que lucen las modelos y los pliegues de las mismas, muestra un gran parecido.

Pensamos que, en este retrato, Picasso está transformando a Fernande en una mujer pompeyana. Entre las romanas, las mujeres casadas se cubrían la cabeza con un velo transparente¹⁴ Por otra parte, Linda Fierz David afirma que cubrirse la cabeza, en el rito de iniciación, significa la muerte de la iniciada¹⁵ y, Fernande, ha sido pintada como iniciada en *El harén*. Vemos, además, que las sacerdotisas públicas, como la de Venus, Eumaquia u Octavia, aparecen cubiertas con la misma indumentaria que Fernande.

En el primer apartado de este capítulo: *Divinidades paganas y cristianas. Pompeya*

y *Gósol*, se establecía una relación de dependencia entre las vírgenes románicas y la *Venus pompeyana*. La imagen de la *Venus pompeyana*, en la página 66 de Gusman, está junto a la imagen de la *Sacerdotisa de Venus*, una pintura que se ha tenido en cuenta en el estudio de *La muchacha de la cabra* y que puede también relacionarse con *Fernande con mantilla negra*. En las páginas siguientes, el autor, muestra múltiples imágenes de sacerdotisas como Eumaquia, Octavia, u otras anónimas, etc. Algo más adelante, encontramos la *Estatuilla de la abundancia*, el modelo para la figura femenina de *Bodegón con cuadro* y, a continuación, un *Altar dedicado a la diosa Epona* que, como veremos, es el patrón para *Fernande sobre un asno*. Se trata de un conjunto de imágenes con las que Picasso trabajó intensamente en *Gósol*.

Dudamos de que la pieza de tejido que cubre a Fernande sea una mantilla y creemos que la voluntad de Picasso es metamorfosear a Fernande en una de estas mujeres que seguidoras de cualquiera de los múltiples cultos pompeyanos, se adscribían a sus templos y desarrollaban funciones litúrgicas.

Probablemente, esta función sacerdotal sea la de la figura femenina pintada por Gusman y conservada en la *Ecole de Beaux Arts* de París. La imagen, trabajada en tonalidades grises, con una inclinación de cabeza similar a la de *Fernande con mantilla* es, entre todas las propuestas, la que guarda un mayor parecido con el retrato picassiano. Movimiento de la tela, transparencias, sombras, uniformidad cromática entre fondo e indumentaria... modelan imágenes muy similares. Creemos que este original de Gusman, pudo ser el modelo en el que se inspiró Picasso para *Fernande con mantilla negra*. Si se presta atención a las vírgenes románicas, se encontrarán imágenes

Sacrificio antiguo según una pintura de Pompeya.

Basile de Lagreze. Fig. 58

Picasso. Fernande con la mantilla negra. Verano 1906. Óleo. 110x81 cm. Guggenheim Museum Nueva York.

Gusman. Sacerdotisa de Venus. (Pintura del Museo de Nápoles). P. 65.

Figura femenina. Procede de la Villa di Arianna en Stabiae



14. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P: 334.



15. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.129.



Gusman. *Figura con velo y joven*. Acuarela. Ref. VIII 4.4 n° 2. Ecole de Beaux Arts. París.

Picasso. *Fernande con la mantilla negra*. Verano 1906. Óleo. 110x81 cm. Guggenheim Museum Nueva York.

Retrato. Pintura pompeyana. Roux Vol. V Pintura 57.



sin corona, con un sencillo manto cubriéndoles la cabeza, a la manera de las mencionadas sacerdotisas, como la *Mare de Deu de Ger*, un pueblecito del Pirineo catalán, no lejos de Gósol. La imagen de *Fernande con mantilla negra*, procediendo de un modelo pagano, se identifica con ambas, con las sacerdotisas

pompeyanas y con sus herederas, las vírgenes románicas. El artista establece un vínculo entre la indumentaria de ambas religiones y ve en Fernande la reencarnación de aquellas sacerdotisas cuyo espíritu sigue vivo en las huellas que de las mismas permanecen en las tallas románicas.

21-4 Mujer sobre un asno

Fernande llegó a Gósol montada sobre un asno tras una larga y peligrosa excursión. Éste era el único medio de transporte para entrar o salir del pueblo. Las escenas de mujeres montadas a lomos de los burros tenían que ser habituales en estas montañas. Existen bastantes apuntes de imágenes similares. En alguna parece que quien monta sea un niño; en otras dos, una pareja cabalga sobre dos asnos, un niño tirando de uno de ellos y un cerdito en primer término; en otra Picasso parece haberse concentrado en el niño arrastrando el asno con una mujer montando sobre el mismo y, finalmente, en el boceto que más se asemeja al óleo, la mujer ya tiene una compostura distinta, mucho más tiesa y sujeta con su brazo izquierdo un

cerdito. El cerdito desaparece en el óleo. El cuadro, así como el boceto anterior ya no son apuntes del natural, notas sobre escenas de la vida gosolana con personajes anónimos. Picasso, a partir de estos últimos construye una composición en la que la modelo será Fernande.

En el boceto para el cuadro, Picasso introduce una novedad, la montaña del Pedraforca. El artista está reconduciendo una escena de la vida cotidiana en Gósol a una imagen estudiada cuyos componentes son fruto de una construcción intelectual.

El perfil de la montaña del Pedraforca, montaña mágica que alimenta cientos de leyendas,¹⁶ se recorta contra el cielo y su masa ocupa tres cuartas partes del lienzo. Enmar-

Picasso. *Mujer sobre asno*. Gósol, 1906. Lápiz. Carnet de dibujos. Catálogo 6.

Picasso. *Mujer sobre asno*. Gósol, 1906. Lápiz. Carnet de dibujos. Catálogo 6.

Picasso. *Mujer en un asno*. Gósol, 1906. Tinta sobre papel. 17x11 cm. Colección M. y Mme. F. Kirchheimer, Küsnacht.



16. Y quizás una de las razones por las cuales Picasso se desplazó a Gósol. Leyendas: ARTERO NOVELLA, ISABEL *Pedraforca màgic*. Sant Vicenç de Castellet. Ed. Farell. 2002 -1ª Ed. 2001-



Gusman. *Estatua de una sacerdotisa pompeyana*.

(Mármol del Museo de Nápoles). P. 112

Picasso. *Fernande con la mantilla*. Gósol, 1906.

Óleo sobre una tabla de cama. 81'5x60 cm. Antigua colección del artista.

Gusman. *Estatua de una sacerdotisa pompeyana*.

Detalle. (Mármol del Museo de Nápoles). P. 112

Picasso. *Mujer sobre un asno*. Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm.

Herencia Picasso

cada en la montaña, Fernande posa sobre un asno. La cabeza de la modelo alcanza el perfil superior de la cresta rocosa.

Fernande monta a la amazona y su cuerpo corta perpendicularmente el del asno en forma de cruz. La cabeza del animal se gira hacia la derecha y su mirada, ligeramente inclinada hacia el suelo, se encuentra con la del espectador. Fernande, como en *Fernande con la mantilla negra*, tiene la vista perdida en un horizonte inexistente y entendemos que aquí, como allí, su mirada no presta ninguna atención al mundo exterior. La distinta direccionalidad de cabezas y miradas confiere un cierto dinamismo a una composición de carácter estático, pues ni tan sólo una de las piernas del asno indica movimiento. Picasso rompe la simetría de los brazos de la modelo dibujando el izquierdo doblado hacia arriba en un gesto que puede verse con mayor precisión en *Fernande con la mantilla*.

El movimiento de este brazo y mano lo encontraremos más adelante, en las parejas de misteriosas mujeres que el artista pintará a su vuelta a París. En *Fernande con la mantilla* puede apreciarse, ya, una tendencia hacia la robustez en la mano izquierda. La robustez será una de las peculiaridades de las mencio-

nadas parejas. Esta mano y este movimiento son los propios de alguna de las sacerdotisas pompeyanas copiadas por Gusman. Y, entendemos que Picasso se inspira en ellos

Desde un punto de vista cromático, tanto *Fernande con la mantilla* como *Mujer sobre un asno* reproducen el colorido con el que Picasso pinta sus paisajes gosolanos.

Los rosados, los ocre y los sienas contrastados con azules. Una gama cromática con la que Picasso integra el pueblecito y los alrededores de Gósol con Pompeya y sus alrededores. Puesto que, como ya se ha dicho en esta tesis, Gósol es verde y gris. Sin embargo, Picasso, parece inspirarse en las acuarelas de los paisajes pompeyanos de Gusman para teñir con sus tonos cálidos, los mencionados verdes y grises gosolanos.¹⁷

El Pedraforca domina Gósol al igual que el Vesubio lo hace con Pompeya. La intensidad con la que los vecinos de Gósol, a juzgar por sus leyendas, pueden sentir esta cumbre aparece reflejada en las composiciones de Picasso. Se trata de una fuerza semejante a la que los pitagóricos atribuían al Vesubio,¹⁸

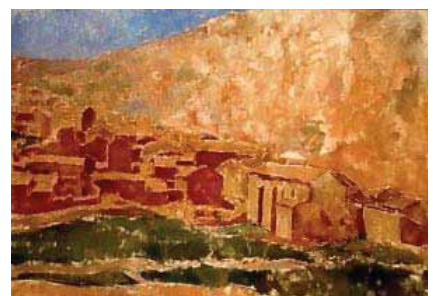
El artista muestra un especial interés en situar a Fernande bajo la égida de esta montaña. Insiste en ello en dos composiciones: Mu-

Gusman. *Plancha II. La calle de Stabia*.

Gusman. *Plancha II. La puerta de Stabia*

Picasso. *Paisaje de Gósol*.

Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 69'8x99 cm. Colección privada, Nueva York.



17. Véase, además, el texto de Gusman describiendo tonalidades, aire, volcán, etc.: "...la carcasa de ladrillo se dora con los fuegos de un sol implacable. El cuadro es simple, de una gran belleza: cuando durante los hermosos días de primavera, el aire puro y fresco difumina el volcán en transparencias azuladas, (...) la montaña, entonces parece avanzar, aplastando su masa sombría y pesada las finas tonalidades

de los ladrillos rosas (...) El sol de la tarde, estirando grandes sombras, Pompeya se envuelve en una media tinta...." GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 147-151.

18. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P.68.



Picasso. Paisaje. Gósol,
1906. Gouache y lápiz
negro. 47'5x61'5 cm. Museo
Picasso París.
*Gósol y el pueblo antiguo
con la iglesia románica al
fondo.*
*El valle de Gósol y
montañas circundantes.*

jer sobre un asno y Fernande con la mantilla. El artista no puede restar indiferente ni a la magia del Pedraforca ni al simbolismo general de la montaña. Por su altura, la montaña evoca la elevación espiritual. Cirlot transcribe un interesante simbolismo profundo de la montaña:

El simbolismo más profundo de la montaña es el que le otorga un carácter sagrado, refundiendo la idea de masa como expresión del ser, y la verticalidad. Como en el caso de la cruz o del árbol cósmico, el emplazamiento de esa montaña símbolo es un “centro” del mundo”. (...) El sentido místico de la cima proviene también de que es el punto de unión del cielo y la tierra, centro por el cual pasa el eje del mundo, ligando los tres niveles.¹⁹

Las facultades mágicas que otorgan los vecinos del Pedraforca a la montaña, se suman al carácter sagrado que, en general se atribuye a las mismas. Picasso, tanto en *Mujer sobre un asno* como en *Fernande con la mantilla* recoge otras particularidades del simbolismo de la montaña. En *Mujer sobre un asno*, el eje vertical que arrancando de la cima prosigue a través del cuerpo de

Fernande, formando una cruz con la horizontal del cuerpo del asno, alude a la idea de “centro” del mundo, representado por la montaña. Por otra parte, en *Fernande con la mantilla*, puede observarse cómo el artista ha desplazado la cabeza de Fernande hasta hacerla coincidir con la cima. El propio peinado de Fernande ha variado y el moño que luce parece integrar la idea de la montaña en el propio cuerpo de la modelo. Picasso, ahí, está aludiendo a la cima de la montaña como punto de unión entre cielo y tierra. El artista potencia en esta imagen la idea de elevación espiritual inherente a la propia montaña y lo transfiere a la persona de Fernande.

Fernande con la mantilla, con el pañuelo sobre la cabeza, como las campesinas gosolanas, pero, también como las sacerdotisas pompeyanas, con su brazo reproduciendo el gesto de una de ellas, e integrada en este contexto de elevación espiritual, ofrece una imagen casi sagrada.

Una idea que también transmite *Mujer sobre un asno*. La figura de Fernande montada sobre el asno, además de hallarse integrada en la masa de la montaña y de ejercer como eje de unión entre el cielo y la tierra, tiene su origen en una divinidad pagana, Epona, la

Gusman. El anfiteatro. P.
170.
El Pedraforca



19. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor.
1979 -3ª Edición- P. 308.



diosa de los caballos. Una imagen que, según cuenta Gusman, se encontraba en el larario de la casa de un mulero:

Así, en el *Vico di Balbo*, existe una pintura curiosa que denota que el propietario del local se dedicaba al alquiler de animales. En un muro de la habitación, se abre un simple nicho, en el fondo está pintada una mujer montada sobre un asno llevando un recién nacido envuelto. Hay que ver la diosa *Epona*, patrona de los muleros que, en una primera ojeada, parece salida de cualquier pintura representando *La huída a Egipto*.²⁰

En la misma página, el autor, describe el larario siguiente, el de Baco, y habla de la montaña que hay detrás, el Vesubio. El dibujo del Vesubio y el comentario de Gusman junto al larario de Epona, no dejan lugar a muchas dudas respecto a las intenciones y método de trabajo de Picasso.

En el altar de Epona, encontramos, también, el jovencito que tira de los asnos, tal

como lo había dibujado Picasso en los apuntes de Gósol.

La vida cotidiana de Gósol, ofrece a Picasso múltiples imágenes, algunas de las cuales son recogidas en apuntes, como por ejemplo esta mujer sobre un asno, o como veremos más adelante, una mujer cargando agua, otra con leña, otra con panes... Se trata de trabajos del campo que no han variado, al menos, desde la época romana. Incluso los objetos de barro, el porrón, los instrumentos para pesar, la báscula romana, entre otros, seguían siendo exactamente los mismos. Es decir que, en Gósol, Picasso reencuentra, no sólo creencias ancestrales (relativas a la fuerza mágica del Pedraforca, supersticiones a las que él era tan adicto, bailes, celebraciones etc.) sino, también un entorno que parece conservar casi intacta la herencia romana. Entre la diversidad de notas que toma el artista selecciona, para pasar a tela, para realizar una construcción intelectual con las mismas, aquellas que, de una manera u otra, están relacionadas con las imágenes pompeyanas.

Gusman. Estatua de una sacerdotisa pompeyana.

Detalle. (Mármol del Museo de Nápoles). P.112.

Picasso. Fernande con la mantilla. Gósol, 1906.

Óleo sobre una tabla de cama. 81'5x60 cm. Antigua colección del artista.

Gusman. Altar dedicado a Epona. Detalle. (Pintura de una casa del Vico di Balbo)

Picasso. Mujer sobre un asno. Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso

Gusman. Larario dedicado a Baco. (Pintura de la Casa del Centenario). (Museo de Nápoles). P. 130.

Gusman. Altar dedicado a Epona. (Pintura de una casa del Vico di Balbo)

Picasso. Mujer sobre asno. Gósol, 1906. Lápiz. Carnet de dibujos. Catálogo 6.

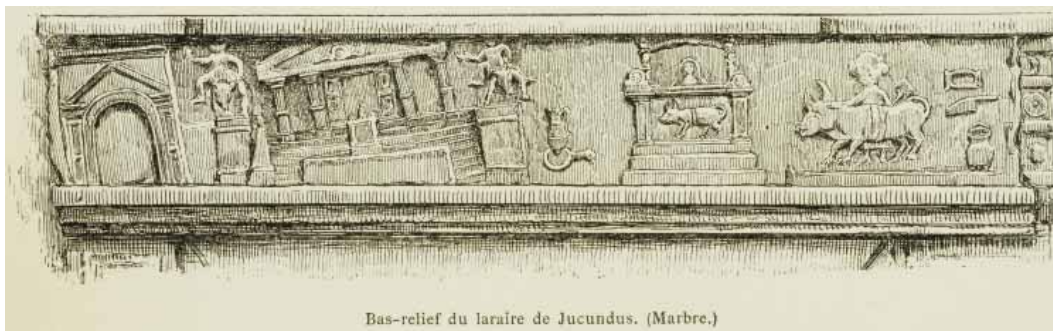


20. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP:125-126.



Picasso. Portadora de leña.
Gósol, 1906. Lápiz. Carnet
de dibujos. Catálogo 6.

**Gusman. Bajorrelieve del
larario de Jucundus.** P. 129.



Bas-relief du laraire de Jucundus. (Marbre.)

Picasso, no desarrolla el tema de la leñadora. Sin embargo, es una mujer a la que había dedicado notas como a la portadora de panes o a la que monta sobre un mulo. Si observamos detenidamente el libro de Gusman, no encontraremos divinidades ocupadas en cargar leña. Sin embargo, la simple imagen de una mujer montada sobre un asno, un niño, un perro o cerdo (luego será cerdo y veremos porqué) o una mujer portando panes, sí tienen una traducción pompeyana en Gusman. Son éstas, las que el artista reconoce en Gósol porque ya tiene la imagen de las mismas fijada en su mente a través de Gusman. O viceversa, son las que encuentra en Gusman tras haberlas dibujado en el pueblo, éstas figuras ambivalentes son, pues, las que serán intelectualizadas y reconvertidas.

Picasso suplanta a la mujer campesina que con aire cansino y esforzado cumple una inevitable tarea diaria por una dama fresca, que con dignidad de diosa evoca las mismas tareas campesinas. Las evoca, por que como diosa las ampara, las protege. Es el símbolo de las mismas, no su desarrollo. Ella vela para que las mismas puedan ser llevadas a término. Fernande, que como Ariadna me-

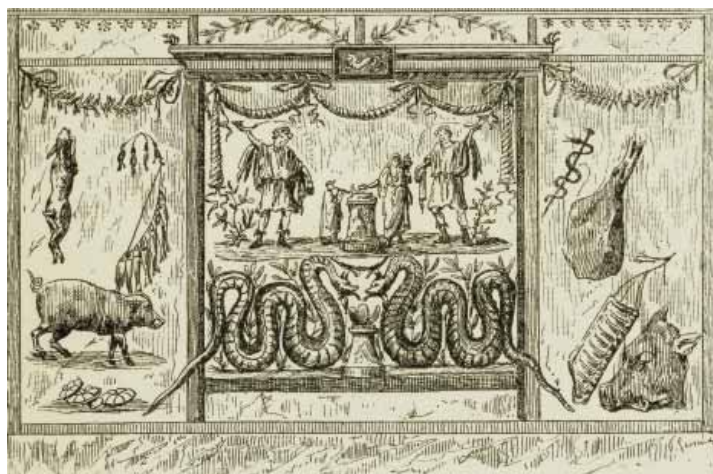
dante su iniciación había alcanzado la divinidad, es el modelo que las encarna.

Como se ha visto, la idea de plasmar la imagen de la mujer montada sobre el asno frente al Pedraforca, no sólo es algo obvio puesto que el Pedraforca es el sustituto ideal del Vesubio, sino que además, Picasso encuentra la idea reflejada en el larario contiguo al de Epona, el de Baco y su descripción en el texto de Gusman. Así mismo, en la página contigua, la 129 (Epona se halla en la 128) observamos dos lararios con cerditos, el *Altar de Fornax* y el *Bajorrelieve del larario de Jucundus*.

La repetida presencia del cerdo en los lararios alude a la obligación de los iniciandos a sacrificar cerdos a Deméter antes de comenzar el proceso. Se trataba de un sacrificio expiatorio, el de los “cerdos místicos” en el que los animales morían en el lugar del iniciando.²¹ El cerdo era el animal favorito de la diosa. Hemos visto, en el estudio compositivo que los ejes principales de *Mujer sobre un asno*, conforman una cruz, creemos que ésta podría simbolizar la idea de sacrificio que ratifica el cerdito con el que carga Fernande. El fuego del Vesubio, que

Gusman. Altar de Fornax.
(Pintura). P. 129.

Picasso. Mujer en un asno.
Gósol, 1906. Tinta sobre
papel. 17x11 cm. Colección
M. y Mme. F. Kirchheimer,
Küsnacht.



21. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. PP.77-78.



Picasso. Descanso durante la huida a Egipto.

Barcelona, 1895. Óleo sobre tela. 50x36 cm. Herederos del artista.

Gusman. Altar dedicado a Epona. Detalle. (Pintura de una casa del Vico di Balbo)

Picasso. Mujer sobre un asno. Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso

como hemos visto, es aquí sustituido por el Pedraforca, tenía para los pitagóricos una función purificadora, aportaba la luz más profunda de la oscuridad,²² la que procedía del reino de Perséfone, la hija de Deméter con la que ésta compartía el culto eleusino. La presencia del Pedraforca en esta composición, incorpora a la misma, básicamente, dos ideas: la de elevación y, como sustituto del Vesubio, la de sacrificio y purificación. Ambas forman parte de un mismo proceso espiritual acerca del que está trabajando Picasso en este período. Probablemente sea la contigüidad de estos lararios, así como el humor picassiano, los que impulsan al artista a sustituir el bebé en brazos de Epona por el cerdito expiatorio con el que cargaban todos los iniciandos, en el dibujo titulado *Mujer en un asno*.

Sin embargo, en el óleo el cerdo desaparece. Epona, sola y divina, integrada en la fuerza mágica de la montaña, transmite un mensaje que el cerdo, habría alterado.

La imagen de Epona en el larario, la mujer montada sobre un asno con un bebé envuelto en sus brazos, es indisoluble de la imagen de la Virgen en su huida a Egipto. Tenemos pues, otra versión de la Virgen que se corresponde con la iconografía pagana. Las tallas románicas de la Virgen y el niño, son la Venus pompeyana, otras sacerdotisas. Epona

es la Virgen en su huida a Egipto. A Picasso, este detalle debió impresionar con más fuerza que a otros ya que a los quince años, entre las múltiples composiciones religiosas realizadas para labrarse un futuro como pintor de imágenes religiosas, realizó un óleo sobre el tema de la huida a Egipto. En aquel momento reflejó el receso en el camino.

El reencuentro del mundo pagano en la imaginería cristiana, en este caso, a través de una figura tan poco divulgada como la de la diosa protectora de los muleros, debió producir una intensa ebullición interior en Picasso. El artista que de jovencito, siguiendo las instrucciones paternas, se había adentrado (hasta donde puede adentrar el hecho de pintar una imagen) en el conocimiento y el simbolismo de la mencionada iconografía cristiana, quizás estuvo mejor preparado que otro para comprender los significados de la imaginería pagana.

Las imbricaciones entre ambos cultos debieron estimular al artista quien, como iremos viendo, no sólo erigirá a Fernand en símbolo de unificación, en divinidad intemporal (sin adscripciones a una u otra tendencia) evocadora de intereses eternos, sino que también la plástica de estas representaciones aunará paganismo y cristianismo en un completo símbolo integrador, tanto en el fondo como en la forma.

22. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P. 68.

21-5 *La mujer de los panes*

En *La mujer de los panes*, Picasso metamorfosea a las taciturnas portadoras de panes gosolanas en una diosa de la fertilidad, de las cosechas, de los cereales. Una Ceres independiente. Su concepto pagano, su rostro cristiano, su indumentaria gosolana y sus frutos, los panes, milenarios e imperecederos, pompeyanos y gosolanos al mismo tiempo, conforman la idea de una divinidad por encima de las divinidades, un ídolo latente que se perpetúa en el tiempo. Picasso ha configurado a su símbolo aunando conceptos, iconografía, lenguajes plásticos con los que el propio símbolo se ha expresado en distintas religiones y civilizaciones para mostrar, sencillamente, su esencia.

El esquema compositivo de esta obra viene dominado por un eje vertical constantemente interrumpido por líneas curvas.

La verticalidad de la imagen se encuentra potenciada por el óvalo del rostro, la línea de la nariz y las puntas de los extremos del pañuelo que enlazan con un ficticio esternón de paño, en el que convergen, como afluentes, todos los pliegues del chal.

Los dos panes que porta la mujer sobre su cabeza podrían soportar por sí mismos la responsabilidad de la horizontalidad necesaria en la composición. Su tremenda fuerza ctónica, austera y desafectada se eleva, como un cáliz flotando en la eternidad. Dos panes iguales, pegados, cuyas irregularidades, dis-

tintas inclinaciones o diferentes puntos de tostado, otorgan a la inmensa mole un discreto dinamismo suficiente para vitalizar su vetusta solidez.

El equilibrio de los panes se afianza en la repetición de sus formas. Ojos y boca trasladan el perfil de los mismos a la figura. En el triángulo invertido, con base en el pan y vértice en el esternón, se canalizan, se reducen y comprimen de mayor a menor, panes, ojos, labios y, en el último tramo, su angostura condiciona la disposición vertical de éstos: las puntas del pañuelo, iguales y distintas, se sobreponen, reproduciendo un esquema, el de los panes, que se reduce hasta llegar a la línea del mencionado esternón.

Otro triángulo, con vértice en la cabeza y base en el extremo inferior del cuerpo, es decir, invertido respecto al anterior, encaja con éste. La zona en la que se ubica la cabeza es aquella en la que ambos triángulos disfrutan un espacio común. El plegado del chal conforma otros tantos triángulos que, colocados perpendicularmente al eje de los dos principales, comparten un vértice único situado en el extremo inferior del esternón. Desde allí, se expanden como rayos, abriendo la estructura de la composición. Rayos que arrancan de un sol invisible situado en el vientre. Un sol en el vientre como el que el artista se dibujó a sí mismo en 1968. Un sol evocador de la fuerza personal del individuo.²³

Picasso. *La mujer de los panes*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia
Picasso. Bloch 1525. 20 abril 1968 II. Aguatinta y punta seca. 31'5x 39'5 cm.



23. Para Picasso, el sol en el vientre simboliza algo así como la explosión de la fuerza personal de quien sabe que todo está en uno mismo: En el fondo todo está en uno mismo. Es un sol en el vientre con miles de rayos. El resto no es nada. Únicamente por eso, por ejemplo, Matisse es Matisse. Lleva este sol en el vientre. También ésta

es la razón de que, de vez en cuando, se produzca alguna cosa. En: DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 -1ª ED. Ramsay, París 1996- P. 143. Recogido en: Tériade Efstratios, Eleftheriades. "Entretien avec Picasso", *L'Intransigeant*, 15, 1932; *Verve*, vol V, vol XIX-XX, 1948



Picasso. *La mujer de los panes*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia

Anónimo. *Virgen de Gósol*. Detalle. Gósol. Siglo XII. Talla policromada. Museo Nacional de Arte de Catalunya. Barcelona.

Vermeer de Delft. *La lechera*. 1658-1660. Óleo sobre tela. 45'4x41 cm. Rijksmuseum. Amsterdam.

El pañuelo blanco, en el centro de la composición, como el mantel del altar, realza, el pan que es, y se eleva, como símbolo del cuerpo de Dios. La poderosa mancha blanca, atrae la atención del espectador hacia un rostro esquemático, simbólico. Es un rostro trabajado con la estética y la imperturbabilidad del de la Virgen de Gósol. Las finas cejas, los ojos almendrados, simplemente dibujados, su mirada fija viendo el exterior pero mirando al interior, la nariz larga, recta y un atisbo de expresividad en las comisuras de los labios. Las tonalidades rosadas y ocre y el mínimo sombreado. Este óvalo esquemático, encerrado y potenciado por un especial pañuelo blanco cuyas puntas se deslizan sobre el escote, enmarca el rostro como una caja y traduce la influencia de la mencionada Virgen del lugar en semejante estructura. Como ella, se corona, pero con panes. Panes que son al mismo tiempo símbolo de la fertilidad de la tierra y, como se ha dicho, cuerpo de Dios.

La fertilidad de esta diosa queda también reflejada en sus generosos pechos subrayados con esquemáticos pliegues cuyo trabajo y cromatismo evoca la pintura de Cézanne. El contraste de los tonos pardos, amarillentos y azulados con el blanco de la toca y el pan recogen la huella que pudiera dejar en el pintor *La lechera* de Vermeer. La fertilidad

de ambas mujeres tiene distinta naturaleza. Mientras Vermeer ensalza una fecundidad cotidiana, cercana a la animalidad, Picasso busca la expresión divina de la misma, un símbolo eterno y protector. En Vermeer hay una tosca fuerza reproductora animal y en Picasso una serena sabiduría que procesa y propicia la fertilidad.

En el fondo, la pintura de tonos amarillentos y rosados está aplicada con enérgicos y despreocupados brochazos que contrastan con el delicado trabajo del rostro y de un pañuelo casi escultórico. El concepto de rostro esquemático prototípico aplicado indistintamente a diferentes figuras cubiertas con trajes de aspecto marmóreo sugiere un ligero vínculo entre estas imágenes picassianas y el trabajo de Piero della Francesca.

Picasso mantiene en el fondo de esta composición las irregularidades, superposición de manchas y transparencias que sugieren la apariencia de un fresco antiguo

La majestad distante y confiada de *La mujer de los panes*, así como su claro cometido como protectora de las cosechas y de la fertilidad la convierte en sucesora de las míticas Ceres, Cibeles, Demeter, Perséfone e incluso Isis entre cuyo roles está el de protectora y nutridora de alimentos.

Aunque la protección del trigo lleve implícito el concepto de fertilidad, el hecho



Piero Della Francesca. *Leyenda de la Vera Cruz*. Detalle. 1452-1466. Fresco. Basílica de San Francesco. Arezzo.

Ceres. Roux. Vol. IV. Pintura 50.

Cibeles. Roux. Vol. IV. Pintura 53.



Ceres. Detalle. Roux. Vol. IV. Pintura 50.

Picasso. La mujer de los panes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia
Cibeles. Roux. Vol. IV. Pintura 53.



de que el único atributo de esta mujer sean los panes, la acerca más a Ceres que al resto de las divinidades, puesto que Ceres, originariamente, solo tenía bajo su custodia el cultivo del trigo.²⁴ La tradicional representación de esta diosa, con espigas en el cabello y dentro de la cesta que sostiene en una de sus manos es reinterpretada por Picasso. El artista, probablemente fascinado por la imagen de las portadoras de panes gosolanas, decide, con la libertad que le caracteriza, sustituir las espigas por el producto ya elaborado.

El efecto que produce la sustitución, acerca su imagen a la de Cibeles (Deméter) la diosa de la madre tierra, o las referidas vírgenes románicas. El pan corona la mujer y la corona, atributo de los dioses, implica la idea de superación.

La mujer de los panes debe su existencia a estas divinidades. La potencia y la fuerza sobrenatural de las mismas, Picasso no la transmite sobredimensionando su tamaño, como hará más adelante, ni con una mirada fulminante, sino reproduciendo los rasgos

faciales de las vírgenes románicas. Éstos crean una distancia respecto al espectador, indican un desapego, una serenidad y entereza que capacitan a la mujer para mantener el equilibrio cósmico con el que favorecerá el desarrollo de las nuevas cosechas. Su expresión, distante y divina, introduce, al menos, dos novedades respecto a sus antecesoras pompeyanas, la resignación y la humildad. Cargar con los panes como corona, si bien galardona a su portadora, no conlleva el boato de una corona tradicional. Es la aceptación humilde del peso de su rol. Hay acercamiento, y comprensión, a la realidad de quienes invocan su protección. Picasso ha creado una diosa que transmite su fuerza sobrenatural sin precisar del espectáculo. Como en *Joven con pipa*, por ejemplo, el artista muestra su genio para comunicar la divinidad que surge del interior del retratado. El artista transmite la sencillez del poderío original, del que reside en el seno de la propia persona. Una realidad que no requiere puesta en escena. La presencia de lo divino emana del alma de estos personajes cuya indumentaria laboral,



24. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro.* Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987- P. 98.



Gusman. *Panadero distribuyendo panes*. (Pintura del Museo de Nápoles). P. 263.

Horno situado en el encabezamiento de un romance catalán de mediados del siglo XIX. Colección de Amades.²⁸

humilde, indica que es en el ejercicio de su profesión donde desarrollan sus capacidades. Sus coronas, unas rosas o unos panes, redundan en lo mismo.

Sin embargo, ni todo pintor, ni toda portadora de panes alcanza un desarrollo personal que les hermane con los dioses. Si se observan los apuntes de las portadoras de panes de Picasso junto a *La mujer de los panes*, podrán constatarse diferencias. Una es diosa, su trabajo es trascendente. Las demás son resignadas campesinas que portan los panes como un fardo más entre los muchos que pesan sobre sus vidas de supervivientes.

Aunque la imagen de *La mujer de los panes* encierre un símbolo y conscientes de que Picasso no precisaba modelo del natural para un retrato, especialmente cuando el rostro es metamorfoseado para adaptarse a los cánones conceptuales y estéticos de las vírgenes románicas, la historiografía se plantea si el modelo fue Fernande o una campesina. Si se niega a Fernande en base a que su rostro no se corresponde con el de la retratada, entonces, tendremos que admitir que tampoco *Fernande con pañuelo en la cabeza* o *Desnudo acostado* son Fernande. Ni habremos comprendido que mediante la adaptación de su rostro al tipo facial de la Virgen románica, se estaba confiriendo a Fernande un estatus de divinidad. Por otra parte, Picasso, bien pudo inspirarse en alguna campesina que para él transmitiera una fuerza y cualidades suficientes para encarnar a una diosa. Jessica Jacques habla de Herminia. Una mujer

que fue retratada por Picasso y cuyo nombre no aparece en la parroquia de Gósol. Como supone la autora, podría tratarse de alguna muchacha que hubiera venido a trabajar a Gósol, aunque curiosamente, nadie recuerda este nombre en el pueblo.²⁵

Si la retratada fuese una tal Herminia, hay que admitir que su nombre, el femenino de Hermes, no podía resultar indiferente a Picasso a quien Apollinaire había bautizado como Hermes Trismegisto en su poema *Les saltimbanques* el año anterior.²⁶ Podría haber existido una campesina de nombre Herminia, una predestinada en términos de superstición picassiana. O Picasso, muy intencionadamente, podía haber apodado Herminia a una joven en la que él intuyera la aptitud para descender al Hades y retornar como una diosa.

Otro detalle iconográfico que enlaza Pompeya y Gósol son los panes y la panadería. Gusman se hace eco de las múltiples imágenes de panes que se encuentran en la pintura pompeyana. Entre las imágenes que dibuja, la del *Panadero distribuyendo panes*, reproduce el mismo ambiente que el horno catalán del siglo XIX publicado por Amades.²⁷ Excepto el reloj y la indumentaria, el resto coincide plenamente. Podrían ser hornos coetáneos.

A Picasso debió, sin duda motivarle este otro signo de continuidad entre la civilización romana y la nuestra. En la página anterior (262) Gusman dibuja los extraordinarios panes pompeyanos que son el *link* directo con *La mujer de los panes*. Y, en las dos pági-

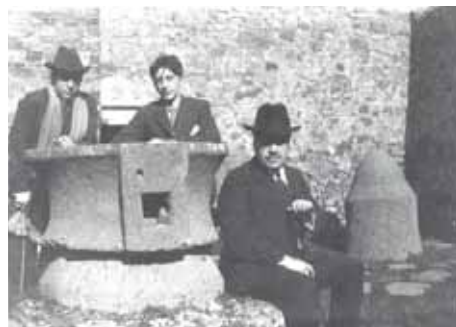
25. JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P.91.

26. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P.44.

27. El dibujo del hornero de Gusman se halla en la misma página 263 en la que se

encuentra la imagen de los jóvenes tintoreros con los pies en el barreño que hemos considerado que Picasso tuvo en cuenta en *El harén* para la muchacha que se lava en la palangana

28. Reproducido en AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952



Gusman. *Horno y molino de una panadería*. P. 261. Léonide Massine, Jean Cocteau y Sergei Diaghilev en Pompeya. Marzo, 1917. Foto realizada por Picasso. Fondos Cocteau.

Gusman. *Panadería*. P. 260.

nas precedentes (260 y 261) el autor, muestra la entrada de la panadería y del molino. Picasso sacó un extraordinario partido de este conjunto de dibujos que guardó en la memoria y que revivió en su viaje a Pompeya en 1917. Las fotos pompeyanas sitúan al artista y a sus amigos en el escenario real de los cuadros que pintó entre 1905 y 1907.

En la fotografía tomada por Picasso a la entrada de la panadería, podemos ver a Massine, Cocteau y Diaghilev alrededor de la rueda del molino pompeyano dibujado por Gusman y reproducida en las páginas 260 y 261 de su libro. Las fotos pompeyanas de 1917 se erigen como la emotiva integración del artista y su *bande*,²⁹ en el escenario “real” de sus pinturas.³⁰ Todo permanece igual, incluso el embaldosado y el elemento fálico. Éste, que en el dibujo aparece apoyado por el suelo, ha sido enderezado en la foto. El autor nos describe este patio de entrada a la panadería, así como la presencia de elementos fálicos en la misma, o la pervivencia de ciertas costumbres como la de llevar el propio grano al molino como se seguía haciendo en el campo:

La panadería, los molinos, los hornos, los panes, los esclavos, los tintoreros, industrias diversas: (...) la fachada de la tienda estaba adornada con un emblema fálico. Su pan debía ser apreciado ya que sus negocios eran prósperos. Se entra en su casa por el *pistrinum* donde todavía se encuentran los molinos y el *pétrin*; el horno ocupa el fondo del almacén y posee dos oberturas para activar el tiraje. Había también un receptáculo para el agua a fin de humedecer el pan durante la cocción. (El autor si-

gue con la descripción y funcionamiento: hombres y mujeres haciendo el trabajo de las bestias). Un tipo de panadería más sofisticada existía en Pompeya, tenemos la prueba en el cartel electoral de los *clibanarii* y de los *libarii* que, en determinados momentos, hacían la distribución del pan en Pompeya (...) por lo demás, los panaderos en Pompeya deberían ser ricos ya que se ven pocas casas particulares que posean un *pistrinum* y el pan, como en nuestros días, era el alimento útil para todos. Cada cual llevaba su grano, como lo hace todavía las *glaneuses* en nuestro campo.³¹

Tanto las imágenes como el texto de Gusman, constituyen importantes documentos para comprender el interés de Picasso en trabajar, preferentemente, acerca de determinadas costumbres y actividades gosolanas. Son aquellas susceptibles de ser vinculadas a las pompeyanas. Es la imagen romana y su pervivencia gosolana lo que atrae al artista. Picasso la reelabora e incorpora a la misma la reflexión sobre su trayectoria. La imagen, el mito, como el superviviente, cambia de nombre, cambia de pasaporte divino, se adapta a sus nuevos señores, y, así, su esencia, su ser, permanece indestructible. La imagen reelaborada por Picasso contiene, en términos formales y conceptuales, su reflexión sobre el proceso, sobre la inmortalidad y la eternidad.

Así, siguiendo con Gusman, las portadoras de panes gosolanas se identifican con las mujeres pompeyanas que llevando el trigo al molino recogían luego la harina y devolvían la masa para ser horneada. Como explica el autor, se encontraron pocos hornos en las

29. Se entiende que Cocteau, Massine y Diaghilev, sustituyen a Apollinaire, Max Jacob y Salmon.

30. Según Anne Baldassari las fotos tomadas en Pompeya (1917) inspiraron a Picasso para la composición de su obra neoclásica de los años veinte. Picasso, se basó, según la autora, en las poses y escenarios en los que se retrataron estos artistas para las composiciones del mencionado período. Pensamos, más bien, que Picasso quiso immortalizarse junto a los escenarios y elementos a partir de los cuales había construido su obra pompeyana entre 1905 y 1907. Es decir que las fotos no están

en la base de los cuadros sino que las fotos integran al artista y a sus amigos en los escenarios y motivos de los cuadros ya realizados. La temática pictórica pompeyana, interrumpida a partir de 1907, con la búsqueda de un nuevo lenguaje de expresión plástica, fue retomada por el artista a partir de su visita a Pompeya. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP: 79-86.

31. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 258.



casas particulares pompeyanas, lo cual implicaba que las mujeres deberían llevar a cocer sus panes a la panadería y su aspecto, al retornar a sus casas no diferiría mucho del de las gosolanas.

La forma de los panes pompeyanos dibujados por Gusman, pegados de dos en dos, es, también, la que Picasso pinta tanto en sus portadoras de panes como en *La mujer de los panes*.

Las parejas de panes del fresco pompeyano, recuerdan extraordinariamente la que pinta Picasso en Gósol.

El artista, en su reflexión, crea una imagen que recoge las huellas formales, los múltiples disfraces del mito milenario. Callada y serena, alejada de su juvenil orgullo pompeyano, de su estirada adolescencia románica, Ceres sobrevive en la discreción, en el anonimato campesino. El mito está ahí. Como el agua,

cerrada una compuerta, se filtra y resurge por otra. La Ceres del siglo XX es laica. Agotada su vida bajo el cristianismo, renace en el nuevo orden que surge con el siglo. Su divinidad camuflada en la cotidianidad del ser humano, se erige como símbolo independiente. El patronazgo de las cosechas, del trigo, de los panaderos, Ceres, san Honorato (horneaba los panes de dos en dos) san Miguel arcángel o la primitiva “*Mestressa dels blats*”, están todos representados en esta figura picassiana. Fernande o Herminia, diosas laicas del siglo XX. La fusión de un mismo concepto desarrollado por dos religiones, la pagana y la cristiana, conllevará la convergencia de sus distintas plásticas en una imagen que sintetiza fondo y forma. Una figura que presenta un símbolo eterno con la serenidad y la distancia propia de quien vive interiormente su divinidad.

Gusman. Panes (Museo de Nápoles). P.262.

Picasso. La mujer de los panes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia

21-6 Desnudo acostado (Fernande)

En *Desnudo acostado*, Picasso, sigue trabajando el rostro de la modelo conforme a los criterios estéticos del arte románico y, concretamente, de la Virgen de Gósol. Como en *La mujer de los panes*, el artista fusiona, aquí, conceptos y estéticas vinculados a religiones antagónicas y dependientes, la pagana y la cristiana. Una mezcla en la que busca la expresión consciente del proceso de supervivencia de un mito.

Picasso, En *Desnudo acostado*, aporta una nueva reflexión sobre el tema. El artista profundiza en la figura de Venus. Ésta, transformada en Virgen por la iconografía cristiana, recupera con Picasso sus orígenes paganos. Los milenios han dejado huella en su imagen y la Venus picassiana no será más la misma joven adorada como patrona de Pompeya. Su

nueva figura ha asumido algunos de los rasgos físicos de aquellas personalidades más características con las que su esencia mítica ha logrado sobrevivir hasta el siglo XX, la de Virgen románica y la de *La maja desnuda*.

La figura femenina atraviesa el espacio pictórico en una suave diagonal, que ocupa la parte central del papel. A parte del ritmo que le confiere el mencionado eje diagonal de su estructura, la postura de brazos y piernas, así como el giro de la cabeza, confieren dinamismo a una imagen en reposo.

El lienzo sobre el que se apoya la mujer acentúa la inclinación de la composición. Su cromatismo azul, a juego con el pañuelo que luce la modelo en la cabeza, rompe la monocromía de las tonalidades rosadas y tierras que invaden la tela. La frialdad de este azul



Virgen de Gósol.
Gósol. Siglo XII. Talla
policromada. Museo
Nacional de Arte de
Catalunya. Barcelona.



Picasso. Desnudo acostado (Fernande). Gósol,
1906. Gouache sobre
papel. 47'3x61'3 cm. The
Cleveland Museum of Art.
Cleveland.



Goya. La maja desnuda.
97x190 cm. Óleo sobre tela.
Museo del Prado. Madrid.

supone un fuerte contraste con la calidez de los territorios dominantes y la oposición impone un nuevo ritmo a la composición.

El colorido de *Desnudo acostado* remite, como *La toilette*, o algunos bodegones gósolanos, a *La toilette* de Herculano o a la escena de la bailarina de *El triunfo de Baco*. Sin embargo, aquí, el contraste se reduce a tres tonos, siena, azul y rosa. La unidad cromática conseguida en *El harén*, basada en los grandes frescos monocromos pompeyanos³², parece extender su onda de influencia a los trabajos cercanos o paralelos. Hay que tener en cuenta, además, que los modelos iconográficos en los que se basa Picasso para algunas de las figuras de *El harén* son, como en *Desnudo acostado*, reproducciones de Venus.

La técnica pictórica que Picasso utiliza en *Desnudo acostado*, el *gouache*, mezclado con abundante agua, se presta a ser trabajado como una acuarela. Sin embargo, la pastosidad del *gouache* permite concentraciones de pigmento que no resuelve la acuarela con el mismo resultado. De ese modo el artista obtiene una composición cuya apariencia plástica oscila entre la de la acuarela y la del fresco. Picasso está buscando la semejanza con las pinturas pompeyanas que Gusman describe en términos que evocan, claramente, a este *Desnudo acostado*:

Los pompeyanos (...) llegaban a conseguir las armonías más delicadas así como los tonos más cálidos, dando la impresión de pinturas realizadas con jugos de hierbas y de hojas de rosas aplastadas, recordando la transparencia de la acuarela.³³

Gusman, prosigue hablando de las pinturas antiguas, las anteriormente mencionadas

composiciones monocromas y en las páginas siguientes describe el fresco de *Leda de pie*. En ella podemos apreciar una manera de hacer que nos aproxima a la técnica seguida por Picasso en *Desnudo acostado*. La historiografía ha puesto de relieve el contraste existente entre el trabajo delicado y concreto del rostro de *Desnudo acostado* con un acabado menos preciso para otras zonas de la obra. Al margen de que este tipo de trabajo permita respirar a la composición que no se ve, así, ahogada, por un acabado uniforme, la razón inmediata de esta posible oposición podríamos encontrarla en la mencionada *Leda*. Gusman, contemporáneo de Picasso, avanza, en su texto, la modernidad del procedimiento empleado por el artista pompeyano en su ejecución:

Los trazos del pincel recuerdan los del pastel ejecutado libremente; el modelo ha sido obtenido por manchas yuxtapuestas y superpuestas en diagonal; el pasaje de las luces doradas a las sombras transparentes ha sido obtenido mediante pequeños toques. Rosas, anaranjadas, verdosas y rojas, armonizándose de lejos y pudiéndose relacionar con la manera de pintar de M. Henri Martin.³⁴



La toilette. Pintura de
Herculano. Museo de
Nápoles

El triunfo de Baco. Detalle
bailarina. Pompeya.

32. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 381.

33. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París,

1906 -1ª Ed 1899- P. 366.

34. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 390-391.



Gusman. *Leda*. Pintura de la Casa de la reina Margarita. Pl. I.

Gusman. *Venus marina*. Pintura del Museo de Nápoles.

Baco y Ariadna. Roux Vol. II. Fig. 33.

Un procedimiento al que se suscribe Picasso con sus manchas o pinceladas superpuestas en diagonal y manteniendo algunas zonas, como en la *Leda*, a nivel de esbozo. *Leda* y Fernande aparecen enmarcadas y destacadas con sus mantos que se perfilan contra fondos mucho más líquidos. El trabajo del cabello que sobresale bajo el pañuelo, es el mismo que en la mencionada *Leda* u otras pinturas pompeyanas.

Respecto a la asociación entre *Leda* y *Desnudo acostado*, hay que tener en cuenta que Gusman integra esta acuarela en una lámina presidida por la imagen y el título de *Venus, protectora de Pompeya*. Bajo esta reproducción se encuentran *Leda* y una *Bacante*. Se trata, pues, de una agrupación de imágenes que forman parte del cuerpo iconográfico con el que está trabajando el artista y al que parece indudable que prestara atención.

Además de dos imágenes de Ariadna acostada,³⁵ la pintura pompeyana nos ofrece una versión de Venus que tampoco debió pasar desapercibida a Picasso. Se trata de la *Venus marina*.

El *Desnudo acostado* comparte con ella una similar inclinación del cuerpo, con uno de sus perfiles completamente despejado, una pierna parcialmente oculta, unas proporciones idealizadas, unos pechos relativamente reducidos y ambos brazos despegados del cuerpo. Sin embargo, a diferencia de *Desnudo acostado*, la *Venus marina*, como todas las Venus, luce su espléndida cabellera. La idea de sujetar una gasa entre ambas manos, vista ya en el *Baco y Ariadna* pompeyanos y en *La Bacanal de los Andrios* de Tiziano, pudo sugerir a Picasso la utilización de la misma como lecho de su Venus. En *Ariadna guardada por un genio* observamos que Gusman ha omitido, debido quizás al mal

estado del fresco, dibujar la cabellera de Ariadna. En esta reproducción, la novia de Baco dobla uno de sus brazos sobre la cabeza ciñendo, así, un rostro desprovisto de adorno. Tanto en el fresco pompeyano como en el *gouache* de Gósol, los pequeños pechos de las modelos encajan del mismo modo en sus respectivos cuerpos, recortándose, apenas, el derecho sobre el fondo. También almohada y perímetro del lienzo sobre el que apoyan sus respectivos cuerpos coinciden.

Tanto la *Venus marina* como la *Ariadna guardada por un genio*, son mujeres que se relacionan con Baco en los muros de Pompeya y tienen en común con Fernande, su noviazgo con el dios. Como se ha intentado demostrar en esta tesis, Picasso se identifica con Baco en numerosas pinturas de la época. Así que, utilizar como modelo para el desnudo de Fernande a algunas de las novias de su *alter ego* parece absolutamente coherente.

El hecho de que la *Venus marina*, con su rostro enmarcado por el lienzo que alza entre ambas manos, comparta una página de Gusman con la *Venus pompeyana*, la Venus vestida junto a Cupido y predecesora de la Virgen cristiana, debió de resultar sumamente sugerente para Picasso.



Gusman. *Ariadna guardada por un genio*.

Pintura de una casa situada en Vico di Tesmo.

35. Véase, en el estudio de *El harén*, el estudio iconográfico del hombre desnudo.

Gusman. *Venus marina y Venus pompeyana*. P. 66.
Picasso. *Desnudo acostado*
(Fernande). Gósol,
 1906. Gouache sobre
 papel. 47'3x61'3 cm. The
 Cleveland Museum of Art.
 Cleveland.

La Virgen y el niño. Santa
 María de Taüll. Detalle
 del ábside. Siglo XII.
 Museu Nacional d'Art de
 Catalunya. Barcelona.
Virgen de Gósol.
 Gósol. Siglo XII. Talla
 policromada. Museu
 Nacional d'Art de
 Catalunya. Barcelona.



La *Venus pompeyana*, como se dicho, es un prototipo de la Virgen con el niño. Es una Venus vestida. Con corona, como la de Gósol, con su túnica azul estrellada, como la mayoría de las vírgenes románicas. Esta versión de Venus debió resultar muy sugerente para Picasso. Gusman, al colocar a ambas Venus, la desnuda y la vestida, en una misma página, mostraba cómo podía ser el cuerpo de la *Venus pompeyana* al desnudo. Obviamente, al ser la *Venus pompeyana* la precursora iconográfica de la Virgen cristiana, si Picasso desnudaba a la Virgen románica de Gósol, encontraría bajo su túnica, el cuerpo de Venus.

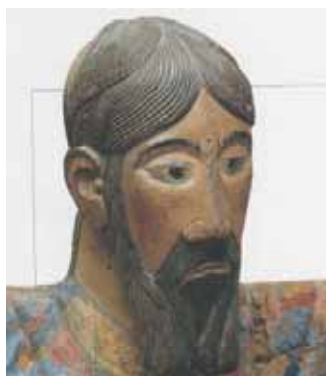
Al crear a su propia Venus-Virgen Picasso recoge los datos más característicos de ambas. De la Virgen, sus inconfundibles rasgos faciales y el óvalo del rostro enmarcado por el pañuelo azul (manto). De la segunda, su iconografía más difundida, su pose sensualmente echada sobre un lienzo. Lienzo azul como el manto de la mencionada Virgen.

Los trazos con los que Picasso dibuja el rostro de Fernande reproducen el esquema esencial de las cabezas románicas. Con independencia de su sexo o de su técnica: talla, escultura o pintura, el románico confiere a sus personajes estos rostros ovales, cejas arqueadas y finísimas, perfilados ojos almendrados, nariz recta y larga, así como labios esquemáticos y dos puntos rojos señalando los pómulos prácticamente carentes de relieve. El hieratismo de estos rostros

transmite una majestad que, ligeramente suavizada con una mínima expresión de Fernande, Picasso ha mantenido en su *Desnudo acostado*, o en su *Fernande con pañuelo en la cabeza*. El artista, al transferir estas características de las Vírgenes y de los Cristos románicos al rostro de Fernande desnuda, le transmite, también, su majestuosa divinidad. El *Desnudo acostado* tiene el cuerpo de la diosa Venus y la cabeza de la madre de Dios.

La divinidad de estas imágenes primitivas no sólo residía en su apariencia hierática sino, también, en sus reconditorios donde se escondían reliquias de santos que transmitían a las tallas sus poderes mágicos. Reconditorios que también encontramos en las máscaras negras y que, así mismo, conectaban a éstas con el mundo sobrenatural. Los rasgos del rostro de Fernande, podrían haber sido cortados a hachazos como los del Cristo de la *Majestad Batlló*, o como los de las máscaras negras con los que las tallas románicas compartían no sólo su primitivismo, sino también sus mencionados reconditorios y poderes sobrenaturales. No sorprende, pues, que los menos familiarizados con las características del románico, desconocedores del peso que este arte tiene en Catalunya, especialmente en el Pirineo, asimilen las huellas que este estilo artístico deja en la obra de Picasso con el arte negro. La influencia que el románico imprime en la

Picasso. *Autorretrato*. 1907.
 Óleo sobre tela. 54x46 cm.
 Narodní Galerie. Praga.
Majestad Batlló. Siglo
 XII. Románico catalán.
 Talla policromada.
 Museu Nacional d'Art de
 Catalunya. Barcelona.
Picasso. *Fernande con pañuelo en la cabeza*.
 Gósol, 1906. Gouache y
 carbón sobre papel. 66x49'5
 cm. Virginia Museum of
 Fine Arts.
Cristo 1147. Parte dorsal
 Detalle del reconditorio
 abierto. Talla románica.
 Museu Nacional d'Art de
 Catalunya. Barcelona.





Dintel de **Sant Genís de Fontanes** (Rosselló). Siglo XI. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. **Estudio para "La mujer de los panes"**. Gósol, 1906. Carboncillo sobre papel. 59'6x46'9 cm. The Menil Collection, Houston.

obra gosolana de Picasso proseguirá su evolución en París y persistirá en *La señoritas de la calle Avinyó*. Una obra cuya supuesta influencia del arte negro fue siempre negada por el autor. Los trazos llamados negroides de *Las señoritas*, así como sus capacidades mágicas son, también, las de un estilo artístico, el románico, que rodea al pintor desde su infancia y que se manifestó abiertamente en Gósol. La presencia del arte románico en la pintura picassiana no responde sólo a un interés estético sino que está vinculada a su dimensión religiosa y viene aparejada al trabajo que Picasso estaba llevando a término con la pintura pompeyana. Pintura pompeyana y religiones paganas confluyen en Gósol con pintura románica y religión cristiana. Creemos que la idea de fusión entre cristianismo y paganismo promulgada por Sar Péladan (seguido por el círculo picassiano)³⁶ había preparado ya el terreno para que pudiera celebrarse esta unión gosolana. La *Venus marina* y la *Venus pompeyana*, ambas en la misma página de Gusman y en contacto con la Virgen románica de Santa María de Gósol, desencadenan un proceso que conducirá, conceptual y estéticamente, a *Las señoritas de la calle Avinyó*.

Pero, no solo son la *Venus marina* y la *Venus pompeyana* las que tienen su equivalente en el arte románico, Dionisio es también la prefiguración de Cristo.³⁷ Picasso, que ya se había retratado como Baco, o Dionisio, toma los mismos rasgos que el Cristo románico de la *Majestad Batlló* en su autorretrato de 1907.

En composiciones como el *Estudio para "La mujer de los panes"*, Picasso refleja otras

características de la escultura románica, los ojos vacíos. Estos glóbulos tan habituales en los bajorrelieves de las portaladas o en los descendimientos son reproducidos por Picasso en Gósol y en pinturas posteriores como, por ejemplo, el *Desnudo sentado* de 1906-1907. Son características de la escultura románica cuya incorporación a la pintura picassiana resulta inseparable del proceso filosófico-religioso representando por Picasso en sus trabajos de este período. El *Desnudo sentado*, una imagen que tanto en sus ojos como en su postura y en sus trazos, más propios del hacha que del pincel, reproduce las características de las majestades románicas, ha sido contemplado como ejemplo de la escultura africana. Esta imagen, teniendo su modelo en Cristo, de nuevo puede ser entendida como un autorretrato del artista. Creemos que en ella, Picasso, funde su autorretrato pompeyano como Baco³⁸ con tallas de Cristo como la del *Descendimiento de Erill la vall*. Tenemos, por un lado a Picasso-Baco-Cristo (pompeyano y románico) y por otro a Fernand-Venus-Virgen (pompeyana y románica).

Desde el punto de vista de vista iconográfico quedan pendientes, en este estudio, dos detalles: la sustitución del manto por un pañuelo anudado y la relación entre el desnudo de Fernand y *La maja desnuda* de Goya.

El pañuelo azul sustituye al manto y es, al mismo tiempo, el tocado habitual de las campesinas gosolanas. Picasso las pinta en innumerables bocetos con sus pañuelos anudados al cuello destacando el óvalo del rostro y centrando la atención en sus facciones. El

36. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 340

37. El cristianismo tendrá a Dionisio como gran enemigo –por ser tan semejante a la figura de Cristo- llegando a transformarlo en el diablo. En: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007

Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 13.

38. Richardson, amigo de Picasso y cuyo compañero Douglas Cooper había sido el propietario de este Baco, asegura en su biografía de Picasso que este Baco es un autorretrato del artista. Véase: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 471.

Picasso. Desnudo sentado. 1906-1907. Óleo sobre tela. 121x93'5 cm. Museo Picasso. París.

Descendimiento de Erill la vall. Siglo XII. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Picasso. Baco. París, 1906. Tinta sobre papel. 19x15'5 cm. Antigua colección Douglas Cooper. Paradero desconocido.

Picasso. Muchacha con las manos cruzadas. Gósol, 1906. Lápiz sobre papel. 62'2x36'8 cm. The Metropolitan Museum of Art. New York.



artista asociará esta imagen a la de la mujer catalana. Así lo muestra en el retrato como catalana que hizo a Jacqueline en 1954. En el mismo reproduce el pañuelo y los rasgos de Fernande en *Fernande con pañuelo en la cabeza*. En esta ocasión, Picasso, sienta a Jacqueline en el clásico balancín catalán. La oscuridad de su indumentaria podría evocar el característico negro con el que vestía la mujer pirenaica de principios de siglo.

La identificación entre el pañuelo y el manto, tal y como se ha comentado en *La mujer de los panes*, integra esta característica de las campesinas gosolanas, sus pañuelos, en la imagen de la divinidad picassiana. Picasso podía ver en las rudas mujeres gosolanas la figura de sus antepasadas, con las que el escultor anónimo talló, en el siglo XII, la imagen de su Virgen.

Al sustituir el manto por el sencillo pañuelo, Picasso sigue rodeando y destacando el óvalo facial, pero con un elemento contemporáneo que confiere, como en *La mujer de los panes*, una nueva dimensión laica a esta diosa. La divinidad, Venus, cuya esencia ha sobrevivido bajo distintos disfraces, bajo diferentes dominios, entra en el siglo XX encarnada en un personaje cotidiano popular, Fernande o una campesina gosolana.

Pero no cualquiera de ellas sino una mujer capaz de desarrollar en su interior la divinidad. Divinidad manifiesta en el cambio de actitud que puede observarse entre *Mujer en traje catalán* y *Fernande con pañuelo en la cabeza*.

Por otra parte, entre los dos desnudos pompeyanos propuestos como modelos de *Desnudo acostado* y el propio desnudo, pueden observarse pequeñas diferencias en las que creemos ver la huella de una tercera Venus, *La Maja desnuda* de Goya. Este detalle uniría a Fernande, la novia de Picasso, con la duquesa de Alba, amante de Goya.

Como es sabido, *La Maja desnuda* ha sido considerada, tradicionalmente, un retrato de la amiga de Goya.

Ninguno de los modelos pompeyanos de *Desnudo acostado* levantaba ambos brazos colocándolos, con absoluta desfachatez, detrás de la cabeza. Ésta es una de las peculiaridades de la composición goyesca. La amplitud de la zona de las caderas de *Desnudo acostado*, se encuentra más cercana a *La maja desnuda* que a las estilizadas Venus pompeyanas. Lo mismo ocurre con las piernas cortas y llenitas de *Desnudo acostado*. Se asemejan a las de esta popular duquesa. El movimiento que realiza Fernande con el

Picasso. Jacqueline con pañuelo negro (como catalana). 1954. Óleo sobre tela. 92x73 cm. Colección privada.

Picasso. Fernande con pañuelo en la cabeza. Gósol, 1906. Gouache y carbón sobre papel. 66x49'5 cm. Virginia Museum of Fine Arts.

Picasso. Mujer en traje catalán. Gósol, 1906. Tinta china sobre papel. 12x17 cm. Herencia del artista.





pie, evoca también el del pie izquierdo de la de Alba. El aislamiento que sugiere el entorno oscuro alrededor del lienzo sobre el cual destaca la figura de la maja, es reproducido por Picasso en *Desnudo acostado*. En esta obra podemos observar cómo el mencionado manto azul de la Virgen se abre siguiendo el esquema del lienzo y almohada sobre los que descansa la maja. Picasso reproduce el retranqueo que se da entre la almohada y el paño, así como el plegado de este lienzo que envuelve a la figura goyesca hasta la mitad de la pierna derecha.

Al incorporar a su *Desnudo acostado* algunas de las peculiaridades de *La maja desnuda*, Picasso no sólo muestra una de las facetas del milenario recorrido de Venus, sino que integra en una de estas composiciones en las que está manifestando la idea de eternidad y de divinidad a otro de los pintores emblemáticos del artista, Goya. En *El harén* había hecho lo propio con Velázquez.

Sin embargo, en *La maja desnuda* hay que tener en cuenta un detalle afectivo que vincula esta imagen a Fernande a un nivel más profundo. Como se ha dicho, *La maja desnuda* ha estado tradicionalmente identificada con Cayetana de Alba, amante de Goya. Si Fernande integra algo de *La maja desnuda*, de la duquesa de Alba amante del pintor Goya; entonces Picasso, pintor y amante de Fernande, integrará algo de Goya. Ello no debe sorprendernos puesto que el artista que le hemos visto retratarse como Dionisio y como Cristo, que dice de sí mismo que es Dios, era apodado, el “*petit Goya*”.³⁹

La acumulación de personalidades en el *Desnudo acostado* es otra de sus coinciden-

cias con la imaginería pompeyana. En los cultos romanos, las fusiones entre distintos dioses creaban un denso conjunto de identidades y de relaciones.⁴⁰ Las transposiciones realizadas por Picasso entre *La Maja desnuda*, Venus, Ariadna, la Virgen, la maja y Fernande, responden al mencionado criterio asociacional pompeyano, así como a la característica mixtificación entre los reinos mitológicos y humano de estos frescos. A nivel de relaciones, estas transposiciones, tienen, como hemos visto, consecuencias en el campo afectivo. Los novios de las modelos, Goya y Baco, se integrarán, también, en la personalidad del novio de la retratada, Picasso. Quien, a su vez, se pinta como Cristo (*Desnudo sentado*, 1907).

Green en su libro *Picasso architecture and vertigo*, cita a Lévy-Bruhl para establecer una distinción entre mentalidad primitiva y mentalidad civilizada. Entiende la civilizada como la que piensa lógicamente y la primitiva como la que piensa mágicamente. Ambas se diferencian por las “leyes de la participación” que permiten que cada cosa participe de todas las demás en cualquier momento. Green comenta que la aplicación de esta ley equivale a la creencia en las fuerzas místicas difusas, individualizadas e intercambiables, estas fuerzas que distinguen la pintura de Picasso de la de Braque y de la de sus contemporáneos.⁴¹

Creemos que la aplicación del pensamiento mágico a la pintura no arranca, en Picasso, con *Las señoritas de la calle Avinyó* sino bastante antes. El desnudo de Fernande es un ejemplo de su trabajo conforme a las “leyes de la participación”, así como de la magia

Goya. *La maja desnuda*.

1790-1800. Óleo sobre tela. 97x190 cm. Museo del Prado. Madrid.

Picasso. *Desnudo acostado*

(Fernande). Gósol,

1906. Gouache sobre papel. 47'3x61'3 cm. The Cleveland Museum of Art. Cleveland.

39. Autorreferencias del propio Picasso como Dios en: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-.P.463.

Referencias a Picasso como el “*petit Goya*” en: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-.P. 182 y 189

40. Para la acumulación de identidades divinas, véase: GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000. PP. 38-47.

41. GREEN, CRISTOPHER *Picasso architecture and vertigo*. New Haven and London. Yale University Press. 2005

Duccio. 1285. *Madonna Rucellai*. Galería degli Uffizi. Florencia.: *Procesión Sacra de Cibeles*. Villa de la abundancia. Pompeya.



simpática explicada por Frazer.⁴² Las enseñanzas que en este sentido pudieran aportarle Max Jacob y Apollinaire se sumaron al dilatado bagaje que ya cargaba Picasso desde su adolescencia. Las múltiples composiciones religiosas de su juventud, así como los poderes sobrenaturales que se otorgaba a la imaginería cristiana o el valor sagrado que conferían unas reliquias (pelos, dientes, huesos, trapos...) a las tallas románicas mediante su contacto y almacenamiento en el reconditorio, son experiencias y conocimientos que habían dejado mella en la vivencia que el artista tenía de la obra de arte. Es natural que una personalidad supersticiosa como la de Picasso, con su conocimiento acerca de los poderes sobrenaturales de la imaginería cristiana (algunos de cuyos ejemplos él mismo había creado) en intenso contacto con el misticismo e intereses por lo oculto, la magia, la cábala, el tarot, etc. de Max Jacob, desencadenara unas creaciones plásticas cuyo sustrato participara de estas “fuerzas místicas”. Es decir, unas composiciones capaces de transformar, o de religar una realidad que, para el artista, iba mucho más allá del estricto mundo físico.

El pensamiento mágico y supersticioso era una de las afinidades que el artista compartía con el mundo pompeyano.⁴³ Las imágenes pompeyanas se hacían eco del espíritu supersticioso del pueblo romano. Los amuletos

ornamentaban las fachadas y con ellos, el ciudadano se protegía de los efectos malignos.⁴⁴

Gósol también se llenaba de imaginería religiosa durante las numerosas fiestas y celebraciones agrícolas que tienen lugar en verano. La asociación entre la imaginería y la liturgia cristiana y pagana no solo era una reflexión abstracta, sino una realidad que podía contemplar y vivir el propio artista en el pueblo:

También ha habido procesiones un domingo y el día de Corpus (...) Además se erigen pequeños altares al aire libre, con ramas de abetos y de retama. Llega la hora en la que sale el cura de la iglesia precedido por hombres y muchachos que llevan enormes banderas que también salen volando y son seguidos por mujeres con capuchones negros (...) transportan triunfalmente, una Virgen vestida de azul y de rosa, entre flores de porcelana y de tela.⁴⁵

La Cibeles pompeyana va montada sobre las mismas andas sobre las que transportaban triunfalmente en Gósol a su Virgen, vestida de azul. Las *madonnas* rodeadas de ángeles evocan a *Ariadna guardada por un genio alado*. Se trata de lo mismo. La Virgen es Cibeles, es Ceres, es Venus, es Ariadna... sus procesiones paganas se perpetúan en

42. FRAZER, JAMES GEORGES (SIR) *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid. Fondo de cultura económica. 1999 -1ª Ed. Londres, 1890-

43. Véanse, en este sentido, los comentarios de Fernand Olivier y de Françoise Gilot en sus respectivos libros sobre sus vidas con el artista. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933P. 105. y GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- PP. 217-219.

44. La descripción que hace Gusman sobre la superstición pompeyana es de sumo interés para comprender el interés que demuestra tener Picasso en esta publicación: *Las influencias misteriosas se designaban con distintos nombres y el mal de ojo, era una de las formas más perniciosas (...) Los insectos pasaban por echar el mal de ojo; entre los romanos, la mantis religiosa embriajaba a los hombres y su imagen, al contrario, alejaba los malos espíritus (...).*

Gusman explica, a continuación, varios comportamientos “antídotos” como hacer un gesto con la mano, etc., para conjurar los malos espíritus, comportamientos que

forman parte de la vida cotidiana de Picasso y que son descritos por Françoise. *Se encontraron en Pompeya diferentes amuletos acompañados, generalmente de figuraciones fálicas en bronce (piénsese en la forma fálica del jardín de La Californie, entre la cabra y la mujer), vidrio, coral, ámbar -coral y ámbar tenían mucha predicación- también había emblemas para proteger el comercio del mal de ojo (...) la lengua de camaleón facilitaba un feliz parto, el huevo de serpiente hacía ganar un proceso (...) en fin, las manos de trapo cosidas en los sombreros de paja de los africanos, protegen todavía de las influencias perniciosas (...) un ojo, a menudo, era pintado o esculpido sobre diferentes objetos para alejar las miradas hostiles.* En: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. Paris, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 136-139.

45. Carta de Fernand Olivier a Apollinaire. Fechada el 21 o 22 de junio de 1906. Citada en: JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. PP. 35 y 36.

las montañas pirenaicas y la fe en un mito, encarnado en distintas imágenes, sobrevive a los tiempos. Picasso, en *Desnudo acostado*, como hizo con *La mujer de los panes*, da una nueva vida al mito religioso confiéndole la posibilidad de desarrollarse en el seno de un ser humano, de una mujer cotidiana, como las gosolanas, como Fernando. Una mujer con aptitudes para seguir la evolución de Ariadna pintada en *El harén*. No hay que olvidar que, detrás del proceso formal hay una trayectoria intelectual, un

trabajo de fondo indisoluble del anterior. De modo que la estética románica, visible en la esquematización del rostro de Fernando (*La mujer de los panes* y *Desnudo sentado* entre otras) y que, paulatinamente, se extenderá a toda la composición, no es un mero ensayo formal, no es una prueba gratuita, sino un trabajo integral que conducirá al artista a cambiar los parámetros del arte desde el mismo mundo antiguo, desde su estética, desde su filosofía y desde sus religiones.

21-7 MUJER DESNUDA DE PIE. (GRAN DESNUDO ROSA)

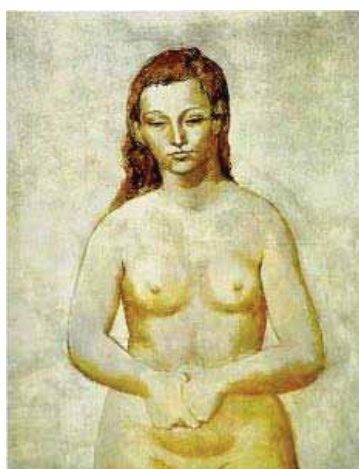
En el *Gran desnudo rosa*, Picasso prosigue el proceso anunciado en las obras anteriores. La esquematización y simplificación del rostro se extiende a todo el cuerpo. El artista, de nuevo, desnuda a la divinidad. Su modelo ya no es Venus o Ariadna sino las diosas sobredimensionadas cuya fuerza trascendente, manifestada en su actitud y en sus proporciones, se impone con el magnetismo de un ídolo.⁴⁶

Este ídolo se encarna, también aquí, en un ser humano, en una mujer. Sus trazos son el resultado del sedimento que ha dejado en ella su recorrido milenario. En el *Gran desnudo rosa*, Picasso trabaja un cuerpo físico como recipiente matérico del tesoro divino.

El desnudo femenino, en tonalidades rosadas, se erige sobre un fondo de la misma gama, en la línea de los grandes conjuntos monocromos pompeyanos.

La composición está dominada por el eje vertical del cuerpo humano. Un escasamente verídico movimiento de la pierna izquierda, rompe la monotonía del bloque vertical e introduce una ilusoria profundidad. El mencionado movimiento en la parte inferior izquierda del cuerpo queda compensado con el giro lateral de la cabeza hacia su derecha. Las manos se unen en el centro exacto de la composición, justo encima del sexo.

No son manos cruzadas de manera relajada, sino cerradas y apretadas como si guardaran algo en su interior. Unas manos casi forzadas como puede apreciarse también en el *Desnudo con las manos enlazadas* y en otros estudios para esta pintura. La posición del sexo en medio de la composición, la vimos ya en *La muchacha de la cabra*. En esta obra, como suponemos que debe ocurrir en el *Gran desnudo rosa*, la situación privilegiada



Picasso. Mujer desnuda de pie. (Gran desnudo rosa). Verano 1906. Óleo sobre tela. 153x94 cm. The Museum of Modern Art. Nueva York.

Picasso. Desnudo con las manos enlazadas. 1905 o 1906. Gouache sobre tela. 95'8x75'5 cm. Colección Ayala y Sam Zacks. Toronto.

Picasso. Payesas de Andorra. Gósol, 1906. Lápiz y tinta marrón realizado con gouache sobre papel verjurado amarillento. 63'5x43'4 cm. The Art Institute. Chicago.

46. Daix ya vio en esta figura un ídolo. AAVV *Picasso et le portrait* catálogo a cargo de William Rubin. París. Reunión des Musées Nationaux. 1997. P. 264.

del sexo correspondía a la importancia que se le atribuía en su interpretación.

El arco que conforman los brazos sobre el cuerpo de la modelo introduce las líneas curvas en la verticalidad imperante en esta pintura y parte en dos zonas el eje estructural. La zona superior, la zona más compacta, es la incluida en el óvalo que conforman los brazos. Óvalo que está cerrado en un extremo por las manos y en el otro por la cabeza. La zona inferior parece liberada del almacén contenido entre los mencionados brazos y muestra su independencia con un suave movimiento, una mera sugerencia.

El cabello recogido en forma de moño sobre la nuca, centra la atención en la importancia de la cabeza por sí misma, como símbolo, desprovista de la distracción que supone en el *Desnudo con las manos enlazadas* la cabellera de Fernande. Es un recurso semejante al empleado con el pañuelo y que evoca, también los recogidos con los que Picasso dibuja a las mujeres gosolanas cuando no se cubren con el habitual pañuelo. Concretamente, sobre el apunte titulado *Payesas de Andorra*, puede observarse cómo el artista realiza un estudio independiente de una de las cabezas de tres cuartos, la misma postura con la que pintará a la de Fernande del *Gran desnudo rosa*.

Picasso consigue conferir a esta tela la apariencia de un gran fresco monocromo en cálidos tonos rosados. El artista, además de reproducir imágenes y acabados pompeyanos, parece ejecutar fielmente las instrucciones técnicas que sobre los mismos proporciona el texto de Gusman. La preparación de los frescos con su última capa de color rojo (amarillo o negro) dejándolo listo para ser iluminado; las transparencias semejantes a las acuarelas que se diría obtenidas aplastando pétalos de rosa; la monocromía y el empleo del pincel en color sanguina para el perfilado, son todas ellas técnicas descritas por Gusman que el *Gran desnudo rosa* recoge como un eco de estos textos.⁴⁷

Los modelos iconográficos para el *Gran desnudo rosa* parecen surgir del espíritu de dibujos como el de la diosa *Juno*, de *Octavia*, sacerdotisa de Augusto o de una *Diana arcaizante*. Son dibujos de figuras aisladas puesto que se trata de copias de esculturas y como tales reflejan una actitud menos ligera, más

compacta y pesada que las reproducciones de pinturas. Son imágenes que están muy lejos de la gracilidad de las bailarinas pompeyanas o de las Venus en las que se inspiraba Picasso en sus anteriores composiciones. La cabeza de Fernande en *Gran desnudo rosa*, con su cabello recogido y su dimensión escultórica es fácilmente relacionable con los *Bustos de pompeyanas* o la *Cabeza alejandrina* dibujados por Gusman. Las redondeces del rostro contrastan fuertemente con el óvalo con el que la representaba en *Fernande con pañuelo en la cabeza* o *Desnudo acostado*. Son las redondeces que encontramos en las mencionadas reproducciones de *Cabeza alejandrina* o de *Bustos de pompeyanas*. Entre la mujer dibujada en primer término en *Bustos de pompeyanas* y Fernande se dan varias coincidencias: unas facciones comunes, unas cejas finísimas, como las de la Virgen de Gósol, los ojos vacíos, una oreja muy destacada, unos cabellos recogidos, unas ondulaciones sobre la frente que Picasso traslada al moño, unos ojos vacíos, un cuello ancho... todo ello conduce a pensar en la influencia de estos dibujos escultóricos en el proceso de creación de la cabeza de Fernande.

Dado que, como se ha visto, Picasso maneja a menudo grupos de imágenes que Gusman presenta conjuntamente, resulta interesante prestar atención al hecho de que junto a las anteriores cabezas encontramos un dibujo de Octavia, sacerdotisa de Augusto que forma parte de algunas de las reproducciones que hemos mencionado como posibles fuentes de inspiración para el *Gran desnudo rosa* y al lado del mismo, el dibujo de *Cornelius Rufus*. Obra, esta última, con la que creemos que trabaja Picasso para la realización de múltiples estudios de la cabeza de su amigo, el posadero Josep Fontdevila.

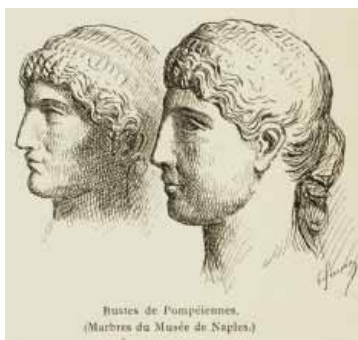
Gusman. Estatua de Junon.
Terracota del Museo de Nápoles. P.100.

Gusman. Octavia,
sacerdotisa de Augusto.
(Estatua en. Mármol del Museo de Nápoles. P. 429.

Gusman. Diana arcaizante.
(Estatua en mármol policromada. Museo de Nápoles) P. 424.



47. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 364-366 y 381-382.



Gusman. Cabeza

alejandrina. Colección de M. Noël. P. 438.

Picasso. Mujer desnuda de pie. (Gran desnudo rosa).

Detalle. Verano 1906. Óleo sobre tela. 153x94 cm. The Museum of Modern Art. Nueva York.

Gusman. Bustos de

pompeyanas. (Mármoles del Museo de Nápoles). P. 428.

De hecho, el proceso de simplificación de la cabeza de Fernande en *Gran desnudo rosa* parece ser paralelo al del inicio de los estudios de Josep Fontdevila. Entre las páginas 428 y 429 de Gusman, Picasso encuentra los modelos pompeyanos con los que comenzó a trabajar en la mutación de la cabeza a un símbolo que retuviera la esencialidad y la dignidad del retratado. Vemos, en el dibujo de Cornelius Rufus, el punto de partida de esta serie de retratos

Picasso adapta la fisonomía de Fontdevila a la del notable pompeyano. Sombreado, volúmenes, facciones, porte, labios, cejas... En otros retratos, el artista jugará con detalles, como el perfilado y vaciado de los ojos que los extraerá del busto en primer término del dibujo titulado *Bustos de pompeyanas*, el mismo con el que habría trabajado la cara de Fernande para el *Gran desnudo rosa*.

Picasso queda fascinado por la personalidad y la fortaleza del viejo posadero gosolano. En su carácter, sus actividades como contrabandista, su fortaleza, su sabiduría de montañés y su espíritu libre,⁴⁸ Picasso intuye la herencia de toda una civilización. No en

vano el artista toma como modelo para Fontdevila el busto de Cornelius Rufus, un retrato que emite determinación, fuerza convicción. De los finos labios prietos de Cornelius no parecen haber emanado más palabras que las estrictamente necesarias. La mirada que confiere Gusman a este busto coincide con las que hemos observado en muchos de los retratos picassianos, empezando por el *Joven con pipa*. Es una mirada que no busca el encuentro ni con el espectador ni con nadie en concreto. Es firme y mira al exterior con los ojos de su interior, sin filtros. Este pudo ser Fontdevila, una personalidad que subyugó al artista.

Picasso, en su proceso de búsqueda y representación de la esencia del mito, de la divinidad eterna que, encarnada en diferentes personajes, ha sobrevivido hasta nuestros días, ve en Fontdevila la independencia de una inteligencia salvaje que retiene intuitivamente la sabiduría ancestral. Su retrato no tiene como modelo a Zeus, Apolo, Poseidón o Pan sino a un notable pompeyano, arisco, firme, indomable y absolutamente independiente. Una inteligencia indómita, un carác-

Picasso. Retrato de Josep

Fontdevila. Gósol, 1906. Lápiz negro sobre una hoja de papel con rayas. 21x13 cm. Musée Picasso. París.

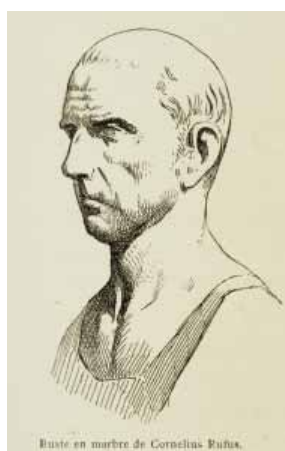
Gusman. Busto en mármol de Cornelius Rufus. P. 430.

Picasso. Retrato de Josep Fontdevila. Gósol, 1906.

Lápiz conté y carbón sobre papel. 32x21'7 cm. Colección particular.

Gusman. Bustos de

pompeyanas. Detalle. (Mármoles del Museo de Nápoles). P. 428.



48. Su familia tuvo que retenerle ya que con más de noventa años quería marchar con Picasso a París. Consúltense los dos libros de Fernande Olivier: OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- y OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid.

Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933- OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933-

Gusman. Medea (Pintura del Museo de Nápoles). P. 377.

Picasso. Mujer desnuda de pie. (Gran desnudo rosa). Verano 1906. Óleo sobre tela. 153x94 cm. The Museum of Modern Art. Nueva York.

Medea. Siglo I. Pintura mural. 137x44 cm. Procede de la Basílica de Herculano, copia de una creación de Timómaco, del siglo IV a.C. Museo Nazionale. Nápoles.

Picasso. Mujer en traje catalán. Gósol, 1906. Tinta china sobre papel. 12x17 cm. Herencia del artista.

Picasso. Mujer regresando del mercado. Gósol, 1906. Dibujo a pluma. Dimensiones no disponibles. Baltimore Museum of Art. Baltimore.



ter ajeno a convencionalismos. Una determinación que solo tiene un motor, su fuerza interior.

El camino que Picasso inicia hacia la modernidad en Gósol, no niega el clasicismo, al contrario. Se basa en la pintura pompeyana, en su capacidad de transmitir verdades eternas que el artista reencuentra, encerradas, en seres anónimos y ancestrales de las montañas pirenaicas. En los modelos de la pintura pompeyana el pintor halla la modernidad porque, entre otros motivos, evocan valores eternos.

En la cabeza del *Gran desnudo rosa*, Picasso lleva a término un trabajo de mixtificación consistente en aplicar la esencialidad de la pintura y de las tallas románicas a los dibujos escultóricos de Gusman.

El porte y la dignidad de este desnudo es, como se ha dicho, el de una diosa o una sacerdotisa. Sin embargo, si bien las imágenes propuestas encajan en el concepto de lo que ella representa, no pueden fijarse como modelos iconográficos concretos para la misma.

Es, de nuevo, la pintura pompeyana la que nos ofrece una figura de una talla similar a la de Ifigenia⁴⁹, con su *pathos* y su soledad.

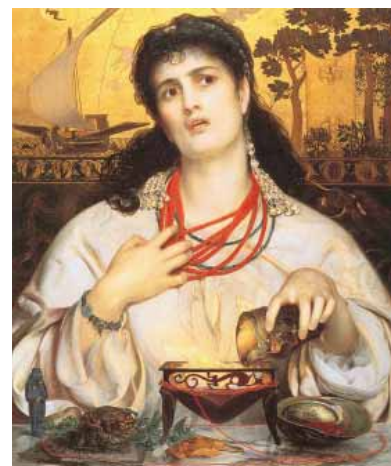
La mujer del *Gran desnudo rosa* es Medea. Gusman le dedica un retrato aislado en blanco y negro. En el mismo, Medea, con la espada entre las manos y gesto extraviado, planea el asesinato de sus hijos. Picasso le retira la espada y conserva los brazos en forma de arco sobre el cuerpo y sus manos enlazadas a la altura del sexo. Las manos del *Gran desnudo rosa*, sin embargo, se sujetan fuertemente la una contra la otra, mientras que las de Medea parecen relajadas. La cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha, el cabello recogido, las proporciones de su cuerpo voluminoso y el pie izquierdo algo separado del derecho son características del fresco que reproduce Picasso en su versión gosolana. Como en las obras anteriores, el artista desnuda a la divinidad que es mostrada sin adornos ni atributos. Picasso busca la verdad, el alma que encierra con tanta firmeza esta mujer solitaria. El artista busca la esencia del mito de Medea.

La vida de esta poderosa hechicera, sobrina de Circe, sacerdotisa (o hija) de Hécate es un cúmulo de tragedias. Su amor traicionado a pesar de los servicios prestados al enamorado Jasón, su venganza, sus nuevos matrimonios,

Feuerbach. Medea. 1871. Óleo sobre tela. 192x127 cm. Kunsthalle. Mannheim.

Moreau. Jasón y Medea. 1865. Óleo sobre tela. 204x115'5 cm. Musée de la Gare d'Orsay. París.

Sandys. Medea. 1868. Óleo sobre madera. 61'2x45'6 cm. Birmingham City Art gallery.



49. Véase, en esta misma tesis, el estudio de *Acróbata con bola*.

sus huidas, sus enseñanzas, sus ajustes... hacen de esta mujer que tiene la fuerza de su magia, una eterna errante. Su alma terminó vagando por los Campos Elíseos, donde ya sólo encontraría héroes y personajes virtuosos. De esta antítesis del Tártaro, pocos, pudiendo, regresan al mundo de los vivos.

La mujer del *Gran desnudo rosa*, recogiendo los rasgos más peculiares de la Medea pompeyana, envuelta en su característica monocromía rosada, integra, en su misma imagen (como en *La mujer de los panes*, o como en *Desnudo acostado*) aquellos rasgos que de esta Medea, Picasso percibe en la mujer gosolana.

Picasso en el *Gran desnudo rosa*, parece plasmar la calma que sucede a la tempestad. Medea, en un extraordinario recogimiento interior, con una belleza serenada en su retiro del tormentoso mundo de los vivos, sola con ella misma, cierra fuertemente sus manos delante de un sexo que es *fons et origo divinitatis*.

El planteamiento del tema de Medea por parte de los artistas del siglo XIX, Turner, Delacroix, Sandys, Moreau... evoca sus dones como hechicera, su entrega como amante, su enajenamiento como asesina de sus hijos, pero, en pocas ocasiones se refleja la grandeza y la soledad de la diosa. En este sentido, Feuerbach, a quien ya habíamos citado en el estudio de *La amazona*,⁵⁰ es de los pocos en presentar una versión de Medea muy próxima a la de Picasso. Feuerbach muestra a una mujer con la talla de una diosa clásica, envuelta, también, en rosas y carmines, serenamente abandonada en la magnitud de su venganza amorosa. La soledad, la grandeza, la tragedia y el recogimiento de la Medea de Feuerbach precisan de una discretísima espada pisada por la diosa para establecer su identidad.



Virgen de Gósol.

Gósol. Siglo XII. Talla policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Picasso Desnudo sentado.

París, 1905. Óleo sobre cartón. 106x76 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París

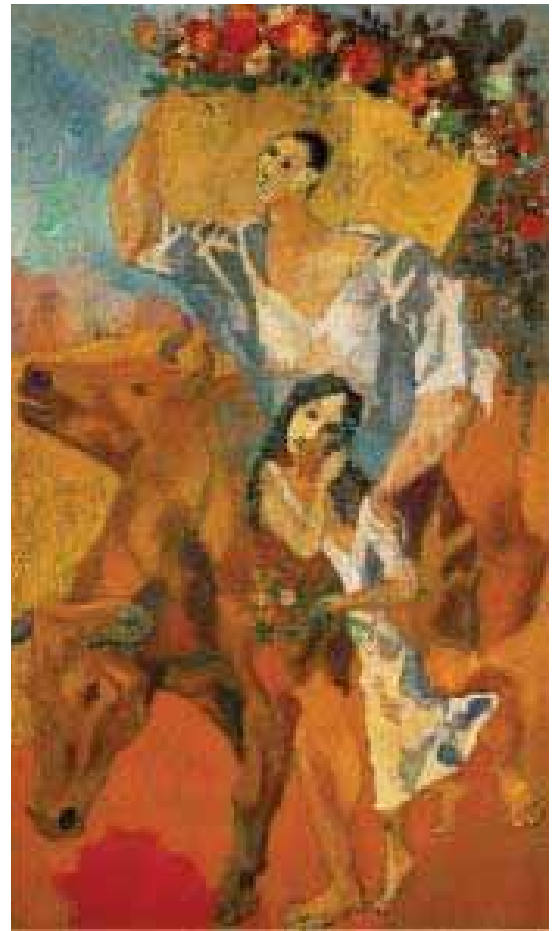
Picasso retrata a la Medea que se perpetúa en el ciclo eterno de la humanidad. Picasso nos presenta su esencia, desnuda. La eternidad de su divinidad, es reafirmada por los trazos reduccionistas, primitivos y esenciales de la Virgen de Gósol. El extravío de su joven mirada pompeyana es corregido con el distante hieratismo de la talla románica. Su hermetismo asume serenamente el *pathos* propio y ajeno, pasado y venidero. Su soledad, el vacío del arco de sus brazos, muestra un seno del que ha desaparecido tanto la espada de la diosa como el niño de la Virgen. Arma y sujeto del crimen. En el *Gran desnudo rosa*, al sacrificio y tragedia de Medea, se añade el de la Virgen; la soledad, el dolor y el vacío de Madelaine en *Desnudo sentado*, así como el solitario *pathos* que asola a la campesina catalana. El románico confiere al *Gran desnudo rosa* la digna asunción divina de una tragedia que se perpetúa en el ciclo infinito de la humanidad.

Sacerdotisa, Epona, Ceres, Venus, Ariadna, Medea... Sus metamorfosis protegen su identidad y añaden a su imagen la pátina de la trayectoria. En Gósol, Picasso unió las huellas de los eslabones pompeyano, románico y gosolano de mitos que existen por sí mismos, al margen de las religiones que los encierran.

50. Véase, en esta misma tesis, en el estudio de *La amazona*, la relación que se establece entre Feuerbach, Rousseau y Picasso. Feuerbach es, a su vez, autor de una Ifigenia, otro mito al que Picasso alude en *Acróbata con bola*.



Picasso. *Pastor con cesto*. Gósol, 1906. Gouache sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus Museum of Art. Ohio.



Picasso. *Composición: Los campesinos*. París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.

22

Pastor con cesto y Composición: los campesinos

22-1 INTRODUCCIÓN

Entre mayo y agosto, en los pueblos de Catalunya, se celebran la mayoría de las fiestas agrícolas. A principios de siglo, especialmente en los lugares aislados y montañosos como Gósol, estas celebraciones conservaban un fuerte contenido ritual. Las cimas de las montañas brillaban con hogueras, se llenaban de danzas, músicas, juegos y canciones. Danzas relacionadas con dos objetivos principales: el culto a las divinidades, a las fuerzas naturales y a la fertilidad.¹

A las tradicionales festividades religiosas de estas fechas (san Isidro, el Corpus, san Antonio, san Cristóbal, santa Carmen, san Juan, san Pedro, san Jaime, santa Margarita, santa Ana, santa María, etc.) se añadían las propias de la siega, así como pequeños rituales que tenían lugar al inicio o al fin de ésta y de otras activi-

dades agrícolas. La Fiesta Mayor, el quince de agosto, no pudo ser presenciada por Picasso ya que partió precipitadamente poco antes. Debíó ver, sin embargo, los preparativos. Si al anterior programa le añadimos los bailes que se celebraban cada domingo en la plaza, delante de la posada donde residían el artista y Fernande, no sorprende que la mujer tuviera la sensación de que en Gósol siempre se estaba de fiesta.²

Las procesiones gosolanas descritas por Fernande³ en la carta que escribió a Apollinaire (22 de junio 1906) son la réplica de las procesiones que encontramos en los muros de Pompeya y que Picasso había podido contemplar, al menos en el libro de Gusman.

El mismo Gusman compara estas festividades de los santos patronos con las de los *lares* urbanos romanos:



Gusman. *Las bodas de Hércules y Hebe*. P. 69.

1. AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Tomo III PP. 335-342.

2. Véase carta de Fernande a Apollinaire de fecha 22 de junio de 1906. CAIZERGUES, PIERRE Y SECKEL, HÉLÈNE *Picasso-Apollinaire. Correspondencia*. La balsa de la medusa. Visor. Madrid, 2.000.

3. El relato de Fernande habría sido más completo de haberlo hecho el 20 de julio, fecha en la que se celebra la más significativa de las procesiones gosolanas, la de santa Margarita. En esta ocasión, el pueblo se traslada en romería a la ermita dedicada a la santa, donde se honra a la patrona del pueblo.

Gusman. *Bajo relieve del templo de Vespasiano.*
P.102.

Toro llevado al sacrificio.
Pompeya.



Los *lares* urbanos eran honrados con grandes fiestas en las que todas las calles se llenaban de gritos de alegría, aplausos y juegos (...) Augusto unió los lares del emperador a los de la ciudad, que podrían traducirse en los santos patronos de los pueblos, en cuya festividad solían celebrarse las fiestas mayores de los mismos.⁴

El vínculo entre las festividades religiosas gosolanas y las paganas no era sólo algo perceptible en el ambiente sino que Gusman ya había adelantado a Picasso esta conexión. Es decir que, inevitablemente, Picasso vio y vivió ese trasiego festivo como un motivo más de identificación entre la pequeña población pirenaica dominada por la magia del Pedraforca con la elegante Pompeya, marcada por la presencia del Vesubio.⁵

La considerable presencia de bueyes en Gósol, debió constituir para Picasso otro desencadenante del hermanamiento que creemos que el artista realiza entre el pueblo pirenaico y Pompeya. Los bueyes llenan los muros, los *lararios*, los altares y, en general, la escena pictórica pompeyana. En *Pastor con cesto* y *Composición: Los campesinos* (de ahora en adelante, *Los campesinos*) los rudos bueyes montañeses serán homologados por Picasso a los bueyes y toros sacrificales o báquicos de los frescos pompeyanos. Los modelos de las mencionadas pinturas picassianas, extraídos directamente del *corpus* de Gusman, depositarán, en estas composiciones gosolanas una simiente pompeyana que unirá, en el ámbito mágico de la pintura, ambos mundos y ambas religiones.

22-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

La historiografía presta mayor atención a *Los campesinos* que a *Pastor con cesto*. Tanto Rubin, como Barr o Cabanne, por citar algunos, relacionan *Los campesinos* con *San José con el Niño Jesús* de El Greco. Una obra religiosa con la que *Los campesinos* guarda una gran semejanza. Tanto Rubin como Barr se referían a *Los campesinos* como *Vendedor de flores ciego*, *muchacha* y *bueyes* o simplemente, *Vendedor de flores ciego*.⁶ Pero Richardson supone que en Gósol no había floristas. Tampoco apreciamos que la cegue-

ra del hipotético vendedor de flores. No es algo que pueda deducirse ni de sus ojos ni de su ágil y peligroso corretear junto a los bueyes. Por esta misma razón, tampoco creemos apropiado tratar a la niña como lazarillo.

Richardson es de la opinión de que esta obra le causó enormes problemas al artista. Según el autor, Picasso quiso aunar el manierismo de El Greco, la compasión de la época azul, el encanto de la época rosa y un decorativismo supuestamente *nabi*, en una pintura que desafiaba la perspectiva rena-

4. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 109.

5. Véase, en esta misma tesis el estudio de *Mujer sobre un asno en Desnudo acostado y otras divinidades*.

6. Véanse los artículos de Rubin y de Barr en: AAVV *Les demoiselles d'Avignon*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988-Reunión des Musées Nationaux, París, 1987- PP. 368, 396 y 402.

CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P. 173.

centista. Una conjunción de intereses que el autor califica de fracaso estrepitoso. Richardson considera las figuras endebles, percibe, también, deformaciones insatisfactorias y la proyección de la composición hacia el primer plano.⁷

La historiografía, en general, ve en esta obra una búsqueda que conducirá al artista a *Las señoritas de la calle Avinyó* y al cubismo.

Respecto a *Pastor con cesto*, Cooper realiza una interesante observación. Considera este *gouache* como una de las escenas que debían integrar una gran composición que no se llevó a término. Resulta especialmente remarkable para la interpretación que se ofrece de *Pastor con cesto* en esta tesis, el hecho de que Cooper afirme que la gran composición estaba presidida por un baile. Estas conclusiones están fundamentadas en las anotaciones realizadas por el artista en el *Carnet catalán*.

Una montaña, silueta/ sobre/ un cielo azul
un rebaño/ de casas sube desde la/ plaza



El Greco. *San José con el Niño Jesús*. 1597-1599. Óleo sobre tela. Capilla de san José. Toledo.

Picasso. *Composición: Los campesinos*. París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.

un lago azul refle/ ja el cielo delante un/
hombre conduce dos/ bueyes un baile.⁸

Probablemente se trate del *Ball de la Llet*, celebrado en Gósol el día de San Juan. Una fiesta de palpables orígenes paganos que se desarrolla entre la noche y el día de san Juan, la noche más mágica del año, festejada en distintas culturas y desde tiempos inmemoriales.

22-3 PASTOR CON CESTO

22-3-1 Estudio compositivo.

La estructura básica de la obra consiste en un eje vertical central y dos horizontales que cruzan al anterior eje en diagonal. Cada una de estas líneas se corona con una cabeza, dos animales y una humana. El extremo opuesto a las mismas se ramifica en una serie de piernas y patas separadas indicando movimiento. La figura central del joven, el eje principal de la composición, se abre en su parte inferior en forma de i griega y sus brazos, uno doblado a la altura del hombro y el otro extendido, ligeramente separado del torso, otorgan dinamismo a la parte superior del cuerpo. El bastón que sostiene sobre el mencionado hombro constituye una tercera diagonal que sigue la misma orientación que los ejes marcados por la espina dorsal de los animales. Este bastón, situado entre ambos, en un plano superior y sostenido por el muchacho, parece señalar a los bueyes (o toros) la dirección a seguir.

En el centro de la composición, la faja del payés catalán, envuelve su cintura cortando horizontalmente la vertical formada por el óvalo de la cabeza, enfatizada por la nariz y la abertura central de la camisa. La faja marca, como un hito, el centro exacto de una obra ligera y aparentemente fácil pero cuyo estudio evidencia un concienzudo trabajo compositivo. Múltiples trazos curvos, realizados con gran agilidad con la punta del pincel cargado con pigmento en tono sanguina, marcan las arrugas y el plegado de la indumentaria. Esta serie de ondas (que se extienden al asa del cesto) dinamizan el hieratismo del joven. Con la misma técnica, Picasso resigue, con distinta intensidad y continuidad, los cuerpos de los animales y la figura del muchacho. Es un quehacer y un cromatismo que, como ya hemos visto repetidamente en esta tesis, Picasso extrae de los modelos pompeyanos y de las descripciones técnicas que de los mismos hace Gusman en su libro.⁹

7. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. PP. 448-451.

8. COOPER, DOUGLAS. *Picasso. Carnet catalan*. París. Berggruen. 1958 1 Álbum facsímil 12x8 cm. PP. 8 y 59.

9. Fue ejecutado con pincel, pero vemos el empleo de una clase de lápiz que recuerda

la sanguina; los antiguos, además, no se servían más que de pinceles para dibujar, lo testimonia el hecho ocurrido en la corte de Ptolomeo, donde Apeles, con un trozo de carbón, hizo un boceto sobre el muro del retrato del rey.

GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 381-382.



Gusman. *La puerta de Stabia* y *La calle de Stabia*. Pl. II

Picasso. *Pastor con cesto*.

Gósol, 1906. Gouache sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus Museum of Art. Ohio.

Gusman. *El campo en Pompeya*. P. 3.

Gusman. *Las cabras de Pompeya*. P. 23.



El empleo del pincel en tono sanguina para el dibujo, confiere una cierta sequedad al conjunto al haber sido aplicado sobre una superficie cuya falta de humedad no permitía la integración de la mencionada pintura con los pigmentos de la base.

La gama cromática recoge los tonos ocre, sienas y rosados contrastados con el azul del cielo que recorta el perfil de las colinas o los arcos de las acuarelas pompeyanas de Gusman. No se trata sólo de los colores que dominan los frescos sino, también, los reflejados por el autor del libro, y pintor, que se deleita plasmando su romántica visión de las ruinas pompeyanas, su paisaje y su entorno rural.¹⁰ La plácida belleza arcádica que se desprende de algunas de estas estampas de Gusman es interiorizada por Picasso del mismo modo que asimiló y tradujo el sentimiento de muerte, de devastación o de intemporalidad de otras escenas pompeyanas.¹¹ *Pastor con cesto* extrapola al entorno gosolano la suavidad, la luz, el color y, en

definitiva, la emoción arcádica que invade estos dibujos y textos de Gusman. Creemos que el rotundo cambio cromático que muestra *Pastor con cesto* respecto al verde paisaje gosolano, es una muestra más del proceso de intelectualización que esconde ésta (y otras) composición con falso aspecto de apunte del natural.

La técnica empleada, el *gouache*, es similar a la que se utilizaba en Pompeya para la realización de obras de pequeño formato.¹²

Los animales han sido trabajados a modo de mancha y posteriormente despreocupadamente perfilados con pincel en el inevitable tono sanguina. Los desajustes entre la mancha y el reseguido evocan las lagunas y deterioro de los antiguos frescos pompeyanos, tal como puede apreciarse en algunas zonas y en el perfilado sanguina de la *Venere* de Casa de Iulius Polybius.

El conjunto, a pesar de la profundidad que sugieren los escorzos de los bueyes (o toros) y la marcha de los tres personajes, transmite

Venere. *Casa de Iulius Polybius. Pompeya*. Valles y montañas de Gósol



10. Los colores empleados, encontrados en Pompeya en polvo y en bolas son los siguientes: Blanco, ocre amarillo, ocre rojo, cinabrio, el índigo el azul egipcio (nuestro cerúleo), luego el amarillo tostado, una tierra violácea, un rosa que se asemeja al de garanza, tierra sombra, verde claro, una tinta neutra, un color carne, violeta y negro. (...) Los pompeyanos con todos estos colores, de los cuales algunos son el resultado de mezclas, llegaban a conseguir las armonías más delicadas así como los tonos más cálidos, dando la impresión de pinturas realizadas con jugos de hierbas y de hojas

de rosas aplastadas, recordando la transparencia de la acuarela, en contraste con los tonos ambarinos de las pinturas. En: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 366..

11. Véase, por ejemplo, el estudio de *Acróbata con bola*, *Muchacho desnudo guiando un caballo* o *Les bâteleurs*, por citar algunos ejemplos.

12. Temas pequeño formato con tempera. En: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.365.



la sensación de pintura plana. La proximidad con la que el artista pinta el buey que se encuentra a la izquierda del muchacho, no le permitiría andar sin ser pisado por el animal. Esta superposición irreal que ya vimos en *El harén* y que encontraremos de nuevo en *Los campesinos*, no obedece a la “torpeza” de un dibujante de la talla de Picasso, sino a su voluntad de superponer las figuras. Voluntad que traduce el sistema de yuxtaposición de imágenes de los frescos pompeyanos y que encontramos, también, en la pintura medieval. Si se coteja la imagen del *Collegio degli Augustali* con la del *Pastor con cesto*, podrá observarse cómo Picasso reproduce no sólo la gama cromática de estos murales sino, también, la mencionada técnica pompeyana de superposición de las figuras. Una “torpeza” que fascinaba a Picasso y que encontró, también, en *La procesión del buey* de Le Nain que adquirió a Kahnweiler.¹³

Creeemos que el motivo que impulsó la compra del falso Le Nain por parte de Picasso fue algo más que su admiración por la impericia de los pintores de Laon, como le comentó a Kahnweiler. *La procesión del buey* reproduce la ineptitud buscada por Picasso tanto en *Pastor con cesto* como en *Los*

campesinos. Una “torpeza” que tenía como modelo los frescos pompeyanos. Como puede apreciarse existe una gran similitud entre *La procesión del buey*, *Pastor con cesto* y *Los campesinos*. Volveremos a este tema en el estudio de *Los campesinos*.

Otra obra de la colección particular del artista, unos estudios de Renoir sin ningún interés que no sea el de la copia de modelos pompeyanos, podría confirmar el interés de Picasso por poseer composiciones de otros pintores que han trabajado temas que él encontró o extrajo de la pintura pompeyana.

Picasso, utiliza las manchas de blanco contra los fondos terrosos y sienas obteniendo un contraste que fija la atención del espectador en estos puntos: la camisa y el lienzo que cubre el cesto del pastor.

El interés que presta Picasso al cesto, así como la incomodidad de la postura con que lo sostiene el pastor (parece mostrarlo al espectador) y su proximidad al hocico del buey, hacen pensar en la existencia de un motivo específico para esta representación.

El rostro del muchacho, así como el de *Joven de Gósol*, reflejan una belleza clásica ausente y distante. Su mirada, como en otros retratos de este período, no busca al

Collegio degli Augustali.

Maître des Cortèges

(Atribuido a Le Nain).

La procesión del buey o

La fiesta del vino. Óleo

sobre tela. 107'2x165'2 cm.

Donación Picasso.

Renoir. Estudio de

personajes antiguos.

Proyecto de decoración

pompeyana con tema de

Edipo. 1895. 41x24'5 cm.

Donación Picasso.

Picasso. Pastor con cesto.

Detalle. Gósol, 1906.

Gouache sobre papel.

59'9x47 cm. Columbus

Museum of Art. Ohio

Casa del Efebo. Detalle.

Pompeya

Picasso. Joven de Gósol.

Gósol, 1906. Gouache

y acuarela sobre papel.

61'5x48 cm. Konstmuseum,

Göteborg (Suecia).

Retrato fúnebre romano de

Al Fayum (Egipto).



13. “Picasso, a fines de 1957, adquirió el gran “Le Nain” que había descubierto en la oficina de Kahnweiler en 1935, y ante el que había discurrido acerca de la “torpeza” que le maravillaba de los pintores de Laon.”. En: AAVV *Picasso y su colección*.

Catálogo exposición. Barcelona. Instituto de Cultura y ayuntamiento de Barcelona. 2007-2008. P. 164.

espectador. Son miradas perdidas en un exterior al que permanecen independientes. Su presencia es meramente física. Sus ojos enfocan hacia una dimensión interior que ennoblece y distingue a los personajes. Su factura es pompeyana y puede compararse con la de diferentes retratos en los que se aprecian unas mismas características: los rostros ovalados, la tez en tonos ocre, ligeramente realzados en puntos concretos con una mayor concentración de pigmento, ojos, cejas, nariz y boca dibujados por encima de la mencionada base en tonos tierra, con trazo firme aunque discontinuo y el cabello trabajado con pequeños toques de pincel sobre una superficie seca. Guardando, en general, las características propias del retrato romano, *Pastor con cesto* parece haber tomado como modelo concreto el muchacho de la Casa del Efebo. Obsérvese, también, en ambos modelos, la vara o tirso apoyado sobre el hombro. *Joven de Gósol* guarda un mayor parecido con el rostro de la muchacha que se encuentra junto al mismo, incluso sus ojos parecen realizados con manchas de tinta corridas sobre la superficie como puede observarse en el original pompeyano.

El uso de una tinta negra en *Joven de Gósol*, podría evocar el trabajo de algunos retratos de *Al Fayum*, aunque la vocación más realista de estos últimos, les distancia de los pompeyanos, más esquemáticos y simbólicos. Al cotejarlos se pone en evidencia la vinculación de las obras gosolanas de Picasso exclusivamente con la pintura pompeyana y no con la romana en general.

La barretina que luce el *Joven de Gósol* es otro de los detalles que, como el *rhyton*, conectan el mundo gosolano y el pompeyano. El gorro frigio, del cual la barretina catalana

parece ser su último descendiente, aparece en algunas pinturas pompeyanas como la de Hércules y Lycas.

Finalmente, un último detalle, relacionado con el cabello de *Pastor con cesto*. Su peinado no es el propio del fresco pero coincide con el que se representa el artista a sí mismo en diferentes autorretratos de la época. Las cuatro puntas que le caen sobre la frente parecen ser su signo de identidad, tal como ha mostrado en *Au "Lapin Agile"*, en *Joven con pipa* y puede observarse en numerosas fotos. Quizás Picasso esté, de nuevo, metamorfoseándose, en un nuevo personaje.

22-3-2 Estudio iconográfico

Tal como se ha avanzado en el comentario introductorio a *Pastor con cesto*, creemos que el modelo pompeyano de esta obra es Teseo.

Como se está viendo repetidamente, entre los modelos pompeyanos y la obra gosolana, siempre se da un vínculo temático. *Teseo vencedor del minotauro* como pastor gosolano entre un par de bueyes o toros, no es un modelo escogido al azar. Teseo confiere su imagen al pastor. Su porte, el movimiento de sus brazos, la sustitución del niño junto a su mano derecha por el cesto, el bastón sobre el hombro izquierdo y el brazo doblado siguiendo la línea inferior del mencionado bastón pompeyano, el movimiento de sus piernas y dos toros (o bueyes) a sus flancos que repiten los dos tonos siena con que el pintor pompeyano pinta a su minotauro (cabeza más oscura que el cuerpo). Picasso guardó un especial interés por este Teseo ya que conservó en su archivo la vieja fotografía del mismo realizada por Alinari.¹⁴

Teseo vencedor del minotauro. *Basílica de Herculano. Fotografía de Alinari.*

Teseo vencedor del minotauro. *Basílica de Herculano*

Teseo. *Casa de Marte y Venus. Pompeya.*



14. AAVV Picasso: *the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P.82.

Teseo, por su relación con el minotauro y con Ariadna tiene varios puntos de contacto con Picasso. Venció al minotauro, con el que el propio Picasso se identificaría en innumerables ocasiones a lo largo de su vida. Y se emparejó con Ariadna quien posteriormente se convirtió en la mujer de Dionisio. Picasso, tanto en *El harén*,¹⁵ como en muchas otras obras se retrata como Dionisio quien, a su vez, es simbolizado por el toro La mixtificación que se da en la pintura pompeyana entre el reino de los dioses y el de los humanos, así como las múltiples asociaciones entre las divinidades parecen formar, ya, parte de la narrativa picassiana y de la polifacética imagen del pintor.

En la línea de lo dicho, el *gouache* gosolano, no representa únicamente a Teseo sino también a un joven pastor. El aislamiento del pastor hacía de su grupo social el más atrasado de la sociedad. Sus costumbres mantenían hábitos troglodíticos y conservaban la esencia del hombre primario. Tradicionalmente se le relacionaba con la música en la que vivía inmerso.¹⁶ No en vano descende de Apolo, quien recibió de Hermes la flauta para controlar el rebaño. Así pues, se consideraba al pastor como depositario tradicional de la música que es un su origen, un arte mágico. En este sentido la figura del pastor conecta con la de Orfeo, a quien Picasso alude en su *Hombre con cordero*.

No hay que olvidar que también, Dionisio, en su aspecto más animal representaba el arquetipo arcaico del señor de los animales. El cesto que sostiene el pastor y al que Picasso otorga especial relevancia, podría relacionar-

se con el cesto sagrado del ritual dionisiaco, el *liknon*, pero puede hacer alusión, también, al tema principal del conjunto al que iba destinado este estudio, un baile.¹⁷

Las explicaciones de Amades aclaran algunos aspectos de las tradiciones y vida del pastor que apuntan en la dirección de las notas del Carnet catalán, señaladas por Cooper. El pastor, tan religioso como supersticioso, vive rodeado de canciones consideradas instrumentos de trabajo y entre las mismas tienen especial relevancia las de sentido mágico referentes a la elaboración de la leche, las de la tunda y las que recuerdan danzas relacionadas con prácticas magico-religiosas, a las cuales parecen pertenecer todos nuestros bailes, especialmente aquellos que son bailados por un estamento especial en lugares u ocasiones determinadas.¹⁸

Como una de las fiestas más importantes de Gósol era el *Ball de la llet* que tenía lugar por San Juan, merece la pena consultar qué dice Amades acerca del mismo:

En Gósol, antiguamente celebraban el *Ball de la llet*; también lo hacían por fin de año y para la fiesta mayor, pero hoy (San Juan), tomaba un carácter distinto al de los otros días y parece que recordaba una antigua ceremonia de aspiración de las primicias de la leche de los rebaños o de sus derivados, representados por la cuajada. La vigilia los chicos iban a pasar la noche a la montaña en compañía de pastores y encendían grandes hogueras en las cimas más altas. Entre todos ordeñaban las ovejas y las cabras y, entre todos, hacían la cuajada y hoy (San Juan), de



Gusman. *Orfeo (Pintura de Casa de Orfeo)*. P. 380

Anónimo. *El buen pastor*. Siglo III. Catacumbas de Priscila. Roma.

Picasso. *El hombre del cordero (Estudio)*. París, 1943. Tinta china, acaurela y gouache. 65'2x49'6 cm. Museo Picasso, París.

15. Véase el estudio sobre *El harén* en esta misma tesis.

16. AMADES *Costumari català*. Vol. III. Barcelona. Salvat Editores. 1952. PP.789-790. Véase, también, el artículo de Mercè Vidal sobre Picasso y Gósol donde la autora confiere su merecida importancia a la música gosolana en la génesis del trabajo realizado por el pintor en la población pirenaica: VIDAL, MERCÈ "Picasso i l'arcaisme mediterrà, el substrat de Gósol el 1906". En: *Passatges del segle XX*.

Materia.. Revista d'art. Nº 5 Departament d'història de l'art. Barcelona. Universitat de Barcelona. 2005. PP. 105-129.

17. Véase: COOPER, DOUGLAS. *Picasso. Carnet catalan*. París. Berggruen. 1958 1 Álbum facsímil 12x8 cm. PP. 8 y 59.

18. AMADES *Costumari català*. Vol. III Barcelona. Salvat Editores. 1952. PP.791 y 817.

Picasso. *Pastor con cesto*.
Gósol, 1906. Gouache
sobre papel. 59'9x47 cm.
Columbus Museum of Art,
Ohio

**Teseo. *Casa de Marte y
Venus*.** Pompeya.

buena mañana lo bajaban a la población (...). Todo el pueblo esperaba la llegada de los chicos (*fadrins*, solteros) y, luego de reposar un poco, repartían la cuajada por todas las casas (...). Por la tarde se juntaba en la plaza toda la juventud, así como los chiquillos, y en medio del jolgorio se terminaban lo que quedaba de cuajada. Luego celebraban el *Ball de la llet* (descrito en p. 339 Vol. I). Más tarde, los chicos y chicas solteros bailaban el *Contrapas de la cossa*.¹⁹

Si sintetizamos los pasos esenciales de esta ceremonia de corte ritual descrita por Amades tendremos las siguientes fases: la subida a las cimas de los jóvenes solteros para pasar la noche con los pastores; el alumbramiento de las fogatas; la realización de la cuajada tras ordeñar a vacas y cabras; la bajada al pueblo a la mañana siguiente con la cuajada; el reparto de la cuajada por las casas; la comida de los restos de cuajada y el *Ball de la llet* en la plaza por la tarde (danza exclusiva de muchachos) así como, el posterior *Ball de les Cosses* bailado conjuntamente por chicos y chicas solteros.

Además de rememorar la antigua ceremonia de aspiración de las primicias de la leche, esta tradición está también vinculada a la fertilidad y a asegurar la reproducción. Probablemente,



blemente, Picasso quedaría fascinado con el espectáculo, desde la iluminación nocturna de las cimas hasta el descenso de los jóvenes solteros con sus cestas de cuajada, esperados por todo el pueblo.

Es probable que este “pastor-Teseo-Picasso” encarnado en *Pastor con cesta* represente a uno de los tantos jóvenes que, el día de San Juan, descendía de las montañas, con su cuajada para celebrar la fiesta que culminaría en el *Ball de la llet*. El personaje unificaría al mundo mágico primitivo con el mitológico vivo en Pompeya, ambos latentes en las tradiciones de pastoreo gosolanas. Probablemente, como apuntaba D. Cooper, *Pastor con cesta* fuera destinado a representar una de las fases de la ceremonia de *El baile* al que se refiere Picasso en su Carnet catalán.

El pastor-Picasso, un Teseo superviviente, desciende con sus toros (o bueyes) como celebrante de una ceremonia ancestral.

22-4 COMPOSICIÓN: LOS CAMPESINOS

22-4-1 Introducción

Los campesinos, así como *Pastor con cesto*, parecen responder al espíritu que caracteriza los frescos de Boscoreale que fueron subastados en la Galería Durand-Ruel de París en 1903. En el catálogo de presentación, Sambon habla de estas pinturas como reflejo del arte alejandrino, espiritual y sentimental, y como eco de la exquisita poesía pastoral que floreció en Alejandría. Pinturas de fino sentimiento, delicadas, humanas.²⁰

Sin embargo la obra se sigue interpretando como un vendedor de flores ciego con su lazarillo y se relaciona iconográficamente a *San José y el Niño* de El Greco.²¹ Creemos que vender flores en Gósol no podía tener mercado y hacerlo como ciego y corriendo al trote junto a un buey, tropezando con sus pezuñas y los pies de la niña que supuestamente tiene que servirle de lazarillo a pesar de su evidente distracción y desinterés en semejante tarea, es algo que carece de sentido.

Parece mucho más plausible la opción de Cooper que considera esta composición

19. AMADES *Costumari català*. Vol. IV Barcelona. Salvat Editores. 1952. P. 218

20. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903. PP. 3-4. Aunque en las fechas de la subasta, Picasso no se hallaba en París, sabemos que la galería Durand-Ruel era siempre visitada por el artista cuando vivía en la ciudad. De hecho, lo primero que hizo en su tercer viaje a la ciudad fue acercarse esta sala de exposiciones. Visita a Durand-Ruel el 24 octubre 1902 en: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol. I (1881-

1906) . Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-P.251

21. Véanse, por ejemplo, Rubin y Barr en AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. PP. 368, 396 y 402. Aunque Richardson admite que difícilmente hubiera vendedores de flores en Gósol, sigue describiendo a la pareja como un vendedor de flores ciego con su lazarillo. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol. I (1881-1906) . Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-P.448.



como una obra vinculada a un proyecto temático donde una escena debía ser “un hombre (que) conduce dos bueyes”.²² Es decir, al mismo proyecto que *Pastor con cesto*.

Desde un punto de vista iconográfico, la asociación de *Los campesinos* con el *San José y el Niño* de El Greco, es algo que, además de evidente, parece sumamente coherente con la actitud de síntesis de religiones pagana y cristiana que hemos visto que mantiene Picasso en buen número de sus obras gosolanas.

Si hasta ahora las estéticas convergentes eran la pintura pompeyana y la románica, en *Los campesinos* se añade, a los anteriores, un nuevo factor, una pintura religiosa de El Greco. Pero, a diferencia de la historiografía que centra el estudio de *Los campesinos* únicamente en esta obra de El Greco, creemos que la mencionada pieza se inserta, de modo particular y puntual, en un recorrido dominado por los modelos y conceptos pompeyanos.

Pensamos que el modelo pompeyano en el que se basó Picasso en esta composición, además del Teseo, es la procesión báquica de una *caupona* (taberna) de la ciudad. El *San José y el Niño Jesús* de El Greco y el larario de la *caupona* pompeyana podrían considerarse los modelos de *Los campesinos*. El factor desencadenante de esta asociación debió ser la visualización de fiestas de carácter religioso-mágico que se sucedían en el tradicional calendario de eventos veraniegos gosolanos.²³

Como se ha adelantado, pensamos que la adquisición, por parte de Picasso en 1957 de *La procesión del buey*, obedece a las coincidencias que presenta con *Pastor con cesto*, *Los campesinos* y el modelo pompeyano de la *caupona* que le sirvió de modelo.

22-4-2 Estudio compositivo. Paralelismos con *Pastor con cesto*, *Teseo y San José y el Niño Jesús*

Como en *Pastor con cesto*, las líneas compositivas básicas de *Los campesinos* están formadas por un eje vertical, integrado por el personaje masculino y la niña, así como por dos ejes horizontales. Estos últimos, definidos por los bueyes, terminan trazando una diagonal. La escena se desarrolla bajo el arco dibujado por la guirnalda de flores situada en la parte superior de la tela que equivale a la forma curva de la montaña que cerraba *Pastor con cesto*.

Los campesinos es una obra compleja en la que interviene un cuarto personaje y que evidencia la búsqueda de algo que el artista, de momento, todavía no parece encontrar. Las incoherencias que presenta *Los campesinos* no pueden atribuirse a errores técnicos cuando su autor es alguien que dibuja como Picasso. La composición transmite un interés por dar con otro tipo de fórmula representativa que, como se sabe, finalmente encontrará en *Las señoritas de la calle Avinyó*.

Así como en *Pastor con cesto* el eje vertical se hallaba en el centro de la composición, aquí, Picasso, lo ha trasladado a la zona derecha de la tela. Tampoco, la línea vertical separa a las dos horizontales de los bueyes sino que éstos aparecen juntos como en la parte posterior de *Pastor con cesto*. El caminar pausado del *Pastor con cesto* junto a dos plácidos bueyes se convierte, en *Los campesinos*, un andar ligero, casi un trote, junto a dos animales más animosos que en la escena anterior.

Partes de estos animales, como el extremo inferior de la pata delantera derecha del buey

El Greco. *San José con el Niño Jesús*. 1597-1599. Óleo sobre tela. 289x147 cm. Capilla de san José. Toledo.
Picasso. *Composición: Los campesinos*. París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.
Caupona (Procesión báquica). Pompeya.
Maitre des Cortèges. *La procesión del buey o La fiesta del vino*. (Atribuido a Le Nain). Mediodos siglo XVII. Óleo sobre tela. 107'2x165'2 cm. Donación Picasso.

22. COOPER, DOUGLAS. *Picasso. Carnet catalan*. París. Berggruen. 1958 1 Álbum facsímil 12x8 cm. PP. 59. Citado en: AAVV *Picasso 1905-1906*. Barcelona. Electa. 1992. P. 354.

23. Para las fiestas mágico-religiosas, consúltense los tomos III y IV de AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952

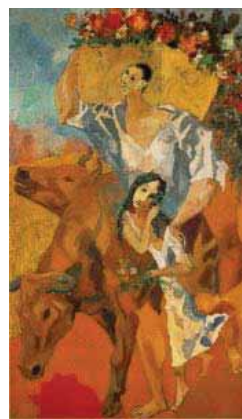


Picasso. *Pastor con cesto*.
Gósol, 1906. Gouache
sobre papel. 59'9x47 cm.
Columbus Museum of Art.
Ohio

Teseo. *Casa de Marte y
Venus. Pompeya.*

**Picasso. *Composición: Los
campesinos*.** París, 1906.
Óleo sobre tela. 220x131
cm. Barnes Foundation,
Merion. PA.

**El Greco. *San José con
el Niño Jesús*.** Detalle.
1597-1599. Óleo sobre tela.
289x147 cm. Capilla de san
José. Toledo.



situado junto al hombre, así como las ancas y patas posteriores, no ha sido dibujada o ha sido eliminada, para evitar aumentar el caos de patas y piernas en primer término. El artista distrae estas zonas, y otras, mediante amaneramientos plásticos poco convincentes. En *Las señoritas de la calle Avinyó*, las posibilidades compositivas de los remedios o remendos de *Los campesinos* han sido valoradas y se presentarán, esta vez con voz propia, emergiendo con la estructura de la composición.

La sensación de movimiento también ha aumentado en *Los campesinos* respecto a *Pastor con cesto*. El brazo del pastor que permanecía doblado sobre el hombro sujetando el bastón, se ha alzado aquí y el bastón se ha convertido en una guirnalda de flores cuyo arco aporta una dinámica que no podía transmitir un palo en reposo. El otro brazo, el que sujetaba el cesto, no presenta muchas variaciones. Su extremo, pero, allí donde el cesto sustituía al niño que besa la mano del modelo original pompeyano, del *Teseo*, el artista vuelve a pintar la figura de un niño. Una niña, en este caso. La chiquilla, repitiendo los gestos del modelo pompeyano, inclina su cabeza sobre el brazo del hombre y cruza, también, su brazo derecho por encima del pecho para acercarse al brazo de quien, en

Teseo, es su salvador. En este gesto, la niña no reproduce la actitud del Niño Jesús de El Greco, sino la del niño cretense con Teseo.

El movimiento de pies de la niña parece desarrollar el movimiento del niño en el original pompeyano hasta representar un paso muy semejante al del Niño Jesús de El Greco. La situación de la muchacha, pegada al cuerpo del hombre, está, también, inspirada en El Greco, ya que el niño pompeyano se encuentra algo más distante de Teseo.

La túnica blanca con la que se cubre esta chiquilla es, así mismo, una simbiosis de la que cuelga sobre el hombro desnudo del muchachito del fresco pompeyano y la que luce el Niño Jesús de El Greco. Picasso mantiene su color blanco que es el del original pompeyano. La indumentaria resultante de esta mixtificación es una túnica que llega a media pierna, blanca y de cuello en uve, como la que viste el personaje masculino. El pelo negro y ensortijado de la niña equivale a la prolongación óptica de los rizos del niño sobre su túnica en *Teseo*.

El cuerpo de esta niña, algo inclinado hacia delante, guarda un difícil equilibrio con los pies que la sostienen. El paso que estos señalan junto a la mencionada inclinación del cuerpo y el extremo inferior derecho de la túnica levantado, le imprimen la sen-

Picasso. *Pastor con cesto*.
Detalle. Gósol, 1906.

Gouache sobre papel.
59'9x47 cm. Columbus
Museum of Art. Ohio

Teseo. Detalle. *Casa de
Marte y Venus. Pompeya.*

**Picasso. *Composición:
Los campesinos*.** Detalle.
París, 1906. Óleo sobre
tela. 220x131 cm. Barnes
Foundation, Merion. PA.



sación de movimiento. El gesto que hace mesándose el cabello implica una cierta coquetería que la aleja de la situación. Sus brazos, ambos doblados, uno hacia arriba y otro horizontalmente, así como la inclinación de su cabeza, son otros de los tantos ademanes de esta figura que la mantienen permanentemente activa. El ramo de flores que sostiene con su mano izquierda parece el contrapunto de la guirnalda que alza su compañero. Al repetir el motivo floral en la parte inferior, éste no queda abruptamente interrumpido y favorece la unidad de los personajes. Los tonos tierras y rosados de las flores apenas se distinguen de los sienas y rosados del toro. Las hojas verdes del ramo lo despegan ligeramente del cuerpo del animal, al tiempo que que tienden a ensuciar una zona que es, de por sí, oscura.

La túnica blanca de la muchacha se perfila contra los calzones del hombre. Éstos han sido recortados por Picasso hasta la rodilla para que no se confundieran con las patas del toro, como sucede cuando el pantalón se superpone al cuerpo del animal. Así pues, el ramo de la niña tiene otra función, disimular, la inapreciable intersección entre el calzón del hombre y la piel del buey. El mechón de pelo negro que le resbala sobre los hombros cumple una misión semejante.

La túnica blanca del joven enlaza, como se ha dicho, con la de la niña, destacando el importante eje vertical de la composición. Esta vestimenta ha dejado de ser la tradicional camisa con que Picasso pintaba al *Pastor con cesto* y se asemeja más a una túnica.

Se trata de la misma pieza de ropa con la que Picasso se autorretrata en este período. De hecho, si alzamos el musculoso brazo derecho con el que el artista se representa en *Autorretrato con paleta* y entornáramos ligeramente hacia atrás su cabeza, encontraríamos al mismo hombre que pinta en *Los campesinos*.

Desde un punto de vista cromático *Los campesinos* reproduce los tonos ocre, tierras y rosados de los paisajes pompeyanos de Gusman y se recorta contra un cielo azul como el que vemos en las acuarelas que ilustran el libro del mencionado pintor. Estas tonalidades reflejan las explicaciones técnicas que sobre los pigmentos utilizados por los pompeyanos facilita el autor en su publicación.²⁴ La aplicación de la pintura ya no presenta, en *Los campesinos*, la transparencia y la liquidez de la acuarela, características de las obras anteriores. Aquí, la superficie está construida a base de empastes mucho más densos. Se siguen percibiendo veladuras entre las distintas capas de óleo pero han perdido la mencionada liquidez que le confería la alta proporción de trementina utilizada en la mayoría de las composiciones gosolanas. Una proporción con la que el artista conseguía una apariencia más cercana a la del fresco.²⁵ En el *Carnet catalán*, hay una lista con tres colores subrayados y englobados en un círculo que parece la lista de la compra de los colores que se están terminando. La relación refleja que los tubos más utilizados, son los más estrictamente pompeyanos: el ocre oro, el rojo bermellón y el verde.



Gusman. Plancha II. *La calle de Stabia*.

Picasso. *Joven con pipa*.
París, diciembre 1905. Óleo
sobre lienzo. 100x81'3 cm.
Vendido por Sotheby's

24. Los colores empleados, encontrados en Pompeya en polvo y en bolas son los siguientes: Blanco, ocre amarillo, ocre rojo, cinabrio, el índigo el azul egipcio (nuestro cerúleo), luego el amarillo tostado, una tierra violácea, un rosa que se asemeja al de garanza, tierra sombra, verde claro, una tinta neutra, un color carne, violeta y negro. Los pompeyanos con todos estos colores, de los cuales algunos son el resultado de mezclas, llegaban a conseguir las armonías más delicadas así como los tonos más

cálidos, dando la impresión de pinturas realizadas con jugos de hierbas y de hojas de rosas aplastadas, recordando la transparencia de la acuarela, en contraste con los tonos ambarinos de las pinturas. En: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 366..

25. Al tiempo que alargaba la vida de los tubos de pintura que no podía reemplazar en Gósol.

La aplicación de luces y sombras, un tema al que no había prestado atención el artista desde hacía mucho tiempo, vuelve a aparecer en *Los campesinos*. Su representación, sin embargo, no parece proceder de ningún foco de luz posible.

Luces y sombras se revelan como excusa para el tratamiento fraccionado de la superficie pictórica. El nuevo sistema es aplicado tanto al cuerpo humano, como a la indumentaria, a los bueyes (o toros) y al fondo. Precisamente, una de las incoherencias que presenta *Los campesinos*, es la dicotomía entre este sistema representativo y el que utiliza el artista para pintar las flores. Éstas son trabajadas de manera tradicional, como en *Joven con pipa*. Esta versatilidad, duda, dicotomía e incoherencias de *Los campesinos* refleja el proceso de búsqueda en el que se sumerge el artista, un proceso en el que están profundamente imbricados contenido y continente. Creemos que estas dudas, incoherencias y tentativas convierten a *Los campesinos* en un interesante obra de transición.

La solución plástica que implica potenciar los contrastes entre luces y sombras, acentuando la geometría latente en las mismas, hasta crear una superficie semejante al *puzzle*, es algo que podríamos relacionar con la técnica empleada en los mosaicos romanos. Es una tentativa perfectamente coherente con el trabajo pompeyano de Picasso. Una idea que puede haber registrado la mente del artista al contemplar imágenes de mosaicos que Gusman alterna junto a las copias de pinturas y de esculturas y que coincide con un sentimiento reflejado en el diario de otro artista, el pintor y tratadista Denis, en 1898:

“Quiero evocar los grandes mosaicos romanos, conciliar el recurso a los grandes

medios decorativos con las emociones naturales directas...”²⁶

Vemos, también, que los objetivos defendidos por Denis en su artículo publicado en *L'Occident* en 1906, “la religiosidad laica de impronta clasicista y la cristianización de la tradición helénica”,²⁷ resultan totalmente afines al proceso de síntesis entre paganismo y cristianismo que Picasso estuvo desarrollando en Gósol. La prueba que supone utilizar la técnica del mosaico romano sobre el lienzo, encaja perfectamente en la búsqueda de la modernidad desde el clasicismo propugnada por Denis y desarrollada por Picasso.

Si se observa el mosaico denominado *La procesión rústica*, podrá constatar cómo la distribución geometrizarante de las teselas en el cuerpo de los bueyes y en la túnica de su conductor, se asemeja al trabajo iniciado por Picasso en *Los campesinos* y, posteriormente, desarrollado en *Las señoritas de la calle Avinyó*. La técnica tendente a esquematizar y potenciar las manchas de luces y sombras, confiere al lienzo la apariencia de un mosaico. Recordemos que, como acabamos de ver, las grandes composiciones, no la técnica, de los mosaicos romanos habían sido ya ensalzadas por Maurice Denis como *desideratum* de su propio trabajo.

A la estructuración de la superficie pictórica en esquemáticas manchas de luz, recordando la composición de un mosaico, hay añadir, también, la yuxtaposición de imágenes y la apariencia de plano único. Esta manera de hacer que ya hemos observado en distintas obras del período (*El harén*, por ejemplo) es, como se ha visto, una de las características de los frescos pompeyanos. La superposición de las figuras no debe interpretarse, en el fresco, como una falta de es-

La procesión rústica.

150-170 d.C. Mosaico incluido en el friso de las divinidades planetarias. Villa romana de Orbe-Boscéaz. Suiza.

Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.



26. Maurice Denis, citado por: YVARS, JOAQUÍN “Ejercicios espirituales” en La Vanguardia, 26 Noviembre 2006. Barcelona

27. Los objetivos de Denis han sido extraídos del artículo de YVARS, JOAQUÍN “Ejercicios espirituales” en La Vanguardia, 26 Noviembre 2006. Barcelona.

pacio sino como una particular narrativa que impele el ojo del espectador a seguir una determinada lectura de los conjuntos murales.²⁸ En *Los campesinos*, podemos observar cómo el artista prosigue su investigación. A la tendencia al plano único y a la yuxtaposición de imágenes y de reinos (humano y mitológico) Picasso incorpora, en esta obra, un proceso de esquematización, probablemente basado en la técnica de los mosaicos romanos, que le conducirá a *La señoritas de la calle Avinyó* y al cubismo. Creemos que, a nivel compositivo y técnico, el mérito de *Los campesinos*, es ser una composición que documenta una tentativa atrevida insertada en un proceso de búsqueda con un final espectacular.

22-4-3 Estudio iconográfico

Como se ha visto, *Los campesinos* parte de los siguientes modelos iconográficos: el *Teseo vencedor del minotauro* pompeyano, el *San José y el Niño Jesús* de El Greco y la procesión báquica de la *caupona* pompeyana. Creemos, además, que el modelo común a *Pastor con cesto* y *Los campesinos*, *Teseo*, es un motivo más que vincula a estas dos pinturas que, originalmente, podían ir destinadas a un proyecto común, *El baile*.²⁹ En la segunda de estas composiciones, el artista se muestra más experimental, tanto en el plano plástico como en el conceptual. Si a ello se le añade el simbolismo propio de las celebraciones magico-religiosas que tenían lugar en Gósol por estas fechas, la interpretación del conjunto resultará particularmente compleja.

Los modelos, el pagano y el cristiano, utilizados para una de las figuras de esta composición, tienen un rasgo común, su sobre-dimensión. El alargamiento que confiere El Greco a sus cuerpos equipara la figura colosal de su San José a la propia de los héroes pompeyanos como Teseo.³⁰

La participación de El Greco en esta pintura se suma a la de Velázquez en *El harén* (la alcahueta es Carlota Valdivia adaptada a *La vieja friendo huevos* velazqueña) y a la de Goya en *Desnudo acostado* (*La maja desnuda* se identifica con las Venus pompeyanas, especialmente con la Venus marina). Su integración iconográfica coincide con el interés de Picasso en aprehender, o identificarse, a estos genios de la pintura española. En el caso de Goya, hemos visto que Picasso era denominado “*petit Goya*” y ahora, con El Greco, encontramos que en 1899, en una hoja de dibujos conservada en el Museo Picasso de Barcelona, el artista se identifica a sí mismo con su admirado pintor de Toledo escribiendo: “Yo El Greco”.³¹ Así pues, con El Greco, Picasso amplía la transmisión de poderes de los genios de la pintura española. El artista vampiriza la esencia de estos pintores reconduciéndola hacia la suya propia en un conjunto de mixtificaciones e identificaciones que estructuran el periodo objeto de estudio.

Pero, hay algo más. Así como la identificación entre Picasso y Goya se produce fundiendo las figuras de sus amantes, creando, así, vínculos mucho más profundos entre ambos artistas; la participación de El Greco en *Los campesinos* tiene, también, un vínculo

Caupona (Procesión báquica). Pompeya

Picasso. Composición: Los campesinos. París, 1906.

Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.

Teseo. Casa de Marte y Venus. Pompeya.

El Greco. San José con el Niño Jesús. 1597-1599. Óleo sobre tela. 289x147 cm.

Capilla de san José. Toledo.



28. DAVIS, JESSICA M. “La búsqueda de los orígenes del fresco de la Villa de los Misterios” en: *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. (A cargo de E. Gazda) Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000. Cap. 9.

29. En el catálogo de la exposición *Picasso 1905-1906*, se indica la posible pertenencia de ambas obras a *El baile*. Por supuesto, nada se comenta del modelo común Teseo, que es una aportación de esta tesis. COOPER, DOUGLAS. *Picasso*.

Carnet catalan. París. Berggruen. 1958 1 Álbum facsímil 12x8 cm. PP. 59. Citado en: AAVV *Picasso 1905-1906*. Barcelona. Electa. 1992. P. 354 y 357. Hay que tener, también, en cuenta en este conjunto *Les moissonneurs*, la recolección del trigo.

30. Véase, en esta misma tesis el estudio de *El harén*.

31. Respecto a la admiración de Picasso por El Greco y la mencionada hoja de dibujos, véase RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. PP. 264, 290 y 291.

Picasso. Composición: Los campesinos. París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.

Picasso. Estudio para "Composición: Los campesinos". Gósol o París, 1906. Tinta y acuarela sobre papel. 62'2x46'7 cm. Art Gallery of Ontario. Toronto.

Picasso. Hombre desnudo (Josep Fontdevila).

Gósol, 1906. Lápiz sobre papel rayado. 21x13 cm. Colección Marina Picasso.

Picasso. Hombre con las manos juntas (Josep Fontdevila). Gósol, 1906. Lápiz sobre papel. 17x5 cm. Colección Marina Picasso.



lo añadido, Creta. La simbiosis entre el *San José* y el *Niño Jesús* pintado por un cretense y el Teseo junto a un niño cretense, así como el marco cretense en el que se desarrolla la victoria del héroe sobre el minotauro, es uno de los "símbolos ocultos" o "guiños" de la pintura picassiana. Como dice Françoise Gilot, son símbolos que se entienden una vez has comprendido el humor del artista.³² Picasso está trabajando con la composición de El Greco, oriundo de Creta, a partir de una escena que se desarrolla en Creta.

El desencadenante de esta serie de asociaciones es, muy probablemente, una de las aludidas celebraciones gosolanas cuyas raíces y estética paganas afloran vistosamente de su envoltorio cristiano. En uno de los bocetos previos, *Estudio para "Composición: Los campesinos"*, el hombre es calvo y muy viejo y la niña lleva un vestido como los que podían llevar las niñas de Gósol. Si se coteja este boceto junto a *Hombre con las manos juntas* (Josep Fontdevila) y *Hombre desnudo* (Josep Fontdevila) se verá que el retratado en *Estudio para "Composición: Los campesinos"*, es, también, Josep Fontdevila. Por la edad de la niña, podría tratarse de la nieta de Fontdevila cuya enfermedad precipitó la

partida de Picasso y Fernande del pueblo. El artista podía haber captado esta imagen de cualquier procesión gosolana y, posteriormente, trabajarla hasta llegar a *Los campesinos*.

Aunque, más adelante, volvamos a la imagen de Soldevila con su nieta, interesa ahora demostrar que por aquel entonces, en Catalunya, en la época de la siega (antes y después) tenían lugar celebraciones y procesiones cuyas escenas pueden relacionarse con los apuntes y el óleo de *Los campesinos*.

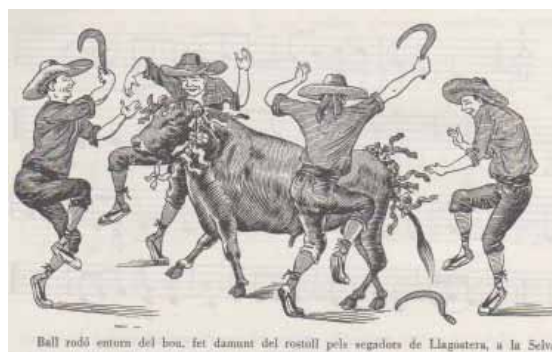
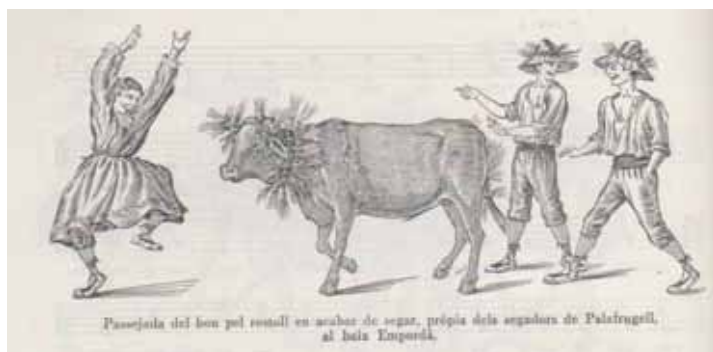
Entre las que recoge Amades, algunas están relacionadas con la siega del trigo (*Les moissoneurs*) y una en concreto con una tradición gosolana.

Como se ha dicho, el mes de junio, algo más tarde en la alta montaña, era un momento muy importante para los pueblos mediterráneos ya que era la época de la siega del trigo, el alimento básico de la población. En las distintas comarcas tenían lugar celebraciones de corte ritual en las que se engalanaba a los bueyes con guirnaldas, y a veces con trigo, para ejecutar determinadas danzas o procesiones relacionadas con el éxito de la cosecha.

Paseada del buey sobre el rastrojo cuando se ha terminado de segar.

Palafrugell, Bajo Ampurdán. Amades Vol. III. P. 748.

Ball rodó alrededor del buey, realizado sobre el rastrojo por los segadores de Llagostera de la Selva. Amades. Vol. III. P. 746



32. "En aquella época (cuando pintaba *La femme-fleur*) me dí cuenta de que sus decisiones pictóricas obedecían, mitad a motivos plásticos y mitad a motivos simbólicos. O, a veces, a motivos plásticos que procedían de motivos simbólicos,

bastante ocultos, pero comprensibles una vez entendías su humor". En: GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P.113.



El *Costumari català* (recopilación de costumbres catalanas) aporta, además, numerosos dibujos que plasman estas danzas o procesiones. Si tenemos en cuenta que estas celebraciones se desarrollaban sobre los rastros, los remanentes de trigo que quedan sobre un campo segado, resultará fácil deducir que el *Esbozo: Los campesinos*, donde se ve a la pareja junto a los bueyes paseando sobre rastros, representa una más de las escenas de el *Costumari*. El *Esbozo: Los campesinos*, está integrado en una nota que Picasso mandó a Gertrude Stein al volver a París. En ella, el artista, explica la composición a su amiga en los siguientes términos:

“Un hombre y una chiquilla, llevan flores en un cesto, a su alrededor dos bueyes y trigo o una cosa similar”.³³

En el marco de los ritos referentes al trigo, en el cual parece poderse incluir *Los campesinos*, destacan los movimientos de los hombres con los brazos en alto, gestualizando alrededor de los bueyes. Ésta es otra de las características que vincula *Los campesinos* al *corpus* de imágenes relativas a las ancestrales festividades relacionadas con la siega.

Amades describe una celebración que tenía lugar en Gósol al finalizar la cosecha del trigo. Antes de transcribirla interesa tener en cuenta una costumbre de la comarca del Bergadà, a la que pertenece Gósol. Consiste en considerar al mayor de los participantes en la siega como el patriarca del trabajo al que se le consultaban todas las dudas y se atendían todas sus opiniones.³⁴ Este patriarca podría ser Fontdevila, quien contaba, entonces, con más de noventa años y estaba plenamente ac-

tivo. En el *Estudio para “Composición: Los campesinos”* Picasso lo dibuja (a diferencia de lo que hace normalmente) con una camisa semejante a la que utilizaban los campesinos para el trabajo. Se parece a las que visten los payeses de Amades que pasean el buey por los rastros.

La celebración aludida por Amades evidencia la creencia de los lugareños en el espíritu del trigo que en Gósol llaman “*boc*” (macho cabrío). Amades entiende que la denominación tiene su razón de ser en la fuerza genésica que se atribuye a este animal. Quien podía atrapar al “*boc*”, no solo se aseguraba el rendimiento del campo sino, además, la riqueza, prosperidad y abundancia de su hogar. Amades describe el grito con el que los agricultores gosolanos perseguían al espíritu del trigo. Esta actitud coincide con la exclamación que parece proferir el protagonista de *Los campesinos* tanto en las notas como en el óleo.³⁵ Veamos, exactamente, en qué consiste:

Un indicio de la creencia subconsciente en la existencia del genio del trigo lo encontramos en los gritos que hacen los segadores cuando siegan el último trigo y en los nombres que dan a las últimas espigas. Hay gritos que precisan mucho: “*Ací hi ha la cuca! Anem a matar la cuca!*” (Aquí está el cuco! Vamos a matar al cuco!). Es muy interesante el calificativo de “*boc*” (macho cabrío) que se da al último trigo en Gósol. (...) Son de un valor extraordinario todos estos dichos que parecen personificar en el “*boc*” el espíritu del trigo. Se considera al “*boc*” como uno de los animales de mayor fuerza genésica. Es posible que sea por esta razón que se relaciona a este “*boc*” con el

Representación de la vida de San Isidro.

Cabanes, Alto Ampurdán. Amades Vol. III. P.621.

Picasso. Esbozo: Los campesinos. París, 17 de agosto de 1906. Dibujo a pluma. 18x12 cm. Yale University, Colección Gertrude Stein.

33. Carta de Picasso a Gertrude Stein, 17 de agosto de 1906. Citada en: AAVV Picasso 1905-1906. Barcelona. Electa. 1992. P. 352.

34. AMADES *Costumari català*. Vol. III. Barcelona. Salvat Editores. 1952. P. 711.

35. Mercè Vidal relaciona los brazos en alto de “*Los segadores*” con el grito de búsqueda de el *Boc*. VIDAL, MERCÈ, “Picasso i l’arcanisme mediterrà: el substrat de Gósol. 1906. Matèria. Revista departament H^a de l’Art. U.B. Barcelona. 2005. P. 125

Representación de la vida de San Isidro.

Cabanes, Alto Ampurdán.
Amades Vol. III. P.621



espíritu del trigo, al que todo el mundo imagina gran vigor generador, para asegurar plenamente la reproducción y con ella su perpetuidad. De no ser así no se comprendería la confusión del genio del trigo con el “*boc*” que, en la cultura popular de todos los pueblos mediterráneos se considera como el símbolo del demonio al que todo el mundo intenta alejar del campo para que no estropee las mieses. Podría ser que el aparejamiento del concepto del genio del trigo y del “*boc*” forme parte de la mitología indígena anterior a las influencias forasteras que hermanan al “*boc*” con el espíritu del mal y que el “*bocarrot*” de los segadores, sea, así, autóctono. (...) Quien podía apoderarse (del *boc*) no sólo aseguraba el rendimiento de aquel campo, sino, además, la riqueza, prosperidad y abundancia de su hogar. (...).³⁶

La escena pintada por Picasso, podría, perfectamente, evocar este rito ancestral descrito por Amades que tenía lugar en el marco de la siega.

Es muy interesante proseguir con la lectura de Amades ya que los datos que aporta conectan a *Los campesinos* con *La mujer de los panes*:

Todas estas costumbres conservan el recuerdo de cuando el último trigo era considerado como el receptáculo de un genio o espíritu que lo hacía fructificar y que merecía un culto especial, precursor de los tributos que más adelante fueron dedicados a la “*Mestressa dels Blats*”, Señora de los Trigos, conocida por los pueblos antiguos con los nombres de Deméter o Ceres. (...) Era corriente la veneración de la llamada “*mare del blat*” (madre del trigo) que venía a ser como el genio femenino de esta gramínea, sucedáneo de Deméter y de Perséfone, diosas del trigo entre los antiguos helénicos. Este genio, siempre femenino, era personificado de distintas maneras: a veces por una haz que cubrían con vestidos de mujer a la que hacían distinciones y cortejaban, haz que venía a recordar nuestra haz de la “*Mestressa*” (“*Señora*”); otras veces era figurada por un muñeco y también por una muchacha.³⁷

Amades considera que el genio del trigo, al que supuestamente se dirige el protagonista de *Los campesinos*, es el precursor de Ceres, Deméter o Perséfone, “*La Mestressa dels blats*” (“*La señora de los trigos*”). Ceres, es,

Ceres. Roux. Vol. IV.
Pintura 50.

Representación de la vida de San Isidro. Detalle.
Cabanes, Alto Ampurdán.
Amades Vol. III. P.621.

Deméter. En: Meyers
konversationslexikon 1885
1890. 4 ed.

Picasso. Composición: Los campesinos. París, 1906.
Óleo sobre tela. 220x131
cm. Barnes Foundation,
Merion. PA.



36. AMADES *Costumari català*. Vol. III. Barcelona. Salvat Editores. 1952. PP. 783-785.

37. AMADES *Costumari català*. Vol. III. Barcelona. Salvat Editores. 1952. P. 785.



también, la esencia de la figura que representa Picasso en *La mujer de los panes*.³⁸

Entre los dibujos extraídos de *El costumari català* de Amades, vemos cómo san Isidro, patrono de los agricultores y sucesor de las divinidades paganas, es acompañado en la ceremonia que representa su vida, por su mujer y los dos bueyes. Es prácticamente indudable que la presencia de la “esposa” del santo patrón de la agricultura se deba a la absorción por parte del cristianismo de una imagen pagana cuya raigambre popular la hacía inevitable. La mujer de San Isidro, con las flores y las semillas del trigo, está representada con los mismos atributos que las mencionadas Ceres, Cibeles, Deméter o Perséfone.

Estas diosas eran las antepasadas de “La mestressa dels blats” (“La señora de los trigos”) que describe Amades. Ésta, como aquellas era representada, a veces, por un haz de trigo cubierto con vestidos de mujer al que cortejaban los campesinos y, en otras ocasiones, por una muñeca o por una muchacha.

Como sea que tanto en los dibujos como en los textos de Amades sólo aparecen hombres bailando y paseándose con los bueyes sobre los rastros, cabe preguntarse a qué respon- de la presencia de la jovencita. Es muy pro-

bable, pues, que represente al genio femenino del trigo, la “señora de los trigos”, o lo que es lo mismo, a Ceres, Deméter o Perséfone que era venerada, según cuenta Amades, en estas ceremonias rituales que Picasso debió contemplar en Gósol.

No nos sorprendería que la nieta de Fontdevila, que contrajo una enfermedad mortal, reencarnara este genio del trigo o Perséfone. Sus atributos un cesto con flores (finalmente reducido a un ramo) su edad y su cabello, intensamente negro, evocan el de otra joven-cita pintada por Picasso en *Les bâteleurs* y que hemos interpretado, en esta tesis, como la Perséfone joven con las flores que recogía antes de ser raptada por Hades.

Se trata de una imagen, la de Perséfone niña, en la que el artista insistirá en dos interesantes grabados realizados en Boisgeloup en 1934. En uno de ellos, Picasso dibuja a la niña, de la mano del minotauro, tal y como es representada en *Les Bâteleurs* con Hermes. Creemos que el ramo que sostiene esta chiquilla es de cabezas de adormideras con alguna espiga. Son las flores sagradas de Perséfone con las que aparece representada la diosa en múltiples imágenes cretenses. Entendemos que esta chiquilla es la misma que pinta Picasso en *Los campesinos*. Una niña

Picasso. Minotauro ciego guiado por una niña con flores. Boisgeloup, 22 de septiembre de 1934. Punta seca, rascador y buril. 25'1x34'8 cm.

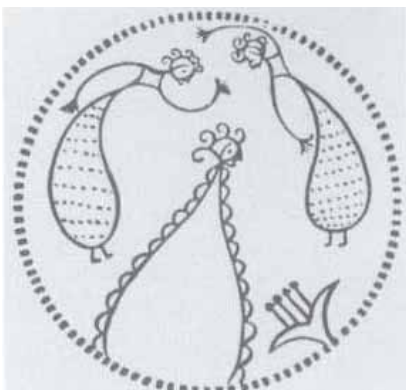
Picasso. Les bâteleurs. París., 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. Minotauro ciego guiado por una niña con un pichón. París, 4 de noviembre de 1934. Aguafuerte, buril y rascador. 22'6x31'2 cm.

Perséfone con la flor. Copa de Festos. Dibujo reconstructivo. Museo Arqueológico Heraklion.

Picasso. Minotauro ciego guiado por una niña con flores. Detalle niña. Boisgeloup, 22 de septiembre de 1934. Punta seca, rascador y buril. 25'1x34'8 cm

Picasso. Les bâteleurs. Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.



38. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *La mujer de los panes*.

Picasso. Minotauro ciego guiado por una niña con un pichón. París, 4 de noviembre de 1934.

Aguafuerte, buril y rascador. 22'6x31'2 cm.

Picasso. Les bâteleurs.

Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC)

National Gallery of Art.

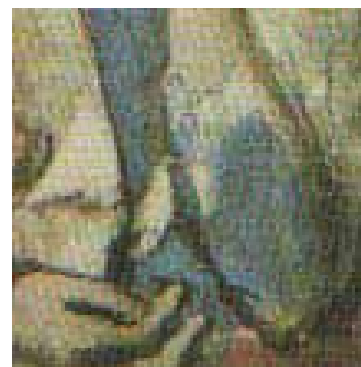
Picasso. Les bâteleurs.

Detalle paloma París,

1905. Óleo sobre

lienzo. 212'8x229'6 cm.

Washington (DC) National Gallery of Art.



que representa a Perséfone, nombre que, en griego antiguo, significa “la que lleva la muerte”. Precisamente, lo que llevaba la nieta de Fontdevila.

En el segundo grabado, *Minotauro ciego guiado por una niña con un pichón*, el minotauro no da la mano a la niña cuyo perfil reproduce el de la amante de Picasso, M^a Thérèse Walter, sino que sólo apoya una de ellas sobre su cabeza, dejándose guiar. Esta niña, con la paloma en el regazo, evoca a la segunda imagen de Perséfone que encontramos en *Les bâteleurs*.

Concretamente a la figura denominada *la mallorquina*. Creemos que es Perséfone como señora del Hades y diosa de la fertilidad, con uno de sus atributos más específicos, la paloma en el regazo.³⁹ Es la figura que en los ritos eleusinos proporcionará el conocimiento al iniciado que haga su viaje al Hades. Probablemente los marineros estén haciendo referencia a Ulises en este viaje. La interpretación de estos grabados insiste en la que hemos hecho de *El harén* con Fernande como Venus-Ariadna y Picasso como Baco. Aquí, el minotauro es Picasso, la niña es Perséfone y es su amante M^a Thérèse. El artista, o el minotauro, necesitará sacrificar, inmolar como explica en el dibujo que acompaña al grabado principal en

Minotauro ciego guiado por una niña con flores, a jóvenes víctimas. En el altar, Perséfone, penetrada y acuchillada en el corazón como en los ritos aztecas, transfiere al minotauro su divinidad, al tiempo que él profiere su atronador rugido ceremonial. La *unio mystica* con la diosa metamorfosea al iniciado. El minotauro, en el punto culminante de la unión, desarrolla sus alas. Su ser superior recibe la luz. El rito renovará cíclicamente al monstruo. La amante será divina y en el ejercicio religioso de su profesión, unirá al iniciado con el cosmos. Su unión sexual simbolizará el matrimonio cósmico.

Es una idea similar a la que expondrá Picasso en *Dora y el minotauro*.

La ceguera del minotauro no es real sino metafórica, como metafórica es su muerte. Es la muerte ritual que conlleva la adquisición del conocimiento.⁴⁰

En *Los campesinos*, Picasso hace descender a Baco del buey (o toro) que montaba en el larario pompeyano de la *caupona*. Mantiene su indumentaria, el gesto y la forma de la túnica que el artista corta al llegar a la cintura, transformándola en pantalón. De pie junto al buey (o toro) el personaje se sobredimensiona, como Teseo o como San José y, en su carrera junto al animal, mezcla en un mismo pla-



39. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987-. P. 267.

40. En palabras de Peter Kingsley, es: “Morir antes de morir, dejar de vivir en la superficie de uno mismo”. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 65.



no una diversidad de patas y piernas, como puede verse en *El triunfo de Baco*, de difícil solución. Con el brazo derecho en la misma posición que la figura báquica, sujetará las cintas y guirnalas con las que las ménades engalanan al animal y el entorno en el larario de la *caupona* pompeyana. Las guirnalas son el ornamento de bueyes e individuos en los ritos agrícolas catalanes transmitidos por Amades. Creemos que el artista que se está identificando con Baco en este período, se autorretrata como este dios junto a Perséfone con la que comparten rituales⁴¹ en Creta y en Gósol. Baco, el *boc*, el macho cabrío, el genio masculino y Perséfone el genio femenino del trigo.

La muchacha, Perséfone ocupa, en la composición, el puesto del niño cretense del fresco dedicado a Teseo, pero también, el del Niño Jesús pintado por un cretense, por El Greco. Es decir, ocupa el lugar de una divinidad. Perséfone, es también una diosa de fuerte raigambre cretense. La diosa guiará al minotauro y a Baco (su hijo) hacia el Hades para su muerte y resurrección. Son los genios del último trigo que morirá y renacerá. Perséfone y Baco son dioses, ambos, de la fertilidad y de los muertos. Representan el ciclo eterno de muerte y resurrección, en la naturaleza y en el hombre, que Picasso vivió en las celebraciones gosolanas como en las paganas.

Picasso. Dora y el minotauro. Septiembre de 1936. Tinta china, lápices de colores y grattage. 40'5x72 cm. Museo Picasso, París.

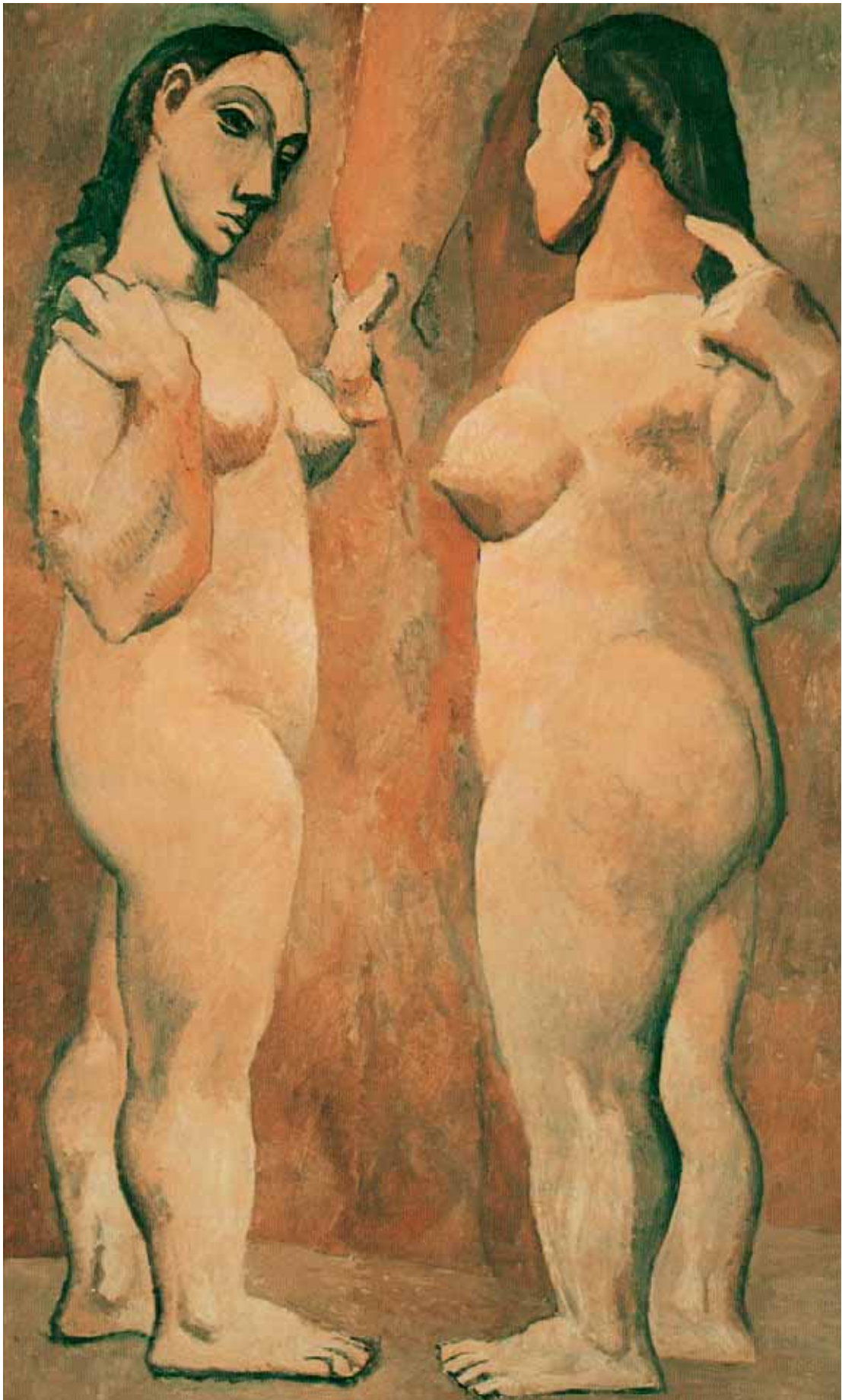
El Greco. San José con el Niño Jesús. 1597-1599. Óleo sobre tela. 289x147 cm. Capilla de san José. Toledo

Picasso. Composición: Los campesinos. París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.

Picasso. Les bâteleurs. Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

41. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 74. Consúltense, también: KERÉNYI, KARL *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998 -1ª Ed. Klett-Cotta Stuttgart, 1994- y KINGSLEY, PETER *Filosofía*

antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica. Girona. Ediciones Atalanta. 2008.



Picasso *Dos mujeres desnudas* París, otoño 1906 Óleo sobre tela 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art New York

23

Dos mujeres desnudas

23-1 INTRODUCCIÓN

Ceres, Cibeles.... son nodrizas del género humano, representadas en forma noble e imponente, con toda la nobleza y la majestad de una divinidad.¹

Así define Roux las imágenes de estas diosas cuyas características debieron inspirar a Picasso en la realización de *Dos mujeres desnudas*, y otras composiciones de figuras femeninas de grandes dimensiones pintadas por el artista en otoño de 1906, a su vuelta de Gósol.

En el dibujo al carboncillo, Picasso representa a una de ellas presionándose el pecho para constatar la leche que contienen sus grandes ubres y enfatiza las caderas de su compañera equiparando su figura a la de las Venus esteatopigicas. Unas actitudes que, más que sugerir tendencias lésbicas entre ellas, como ocasionalmente se ha apuntado, creemos que evocan el concepto de la Gran Madre. Una idea que habíamos visto ya en *La mujer de los panes* y en *Los campesinos*. Las vivencias de las ancestrales ceremonias y danzas gosolanas, relacionadas con la fertilidad de los campos y del ganado, han madurado en el artista que busca, ahora, la esencia de las mismas en el arte neolítico. Más allá

de la civilización romana o helénica, Picasso necesita encontrar el espíritu de Ceres o de Perséfone en las primeras manifestaciones plásticas con las que el hombre representó a estas fuerzas de la naturaleza. De ahí el aspecto de ídolos que transmiten las *Dos mujeres desnudas*.

En el óleo, una de las mujeres descubre los cortinajes. Podrían ser los mismos que Picasso pinta entreabiertos detrás de *La muchacha de la cabra*. Allí señalaban el espacio del cual acababa de salir la muchacha y sus acompañantes. Y podrían, también, ser los mismos que rodean a *Las señoritas de la calle Avinyó*. En esta última pintura, una de las muchachas parece haberse decidido a franquear la entrada a un espacio que, en *La muchacha de la cabra*, denominábamos templo. Un templo en el que las diosas y sus sacerdotisas inician a los participantes en los misterios religiosos. Misterios en cuyo proceso la *unio mystica* entre el iniciado y la diosa juega un rol principal.

Dos mujeres desnudas aparece como el último tramo de un recorrido plástico y conceptual que realiza el artista antes de considerarse apto para profanar oficialmente este espacio sagrado. O para mostrarlo al espectador.² Estas mujeres desnudas cargan sobre

1. ROUX, HENRI *Herculanum et Pompéi: recueil general des peintures, bronzes, mosaïques, etc., découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après le antichità di Ercolano, el museo Borbonico, et tous les ouvrages analogues; augmenté de sujets inédits, graves au trait sur cuivre par H Roux Ainé; et accompagné d'un texte explicatif par L. Barré*. Vol. IV. Ed: Librairie Firmin Didot Frères. Paris 1839-40 -8 tomos- PP. 123-124.

2. Creemos que *El harén* es la primera visión del mencionado templo. Pero parece como si con *Dos mujeres desnudas*, así como con otras composiciones de estos meses con mujeres y las cortinas, Picasso hubiese querido formalizar, ritualizar, el acceso al interior del espacio sagrado que evoca en *Las señoritas*.

Ceres. Roux. Vol. IV.

Pint. 55.

Picasso. *Dos mujeres*

***desnudas.* París,**

otoño 1906. Dibujo al

carbón. 63x47 cm. Colección

Mrs. Richard S. Davis.

Wayzata.

Cibeles. Roux. Vol. IV.

Pint. 53



sus amplias espaldas un conjunto de trabajos entre los cuales cabe destacar *La danza*, *Les bâteleurs*, *Pareja de adolescentes*, *La muchacha de la cabra*, *El harén*, *Los campesinos* y otros cuya conexión, sin ser tan aparente, no es menos real. Con este bagaje, y habiendo llegado a este punto, las jóvenes, nos descubrirán el telón del escenario de la iniciación. Estas guías, nos introducirán en el núcleo de los ritos místicos. De ahí podemos salir como el niño de *La muchacha de la cabra*, recién nacidos y con un nuevo destino. Años más tarde, tras su visita a Pompeya, en 1917, Picasso retomará el tema, recapitulándolo en el telón de *Parade*.

Pensamos que en *Dos mujeres desnudas*, el artista sigue trabajando, básicamente, con la estética pagana y la cristiana, en sus versiones pompeyana y románica. Aunque el marco pagano, es ampliado al vocabulario neolítico de las Venus esteatopigicas. La combinación de estos lenguajes plásticos es la expresión formal de un proceso conceptual al que las mencionadas estéticas se adaptan con absoluta coherencia. El iberismo que ha visto en estos trabajos un amplísimo sector de la his-

toriografía, creemos que podría ser matizado por el peso del románico, así como del componente neolítico de estas imágenes.

El arte románico, sus tallas toscamente esculpidas, su escultura, su pintura, su sentido mágico-religioso es parte indisoluble del desarrollo conceptual que sigue la obra del artista. Estéticas y conceptos penetran y se elaboran lentamente. *Las dos hermanas* (1902) presenta importantes trazas de influencia románica y pone de relieve el constante contacto del artista con los primitivos catalanes. Las mismas protagonistas de *Las dos hermanas*, una prostituta y una religiosa³ y el misterioso espacio oscuro tras el arco del fondo, contienen el germen de *Dos mujeres desnudas*.

El proceso de investigación en el ámbito de las religiones paganas en el que se hallaba sumergido el artista, unido al espectáculo gósolano (fiestas, tradiciones, ceremonias cristianas de raigambre pagana) fundieron pintura románica y pintura pompeyana mucho más allá de sus meras superficies plásticas. El iberismo pudo reafirmar el mencionado primitivismo pero pensamos que, de hallarse trazos del mismo en estas obras, deben consi-

Picasso. *La muchacha de la cabra.* Gósol, 1906. Óleo

sobre tela. 139x102 cm.

Barnes Foundation.

Merion (PA).

Picasso. *Dos mujeres*

***desnudas.* París, 1906. Óleo**

sobre tela. 151'3x93 cm.

The Museum of Modern Art.

New York.

Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó.* París, 1907.

Óleo sobre tela. 243'9x233'7

cm. Museum of Modern Art.

New York.

Picasso. *Circo ambulante.*

1922, París. Gouache sobre

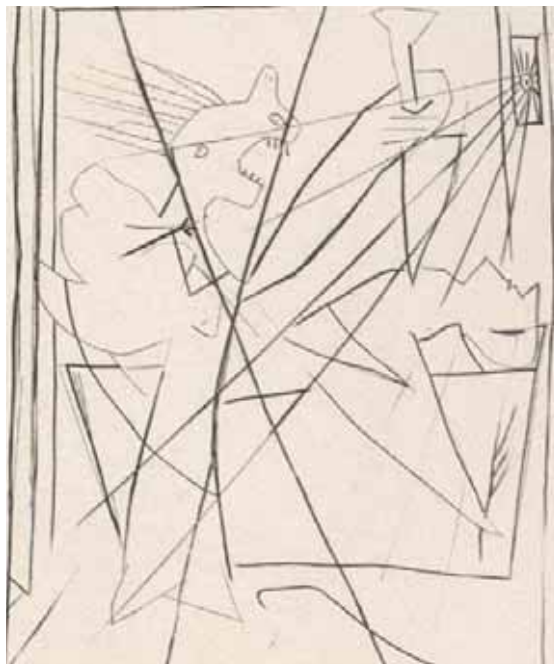
papel. 11x14'5 cm. Museo

Picasso París.



3. En este sentido seguimos la traducción hecha por Sabartés de la carta que Picasso manda a Max Jacob explicándole el cuadro en el que está trabajando. *Mère y soeur, madre y hermana*, son las dos maneras cómo de denomina

a una religiosa. Pensamos que otras traducciones de este texto han sido literales. Traducción de Sabartés, citada en: AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. P. 344.



Picasso. *La entrevista (Las dos hermanas)*.

Barcelona, 1902. Óleo sobre tela. 152x100 cm. The State Hermitage Museum. San Petersburgo.

Picasso. *Minotauro ciego guiado por una niña con flores*.

Detalle dibujo invertido. Boisgeloup, 22 de septiembre de 1934. Punta seca, rascador y buril. 25'1x34'8 cm.

derarse matices y no confundirse con las características propias del románico que, con la pintura pompeyana, son las influencias dominantes en estos trabajos de Picasso.

En las pinturas analizadas, ha podido constatar cómo el artista iba confeccionando un olimpo a su medida y a su alrededor. La histórica capacidad de asociación de dioses y diosas, sus múltiples funciones, sus metamorfosis, en definitiva, su divina versatilidad y su complejos parentescos son ágilmente manipulados por el artista. Picasso juega con un denso tejido humano y divino que mueve y aumenta con la misma libertad con la que lo hicieron los antiguos.

El artista está, en sus últimas obras, dando forma a divinidades tradicionalmente vene-

radas en las sociedades agrícolas. Deméter, Ceres, Perséfone o Proserpina, todas ellas herederas de la Gran Madre. En *Los campesinos* hemos identificado una Perséfone niña que aparecía desdoblada en *Les bâteleurs* y, con los mismos atributos, treinta años más tarde en *Minotauro ciego guiado por una niña con paloma* y *Minotauro ciego guiado por una niña con flores*. En ésta última obra, el artista, nos muestra la *unio mystica* entre la diosa y el minotauro quien, en el acto, alcanza su desarrollo espiritual. Pensamos que tanto la función protectora de la madre tierra, como las obligaciones divinas en el ámbito sexual de Perséfone están, también, sugeridas en *Dos mujeres desnudas*.

23-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como se ha adelantado, la crítica suele considerar que los rasgos que en *Dos mujeres desnudas* atribuimos al arte románico tienen su origen en el ibérico. La idea parte del artículo "*Picasso and Iberian Sculpture*" de James Johnson Sweeny.⁴ Otro sector de la historiografía, en el marco geográfico francés, se centra en la influencia de Gauguin. Pocos, como Leo Steinberg, entran en el análisis de

la obra, en la lectura de la propia pintura. Palau, más familiarizado que los anteriores con el románico y con el contexto picassiano catalán, identifica la enorme huella de este estilo artístico entre las obras que pintó Picasso en este período.⁵ Richardson corrobora a Palau y reconoce la importancia que tuvo en los trabajos gosolanos, y posteriores, la talla de santa María de Gósol. Una influencia

4. JOHNSON SWEENEY, JAMES "Picasso and Iberian Sculpture". The Art Bulletin. Vol. XXIII, nº 3, septiembre 1941. P. 193.

5. PALAU I FABRE, JOSEP *Picasso: Life and Work of the Early Years 1881-1907*.

Oxford. Phaidon. 1981. (1ª Ed. *Picasso vivo: 1881-1907. Infancia y primera juventud de un demiurgo*. Barcelona. Polígrafa. 1980). P.471.

que, según Richardson, ha sido ninguneada en detrimento del arte ibérico.⁶ Tanto si se defiende una postura u otra, no apreciamos que se profundice en el motivo que provoca la presencia continuada de este primitivismo en la pintura de Picasso. El ala francesa apunta a la atracción de Picasso por Gauguin, viendo en estas obras la respuesta de Picasso, o la voluntad del español por equipararse al pintor francés. Entienden que Picasso, al contemplar la exposición de arte ibérico, decide aplicar “la estética” ibérica en sus obras para emular a Gauguin con un producto autóctono.

Para Rubin la obra de otoño de 1906 se basa en las máscaras estilizadas de la escultura ibérica. Cita el artículo de James Johnson Sweeney, subrayando algunas de las características de la escultura ibérica que Sweeney enlaza con la obra picassiana de este período: “síntesis entre influencias orientales y un clasicismo degenerado por el particularismo local”.⁷

Cabanne entiende que Picasso, buscando una nueva realidad, se vuelve, como Gauguin, hacia lo bárbaro. Para el autor, en las figuras femeninas que pinta Picasso en otoño de 1906, así como en su retrato, los valores ilustrativos o sentimentales dejan paso al predominio de la fuerza plástica. “Es en esto, precisamente, donde ejerce más influencia el arte negro, o primitivo”.⁸

Dado que Steinberg es quien profundiza más en la esencia del cuadro, en el lenguaje corporal, en el plástico, en el contexto y en el papel de *Dos mujeres desnudas* como antesala de *Las señoritas de la calle Avinyó*, pensamos que merece la pena reproducir un extracto de sus textos:

En *Dos mujeres desnudas* todo es intimidad y espera; absorbidas la una en la otra, las mujeres se encuentran en una antecámara, un lugar, o más bien una situación para mujer sola (...) En cuanto monolitos esculpidos, sugieren cuerpos sin fractura, de un material nunca roto ni plegado. Cuerpos, por tanto, de una virginidad primigenia, destinados a contener -en cápsula- sólo su propia sustancia, retenidos en el lado resguardado del telón, anteriores a

las tensiones de la experiencia. Y, he aquí, a continuación, en oposición metafórica, las anatomías ardientes de *Les demoiselles* -cuerpos manipulables y articulados para el juego- (...).

Con las *Dos mujeres* se termina un período en el que pintor se interesa por la mujer como cuerpo cerrado, cerrándose en actitudes en las cuales éste está sellado sobre sí mismo -manos plegadas, brazos cruzados, miembros estrechamente apretados y codos pegados al tronco. Después en *Les demoiselles*, ¡Codos afuera!

Es un cuadro misterioso el de las *Dos mujeres desnudas*: una pareja de jóvenes hembras macizas puestas a cada lado de una brecha... y, más allá algún ultramundo a abordar. ¿Por quién? ... la mano que apunta está en suspenso a distancia del hombro, de tal manera que el gran dedo iluminado está en equilibrio entre el cielo y la tierra. Esta gestualidad, como la de Isaías en el techo de la Sixtina, evoca la atención interior, del conocimiento de sí mismo. Todo en el cuadro se orienta hacia la interioridad, extraño preludio a la acción extrovertida de *Les demoiselles*.

En el mismo orden de ideas: la estrecha congruencia entre las dos mujeres. Sus miembros inferiores casi idénticos hacen pensar en una duplicación. Alfred Barr, que admiró este cuadro antes que nadie, veía una única mujer en esas dos figuras; como un yo y su imagen reflejada en el descubrimiento del yo. (...). Hay un paralelismo soberbio entre las dos manos levantadas, la de la búsqueda del yo, que cae sobre el hombro, y la otra, cuyo dedo se levanta en la dirección a seguir.

Tanto si las *Dos mujeres desnudas*, representan una persona desdoblada o una pareja de compañeras con papeles complementarios, el rostro y el dedo de la mujer de la derecha están orientados hacia el lugar donde la cortina está a punto de entreabrirse. ¿Y, había de quedar sin una continuación?... Propongo considerar que la decisión que tomará (Picasso) ahora corresponderá a lo que en cine se llama *jump cut*. Como si su próximo cuadro tuviera que comportar inevitablemente la misma

6. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P.452.

7. AAVV *Les demoiselles d'Avignon*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988 -Reunión des Musées Nationaux, Paris, 1987- P. 396 y ss.

8. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P.180.

cortina, pero percibida esta vez desde otro lado, ahora escondido. El cuadro siguiente es *Les demoiselles d'Avignon*, anteriormente bautizadas como *El burdel filosófico...*⁹

El texto de Steinberg, su reflexión sobre la obra invita al lector a fijar su atención en la misma y, en base a ello, a valorar sus propuestas. Éstas, abren una vía interpretativa que cuenta, esencialmente con la pintura y,

complementariamente, con su ubicación en la trayectoria en la que se inscribe.

Confiamos en que esta tesis pueda aportar algo de luz a algunas de las interesantísimas apreciaciones de Steinberg que quedan en el aire o sin respuesta, como la incoherencia que plantea entre el sentido de interioridad que desprende *Dos mujeres desnudas* en contraste con la extroversión de *Les demoiselles*.

23-3 ESTUDIO COMPOSITIVO

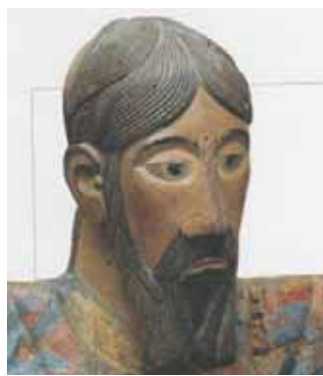
La estructura básica de esta composición está formada por dos grandes bloques monolíticos verticales paralelos. Ocupan la práctica totalidad de la superficie pictórica y están separados por una leve línea vertical que se repite, sugiriendo la presencia de una cortina o telón. Una horizontal, en la parte inferior, traza la línea del suelo.

El pintor dinamiza las figuras femeninas, representadas por los mencionados bloques, confiriéndoles ciertos movimientos. Separa las piernas de ambas mujeres, convirtiendo la base de estos monolitos en sólidas columnas y abriendo, así, en uve, la base de los dos grandes rectángulos. Los brazos plegados de ambas muchachas interrumpen los mencionados rectángulos con unas líneas compositivas que, de nuevo, repiten el dibujo de la uve. Los dedos de estas mujeres concentran la mayor capacidad expresiva de esta pintura. Mientras que una mano abre los citados cortinajes, el dedo índice de la figura situada a la derecha, indica la dirección a seguir. La tercera mano, apoyada sobre el hombro muestra una actitud de pose escultórica. Los

pechos de estas mujeres en forma de triángulos y sobresaliendo de los rectángulos que conforman sus cuerpos, repiten el esquema básico de la uve que se multiplica en la composición. Los prominentes triángulos, destacan esta parte del cuerpo cuya sensualidad desaparece bajo su primigenia función alimenticia animal. La diferencia entre el perfil y el tres cuartos con que retrata el pintor a sus modelos, introduce otro factor dinamizante en el óleo. Sus distintos enfoques crean una alternancia que evita la monotonía y, la cara semi oculta de la figura de la derecha, sugiere un cierto misterio.

La cabeza de la mujer situada en el lado izquierdo ha sido esquematizada con las mismas pautas que el artista empleaba en algunas de las obras gosolanas y que ya habíamos apreciado, por ejemplo, en *Las dos hermanas* de 1902 o en sus autorretratos de este período, como el de la Narodní Galerie de Praga.

La mencionada cabeza parece esculpida rústicamente, como las majestades románicas catalanas. El gesto que hace, el peinado, la gran oreja, los ojos, la nariz, la boca, las



Picasso. *Dos mujeres desnudas*. Detalle. París, 1906. Óleo sobre tela.

151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York.

Majestad Batlló. Siglo XII. Románico catalán. Talla policromada.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Picasso. *Autorretrato*. 1907. Óleo sobre tela. 54x46 cm. Narodní Galerie. Praga.

9. AAVV *Les demoiselles d'Avignon*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988 -Reunión des Musées Nationaux, Paris, 1987- PP. 346-347.

Sacrificio de Isaac. Capitel historiado de Camarassa. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona



cejas, toda la cabeza, su formato y su perfilado en negro, podría estar reproduciendo el de la Majestad Batlló. Una obra que Picasso también pudo tener muy en cuenta en la composición de su mencionado autorretrato de Praga.

La gravedad serena de estas tres imágenes transmite lo que venimos observando en la mayoría de los retratos picassianos de este período. Sus miradas van más allá del hipotético sujeto que pueda hallarse ante ellos. Son miradas totalmente independientes, puestas en el interior de ellas mismas. Cuando enfocan al espectador, como en el autorretrato de Praga, dialogan directamente con la mente del interlocutor sin que el cuerpo físico se interponga entre ellos. Son miradas interiores cuya sociabilidad solo emerge para conectar de alma a alma. Ésta, también es la

relación que se establece entre las *Dos mujeres desnudas*.

Los cuerpos más macizos de estas mujeres, los encontramos en la escultura románica, especialmente en aquellos trabajos de bulto redondo que evidencian su dependencia de los bajorrelieves romanos. El escalpelo del escultor ha impreso en los mismos, un esquematismo que Picasso retiene para sus *Dos mujeres desnudas*.

En el capitel de *El sacrificio de Isaac*, podemos apreciar cómo la mano izquierda del ángel situado en la esquina, dirige al espectador y a Abraham hacia la siguiente secuencia de la historia bíblica. Un recurso fácilmente comprensible y elemental que emplea, también, Picasso en las *Dos mujeres desnudas*.

Si bien la factura de estos cuerpos anchos, dibujados a golpes de escalpelo, puede asociarse al trabajo de los escultores románicos, las dimensiones de los mismos, su grandiosidad, evoca a la de las divinidades paganas. Unas figuras cuyo tamaño era indicativo de su importancia. Detalle que hemos constatado en la representación de los héroes como Teseo o Baco en *Los campesinos* y en *El harén*.

Cromáticamente la obra está armonizada en los tonos tierras, ocre y rosados que hemos encontrado, ya, con anterioridad a la estancia del pintor en el Pirineo, así como en el propio Gósol. El tono sanguina con el que perfilaba los contornos, siguiendo a los

Eros castigado. Fragmento del fresco que Gusman titula *Venus y Urania*. Pintura de la Casa de Eros castigado (o el Amor castigado) de Pompeya. 0'87x1'16 cm. Museo nacional de Nápoles. Ceres. Roux. Vol. IV. Pint. 55.





antiguos maestros pompeyanos,¹⁰ es sustituido por un negro que tiene la virtud de endurecer las composiciones.

Es el mismo negro que domina la pintura románica, el que marca sus contornos, perfila sus ojos... transmitiéndonos una sensación opuesta a la amable calidez de la sanguina. El negro se impone agresivamente y transforma la esencia de cualquier imagen a la que se aplique. Las cabelleras oscuras y el perfilado del rostro, actúan como contrapeso, equilibrando la composición.

El uso del negro para perfilar los contornos en unas figuras terrosas que exhiben su fuerza primigenia, evoca otras pinturas murales, las de Altamira, descubiertas en 1879. De hecho, algunos de los bocetos preparatorios para *Dos mujeres desnudas* acentúan el carácter de diosas de la fertilidad que también se desprende de la imagen de estas mujeres. Tanto el dibujo al que nos hemos referido en la introducción como el *Desnudo de pie* ponen de relieve las tareas reproductora y alimenticia de la mujer. Los grandes pechos de los que una de las figuras hace manar la leche, así como el abultado vientre de ambas, simbolizan las dichas funciones. El

Desnudo de pie desarrolla de modo exagerado estas características corporales, marcando, también, el pubis y doblando el brazo derecho como si sostuviera el cuerno de la abundancia que llevan algunas Venus prehistóricas. Picasso está creando sus propias Venus esteatopigicas a imagen y semejanza de las diosas madre del neolítico europeo. Son, las antepasadas de Ceres, Deméter, Perséfone. La rigidez y la esencialidad de *Dos mujeres desnudas* evoca a la de estas esculturas ancestrales.

Así pues, la paleta tierra y ocre pompeyana aparece reforzada con los valores de una pigmentación prehistórica que confiere a *Dos mujeres desnudas* una masa y una densidad cavernosa y totémica. Desde su retorno a París, Picasso como vimos en *Los campesinos*, vuelve a trabajar con empastes más densos y ha perdido la liquidez que asemejaba sus óleos a las acuarelas. La yuxtaposición de las pinceladas, evoca tanto a Cézanne como a la *Leda* pompeyana de la que Gusman destaca su técnica tan moderna.¹¹

Dos mujeres desnudas recoge el gesto sobrio y la gravedad de las diosas pompeyanas,

Escena erótica. Museo nacional de Nápoles nº 27.694.

Picasso. Dos mujeres desnudas. París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York.

Bisonte. Pintura prehistórica. Magdalenienne. 15.000 a.C. Cuevas de Altamira (Santander, España).

Picasso. Composición: Los campesinos. París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.

Venus de Willendorf. Auriniaciense (40.000-20.000 a.C.). Austria. Piedra calcárea. Pintada en rojos y ocre. 11'1cm. Museo de Historia Natural. Viena.

Picasso. Dos mujeres desnudas. París, otoño 1906. Dibujo al carbón. 63x47 cm. Colección Mrs. Richard S. Davis. Wayzata.

Picasso. Desnudo de pie. París, otoño 1906. Pastel. 65x45 cm. Colección privada.

Venus de Laussel. Procede de Marquay (Dordoña) Alt. 46 cm. Entre el gravetiense y el solutrense. Saint Germain-en-Laye. París.

Gusman. Leda. Pintura de la Casa de la reina Margarita. Pl. I.



10. Además de constatar la evidente utilización de la sanguina en el perfilado de las figuras pompeyanas, Picasso pudo seguir las explicaciones de Gusman al respecto: Fue ejecutado con pincel, pero vemos el empleo de una clase de lápiz que recuerda la sanguina; los antiguos, además, no se servían más que de pinceles para dibujar, lo testimonia el hecho ocurrido en la corte de Ptolomeo, donde Apeles, con un trozo de carbón, hizo un boceto sobre el muro del retrato del rey.

GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts.* Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 381-382.

11. Los trazos del pincel recuerdan los del pastel ejecutado libremente; el modelo ha sido obtenido por manchas yuxtapuestas y superpuestas en diagonal; el pasaje de las luces doradas a las sombras transparentes ha sido obtenido mediante pequeños toques. Rosas, anaranjadas, verdosas y rojas, armonizándose de lejos y pudiéndose relacionar con la manera de pintar de M. Henri Martin

GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts.* Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 390-391.



Miguel Ángel. Profeta

Isaías. 1508-1512, *El Vaticano. Fresco. Capilla Sixtina. Roma.*

Gusman. Diana arcaizante.

(Estatua en mármol policromado del Museo de Nápoles). P. 424.

Picasso. Dos mujeres

desnudas. París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York.

Miguel Ángel. Sibila

Eritrea. 1509, *El Vaticano. Fresco. Capilla Sixtina. Roma.*

así como el arcaísmo y la rigidez de algunos modelos que evocaban imágenes más primitivas como la de *Diana arcaizante*.

La iluminación, como en la mayoría de las obras de este período, evita las sombras y potencia las luces siguiendo la fórmula de Parrasios.¹² Este artista, cubrió los muros pompeyanos de un importante número de pinturas eróticas que tendremos en cuenta en el estudio de *Las señoritas de la calle Avinyó*.

Las proporciones de *Dos mujeres desnudas* nos remiten a las figuras de las grandes composiciones pompeyanas, cuyos personajes podían alcanzar un tamaño superior al real.¹³ El gigantismo de las modelos picassianas presenta distorsiones en los brazos marcadamente hombrunos. Son características que no se

observan ni en las diosas pompeyanas, ni en las románicas, ni en las neolíticas. Son brazos de hombre en cuerpos femeninos como los que pinta Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

Habíamos relacionado ya, los frescos de la Sixtina con parte de una figura de *El harén*.¹⁴ Steinberg relacionaba la mano izquierda de Isaías, con la mano izquierda de la mujer, situada a la derecha, en *Dos mujeres desnudas*. Pensamos que, también la mano de la mujer que descorre la cortina podría estar inspirada, por su composición y por su significado, con la mano de la Sibila Eritrea que pasa las páginas del libro de la sabiduría.

Veamos qué explicación puede proporcionar a este conjunto de datos el análisis iconográfico.

23-4 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Desde *Desnudo sentado* hasta *Dos mujeres desnudas* hemos podido seguir una trayectoria plástica en la que se insertan, paulatinamente, intereses y reflexiones del artista acerca de las religiones paganas, de la eternidad, de la inmortalidad, de los vehículos para alcanzarlas, de los procesos iniciáticos, de la importancia de la *unio mystica*, de la muerte y resurrección, de la fertilidad, del funcionamiento del cosmos. etc. Desde su estancia en Gósol, y a partir de sus vivencias en un mundo agrícola y ganadero, supersticioso, mágico y conectado con antiguos ritos y tradiciones, se incorporan, al menos, tres ideas interesantes a su trayectoria: la equiparación entre los ritos paganos y los cristianos

que comporta la fusión de sus estéticas religiosas, en sus versiones pompeyana y románica; la consecuente creación de sus propias divinidades laicas y la fuerte impronta de la idea de fertilidad del mundo agrícola.

En el transcurso del verano y, en la medida en que se sucedían tradiciones y ceremonias agrícolas, Picasso, prestó especial atención al objetivo de las mismas: asegurarse la fertilidad de los campos y del ganado, la procreación incesante de la madre naturaleza y el consiguiente equilibrio del cosmos. Fiestas, danzas y ceremonias obsequiaban a los dioses para que su agrado se tradujera en protección. Las fiestas gosolanas remitían, a veces, a espíritus realmente lejanos, más allá

12. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts.* Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.379.

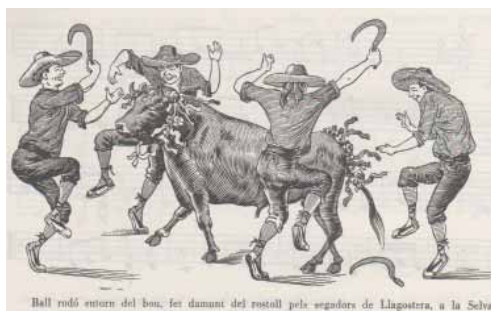
13. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts.* Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 380.

14. Véase, en esta tesis, el estudio sobre *El harén*. La conexión no es meramente estética sino que está ligada a la identidad de los personajes y al simbolismo de la flor en el contexto de *El harén*.

del mundo pompeyano. El “*boc*”, el macho cabrío que era el espíritu del último trigo, era un animal condenado, demonizado por el cristianismo y su presencia en las costumbres gosolanas solo podía ser atribuida a que su fuerza genésica, era ya adorada desde épocas muy anteriores a la asociación entre “Dionisio-macho cabrío-demonio”. Era una divinidad anterior, primitiva.¹⁵

Parece que estas celebraciones fijaron la atención de Picasso alrededor de la idea de fertilidad proyectada hacia la naturaleza, a unas funciones esenciales y primigenias responsables de la existencia básica de la humanidad. Consecuentemente, las divinidades a las que el artista dirigirá su atención formarán parte de este contexto más primitivo y esencial. Perséfone, cuya trayectoria era bien conocida por Picasso (*Les bâteleurs*, *Composición: Los campesinos*)¹⁶ devendrá el nexo de unión entre este mundo primigenio y el “pagano-cristiano”. Los ritos del culto eleusino, al que representa la pareja formada por Deméter y Perséfone, se remontan, en Grecia, al año 700 a.C. Sin embargo su antigüedad puede rastrearse hasta el neolítico.¹⁷ Es decir, hasta la prehistoria. Así pues, en un estadio anterior al de la civilización clásica, la figura de Deméter, diosa madre de la naturaleza y de los muertos, convivía con la del “*boc*” gosolano, el macho cabrío que representa al espíritu del trigo. Veamos el proceso que nos conduce desde la Perséfone de *Composición: Los campesinos* hasta la pareja de diosas de *Dos mujeres desnudas*.

Picasso, que acababa de pintar a Perséfone,



Ball rodó alrededor del buey, realizado sobre el rastrojo por los segadores de Llagostera de la Selva. Amades. Vol. III. P. 746

en *Composición: Los campesinos*, que la había plasmado, también, *Les bâteleurs* y que treinta años más tarde la dibujaría guiando al minotauro ciego, la representa, ahora, a su llegada a París, junto al “*boc*” gosolano. El artista representaba a la diosa en relación al contexto de muerte y resurrección o directamente con sus atributos: el trigo, las flores o la paloma en el regazo.

A su vuelta de Gósol, Perséfone, la doncella, es caracterizada como diosa de las cosechas, como diosa del trigo junto al “macho cabrío-démon”, el “*bocarrot*”, el espíritu del trigo indígena, ancestral. En uno de los dibujos que Picasso hace de la pareja, el “*bocarrot*” ofrece a Perséfone todas las riquezas sobre el cuerno de la abundancia ya que, según la tradición gosolana, quien se apoderaba del “*boc*”, no solo se aseguraba la fertilidad de aquel campo, sino también la riqueza, la prosperidad y la abundancia para su hogar.¹⁸

Un “*boc*” libidinoso aparece en otro dibujo junto a Cupido, quien favorecerá un enamoramiento entre el macho cabrío y la doncella. La proverbial capacidad reproductiva del animal, fertilizará a la chica, a la Gran



Picasso. La mujer de los panes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia

Picasso. Pastor con cesto. Gósol, 1906. Gouache sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus Museum of Art. Ohio

Picasso. Composición: Los campesinos. París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.

15. AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Vol. III. PP. 783-785.

16. Véase en esta misma tesis el estudio sobre *Les bâteleurs* y *Composición: Los campesinos*. A pesar de que Perséfone fuera inicialmente una divinidad del mundo subterráneo, como se sabe, por su asociación con su madre Deméter, evolucionó a diosa de la vegetación, de las cosechas, del trigo. MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en*

la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987- P. 266.

17. BERNABÉ, ALBERTO “*Los misterios de Eleusis*”. En: *Sectes, ritos i religions del món antic*. Palma de Mallorca. F. Casadesus (ed). 2002. PP. 133-157

18. AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Vol. III. P. 785.



Picasso. Minotauro ciego guiado por una niña con flores. Boisgeloup, 22 de septiembre de 1934. Punta seca, rascador y buril. 25'1x34'8 cm.



Picasso. Les bâteleurs. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.



Picasso. Minotauro ciego guiado por una niña con un pichón. París, 4 de noviembre de 1934. Aguafuerte, buril y rascador. 22'6x31'2 cm.

Madre. Ésta, en los dibujos sucesivos, evoluciona desde su inicial figura de doncella al prototipo de las fértiles venus esteatopigicas.

El gesto de la mujer con su mano izquierda reproduce, en varios de estos dibujos, al de la *Sacerdotisa pompeyana* dibujada por Gusman. Entre sus dedos se desliza el cabello como en la escultura de Venus que se hallaba en el templo de Isis. Es el ademán con el que Picasso pinta su *Desnudo sobre fondo rojo*, el mismo que conferirá a la pequeña Perséfone en proceso de transformación (*Busto de mujer con la mano izquierda levantada*). En esta composición puede apreciarse como las proporciones iniciales del brazo y la mano son corregidas y sobredimensionadas. Un brazo y una mano escultóricos que adquieren las dimensiones propias de las estatuas sagradas reproducidas por Gusman.

Cuando el artista llega al *Desnudo de pie*, la mano de esta mujer se reclina sobre el hombro y apoya, pacientemente, la cabeza sobre la mano. Parece seguir la forma interior del cuerno de la abundancia del prototipo de Venus esteatopigica que representa la *Venus de Laussel*. Un cuerno que figuraba, ya, en *Démon y doncella* y que evocaba las riquezas que recibiría quien, en Gósol, encontrara el “*boc*”, el espíritu del último trigo.

Llegados a este punto reproduciremos un extracto de las tradiciones recopiladas por Amades sobre la tradición gosolana del “*boc*” y su relación con Deméter, Ceres, Perséfone, etc.

Un indicio de la creencia subconsciente en la existencia del genio del trigo lo encontramos en los gritos que hacen los segadores cuando siegan el último trigo y en los nombres que dan a las últimas espigas. (...) Hay gritos que precisan mucho: “*Ací hi ha la cuca! Anem a matar la cuca!*” (Aquí está el cuco! Vamos a matar al cuco!). Es muy interesante el calificativo de “*boc*” -macho cabrío- que se da al último trigo en Gósol. (...) Son de un valor extraordinario todos estos dichos que parecen personificar en el “*boc*” el espíritu del trigo. Se considera al “*boc*” como uno de los animales de mayor fuerza genésica. Es posible que sea por esta razón que se relaciona a este “*boc*” con el espíritu del trigo, al que todo el mundo imagina gran vigor generador, para asegurar plenamente la reproducción y con ella su perpetuidad. De no ser así no se comprendería la confusión del genio del trigo con el “*boc*” que, en la cultura popular de todos los pueblos mediterráneos se considera como el símbolo del demonio al que

Picasso. Sátiro y doncella. París, finales de otoño 1906. Acuarela sobre papel. 20'3x13'3 cm. Colección Christie's. procede de la colección de la familia Hillman.

Gusman. Estatua de una sacerdotisa de Pompeya. P. 112.

Picasso. Busto de mujer con la mano izquierda levantada. París, finales de verano-otoño 1906. Lápices y gouache. 63'5x48'3 cm. Antigua colección Vollard.

Gusman. Templo de Isis. Escultura de Venus. Mármol del Museo de Nápoles. P. 83.





todo el mundo intenta alejar del campo para que no estropee las mieses. Podría ser que el apareamiento del concepto del genio del trigo y del “*boc*” forma parte de la mitología indígena anterior a las influencias forasteras que hermanan el “*boc*” con el espíritu del mal y que el “*bocarrot*” de los segadores, sea, así, autóctono. (...). Quien podía apoderarse (del “*boc*”) no sólo aseguraba el rendimiento de aquel campo, sino, además, la riqueza, prosperidad y abundancia de su hogar. (...).

Todas estas costumbres conservan el recuerdo de cuando el último trigo era considerado como el receptáculo de un genio o espíritu que lo hacía fructificar y que merecía un culto especial, precursor de los tributos que más adelante fueron dedicados a la “*Mestressa dels Blats*”, “Señora de los Trigos”, conocida por los pueblos antiguos con los nombres de Deméter o Ceres. (...).

Era corriente la veneración de la llamada “*Mare del blat*” (madre del trigo) que venía a ser como el genio femenino de esta graminéa, sucedáneo de Deméter y de Perséfone, diosas del trigo entre los antiguos helénicos. Este genio, siempre femenino, era personificado de distintas maneras: a veces

por una haz que cubrían con vestidos de mujer a la que hacían distinciones y cortejaban, haz que venía a recordar nuestra haz de la “*Mestressa*” (Señora); otras veces era figurada por un muñeco y también por una chica.¹⁹

Resulta de extraordinario valor el documento de Amades que nos permite identificar unos dibujos hasta el momento incomprensibles. La curiosidad de Picasso por las tradiciones agrícolas gosolanas pone, al artista, en contacto con un espíritu anterior a las diosas helénicas. Perséfone, o Deméter, relacionándose con este espíritu indígena, el “*boc*”, recuperan su fisonomía más antigua, la de la Gran Madre, la de Venus esteatopigica, la diosa protectora de la fertilidad y de la abundancia. Los dibujos de Picasso nos muestran el proceso. Su desarrollo está estrechamente ligado a las costumbres gosolanas, al cortejo a la “*Mestressa dels blats*”, a Deméter o a Perséfone, por parte del “*boc*”, las riquezas que éste le aporta y, evidentemente, la fertilidad. Paulatinamente, el cuerpo de la diosa se ensancha, sus pechos devienen ubres, sus caderas, así como su vientre muestran su capacidad reproductora. Hemos retrocedido

Picasso. *Demon y doncella*.

Gósol o París, 1906. Dibujo a la pluma. Dimensiones desconocidas. Colección Curt Valentin. Z. VI, 804.

Picasso. *Desnudo de pie*.

París, otoño 1906. Pastel. 65x45 cm. Colección privada.

Venus de Laussel. Procede de Marquay (Dordoña) Alt. 46 cm. Entre el gravetiense y el solutrense. Saint Germain-en-Laye. París.

Picasso. *Dos mujeres desnudas*. París, otoño 1906.

Dibujo al carbón. 63x47 cm. Colección Mrs. Richard S. Davis. Wayzata.



Pintura rupestre de la Cueva de los letreros (Almería) que, según Amades, representa un genio del trigo. Amades. Vol. III P. 784.

Picasso. *Demon, cupido*

y doncella. Gósol o París, verano 1906. Colores al aguarrás. 21'2x13'5 cm. Herederos del artista. Z. VI, 805.

Gusman. *Trípode de bronce de Julia Félix* (Museo secreto de Nápoles). P. 84.

19. AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952. Vol. III. PP. 783-785.

Mosaico de las estancias prohibidas. Museo nacional. Nápoles.



al neolítico. No debe sorprendernos que *Dos mujeres desnudas* desprenda un cierto aroma a Altamira. Las estéticas, como intentamos demostrar, no se instalan gratuitamente en la paleta picassiana.

La imagen del “*boc*”, de origen prehistórico tiene su traducción en el arte pompeyano. Lo vemos en mosaicos junto a la diosa o en las patas del trípode de Julia Félix. Estos machos cabríos, como el de Altamira, podrían haber inspirado a Picasso para crear su propio “*boc*”.

Antes de seguir con la evolución de estos dibujos, en los que, paulatinamente, Picasso introducirá una segunda mujer, recordaremos la relación entre Deméter y Perséfone y

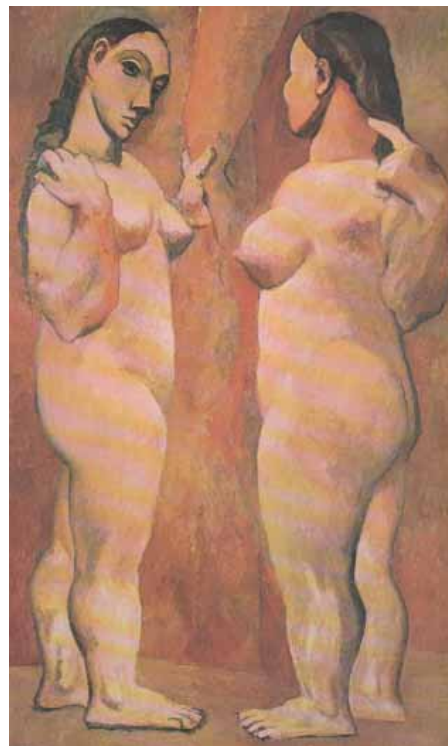
su vínculo con los misterios eleusinos.

Deméter instauró los misterios eleusinos cuando consiguió que Zeus librará a su hija Perséfone de la obligación de permanecer en el submundo junto a su esposo Hades, durante seis meses al año. El regreso anual de Perséfone provoca la fertilidad de la tierra, la llena de flores, de trigo y representa la abundancia. Su vuelta al Hades esteriliza y reseca los campos. Es un mito que explica los cambios cíclicos de la naturaleza. Deméter y Perséfone gobiernan los misterios eleusinos y siempre son representadas conjuntamente. La madre y la hija (como en otros mitos del norte de Europa) representan el grano del año pasado y el del nuevo año. La hija ocupará el lugar de la madre al año siguiente, son etapas de un mismo proceso y son el *alter ego* la una de la otra. Deméter y Perséfone se distinguen de otras parejas similares de las distintas tradiciones europeas por su relación con el mundo de los muertos.

La ocultación y resurgimiento del cereal es, en los misterios eleusinos, una metáfora de la muerte y resurrección. De la desaparición del mundo de los vivos y del resurgimiento en otra vida. Picasso, ha insistido en varias de las obras estudiadas en esta tesis, en el proceso de muerte y resurrección

Creemos que ahora, en *Dos mujeres desnudas*, el artista nos muestra a las diosas protectoras de las cosechas, vinculadas, tam-

Anónimo. *Deméter y Perséfone celebrando los misterios*. 440-430 a.C. Mármol. Alt: 220 cm. Encontrado en Eleusis. Museo Nacional Arqueológico de Atenas.
Picasso. *Dos mujeres desnudas*. París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York.





Picasso. *Dos mujeres desnudas*.

París, Otoño 1906. Tinta china y acuarela sobre papel.

48x32 cm. Contemporary Art Establishment, Zürich.

Picasso. *Dos mujeres desnudas*.

Finales de verano o principio de otoño de 1906. Acuarela y tinta sobre papel.

21x13 cm. Colección Herbert Liesenfeld. Dusseldorf.

Gusman. *Las jugadoras de huesecillos*.

(Monocromo de Herculano). Museo de Nápoles. P. 383.

bién, al mundo de los muertos. Deméter y Perséfone, representadas siempre conjuntamente, eran invocadas como “*to theo*”, “las dos diosas” y a Perséfone se la conocía como “la doncella”. Tanto en el relieve de Atenas como en otros, no se aprecian diferencias de edad entre ambas. Así, también, es como las representa Picasso.

En el conjunto de dibujos que unen Perséfone y el “*boc*” con *Dos mujeres desnudas*, podemos observar, además de la paulatina transformación de la doncella divina en Venus esteatopigica, en Gran Madre tierra, la aparición de su *alter ego*, su madre Deméter. En pocos de estos dibujos se distinguen diferencias entre los cuerpos de ambas mujeres que puedan implicar una diferencia de edad entre ambas. En el dibujo titulado *Dos mujeres desnudas*, una de las figuras es más alta que la otra. La figura mayor lleva de la mano a la pequeña, dirigiendo los pasos de la misma. En esta pareja, la primitiva exaltación de la fertilidad, con los protuberantes vientres y el sexo bien definido, viene acompañada de una factura simiesca, de un sombreado en las piernas que sugieren pelos casi animales, de unos rostros semejantes a los de los monos, de una práctica inexistencia del cuello, de una actitud y movimientos absolutamente primitivos y de una mano (la derecha de la joven) que guarda, todavía su aspecto prensil. Pensamos que Picasso intentaba evocar la ancestralidad de esta pareja mítica.

Otra pareja en la que Picasso muestra a una adolescente junto a una adulta es la acuarela titulada, también, *Dos mujeres desnudas*. El primitivismo de estas mujeres reside en una cierta rigidez de los cuerpos, en la postura

del brazo y mano derechos de la joven y en las piernas que han sido representadas como columnas monolíticas. El entrelazado de sus brazos podría evocar el juego que representa Gusman en la copia del fresco titulado *Las jugadoras de huesecillos*. Podemos observar que Picasso, confiriendo a la acuarela unas tonalidades rosadas uniformes, de nuevo reproduce los grandes frescos monocromos pompeyanos. Ésta es una característica que el pintor transmitirá al óleo final y que anticipaba, ya, en el *Gran desnudo rosa*. En el fresco se aprecia, también, una diferencia de edad entre la figura de la izquierda y las demás, de modo que parece el retrato de una madre con sus hijas. *Las jugadoras de huesecillos* está firmado en griego: “*Alexandre d’Athènes faisait*”.²⁰ No creemos que sea casual que en esta acuarela Picasso firmara igualmente “*Picasso fecit*”.

En estas dos obras, la diferencia de edad entre ambas figuras, podría evocar la relación “madre-hija” que se da entre Deméter y Perséfone. Por lo demás, el lesbianismo del que habla Richardson, así como la evocación a Gertrude Stein y su recién estrenada pareja, no nos parece que encaje ni con las actitudes ni con el concepto de este par de diosas.²¹

En otra serie de estos dibujos, Picasso presenta a una de las mujeres sentada y esta figura pasará a ocupar la parte derecha de los primeros bocetos de *Las señoritas de la calle Avinyó*. Posiblemente, para la realización de estas figuras sentadas, el artista se inspirara en otro tipo de Venus esteatopigicas que son representadas en la misma postura sedente que la modelo picassiana.

20. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 383.

21. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.469.

Venus de Tell Hallaf. 6.000 a.C. Museo Pergamo. Berlín
Picasso. Mujer desnuda sentada con las piernas cruzadas. París, otoño 1906. Óleo sobre tela. 151x100 cm. Galería Nacional Praga.
Venus Parzadzik. Venus neolítica hallada en Plocnik. Serbia.



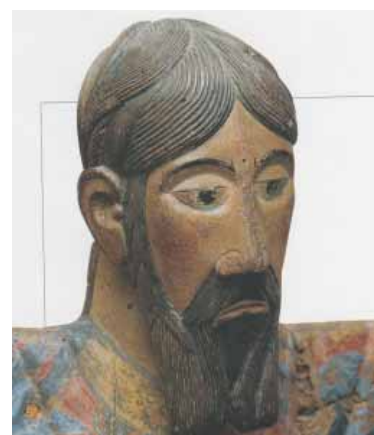
Como se está observando a lo largo de este estudio, los trabajos realizados por Picasso alrededor de *Dos mujeres desnudas*, de Deméter y Perséfone, integran las estéticas de tres períodos históricos que les conciernen. Las formas de las Venus esteatopigicas responden al origen neolítico de la Gran Madre. La composición y actitudes, Picasso las extrae de los modelos pompeyanos, de la civilización pagana en la que el mito de Deméter y Perséfone adquirió gran difusión a través de sus misterios. El arte románico, el arte de Gósol, el pueblo en el que el artista toma contacto directo con la pervivencia de este mito ancestral, es el que simboliza la versión cristiana de los mitos con los que trabaja entonces. Los rostros de estas mujeres siguen conservando la estética de las vírgenes románicas, las descendientes de la Gran Madre, neolítica y pompeyana. Este trabajo integrador de conceptos y de formas es particular-

mente evidente en *Mujer desnuda sentada* y *mujer desnuda de pie*.

Mujer desnuda sentada y *mujer desnuda de pie*, recoge la volumetría primitiva propia de las primeras manifestaciones de la Gran Madre Tierra. La composición reproduce casi fielmente, la de los dos efebos de la Casa del Centenario. Picasso identifica a estas dos diosas en una estructura y en una relación pompeyanas. Los rostros de ambas, son los rostros de las vírgenes y de las majestades románicas. El hieratismo, la imperturbabilidad, el esquematismo de las caras de los primitivos catalanes aportan a estas mujeres la máscara de la divinidad.

Los frescos de la Casa del Centenario han sido relacionados con diferentes pinturas de Picasso en esta tesis. En los *Dos adolescentes*, se entendió que la estructura general de la composición, así como sus detalles, procedían de otra pareja de efebos de la misma Casa del Centenario.²³ Allí, en *Dos adolescentes*, el

Efebos. Casa del Centenario. Pompeya.
Picasso. Mujer desnuda sentada y mujer desnuda de pie. París, otoño-invierno 1906. Lápiz y carboncillo sobre papel. Philadelphia Museum of Art.
²²**Majestad Batlló.** Siglo XII. Románico catalán. Talla policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.



22. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Desnudo sentado*.

23. Los frescos de la Casa del Centenario encierran un tesoro iconográfico para Picasso. Explicaciones sobre los mismos, así como sus imágenes, tuvieron una amplia difusión en París. La Casa del Centenario, descubierta en 1879, fue objeto de un estudio detallado por parte del artista francés Jules-Leon Chiffot. Las pinturas y demás trabajos de Chiffot se conservan en la *Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts*, en París. Previamente, habían sido objeto de publicación por Fausto y Felice Niccolini, en Nápoles en 1890, *Le case e i monumenti di Pompei*. Vol. III. Y su descripción figuraba en la guía de viajes por antonomasia, la Guía Baedeker dedicada

a *Italie Méridionale*. En ella se mencionan, al menos, dos de los frescos que sirvieron de modelo a Picasso para la ejecución de las obras de este período: *Orestes Pylades e Ifigenia y Teseo y el minotauro*. (Véanse, en esta tesis, los estudios sobre *Acrobata con bola*, cuyo modelo es Orestes y otros elementos de este fresco y *Pastor con cesto*, así como *Los campesinos*). El tercero de los frescos mencionados, *Baco Hermafrodita y Sileno*, es el que escoge Picasso en su visita a Pompeya, en 1917, para retratarse frente al mismo sujetando una sugerente ramita de laurel. Los datos sobre Chiffot, guía Baedeker, etc. pueden encontrarse en: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P.84, nota 17.



Picasso. Los dos adolescentes. 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington.

Efebos. Casa del Centenario. Pompeya.

Picasso. Dos mujeres desnudas. París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York.

artista suprimió la tercera figura del fresco pompeyano. La mujer que descorre la cortina. En el estudio dedicado a esta obra, avanzamos que volveríamos a encontrar a esta mujer sujetando la mencionada cortina. Las *Dos mujeres desnudas* toman el relevo a la mujer pompeyana de la Casa del Centenario. Si en *Dos adolescentes*, Picasso prescindió de la mujer, ahora, en *Dos mujeres desnudas* elimina a los efebos. En las notas previas al acto siguiente (*Las señoritas de la calle Avinyó*) se reunirán de nuevo. Los efebos tendrán acceso al espacio misterioso que encierran los cortinajes y del cual estas mujeres se erigen en guardianas. *Dos mujeres desnudas* es el eslabón final de la cadena que nos conduce a *Las señoritas de la calle Avinyó*.

Creemos poder afirmar que los modelos básicos que se funden en la composición de *Dos mujeres desnudas* tienen tres fuentes: la neolítica, la pompeyana y la románica.

Son neolíticos los modelos en los que se inspira el artista para conferir a *Dos mujeres desnudas* la volumetría que simboliza la fer-

tilidad en sus antepasadas. Estas proporciones otorgan a las mujeres un aspecto ancestral que habla de su origen remoto. Sus modelos son las Venus esteatopigicas, las antecesoras de Ceres, de Deméter, de Perséfone.

La estética pompeyana es visible en múltiples aspectos de la composición. La monocromía, en tonos rosados, reproduce la que puede apreciarse en los grandes conjuntos de Pompeya y Herculano.²⁴ La dimensión, la grandeza, de las figuras, es la propia de las diosas representadas en los frescos campanos. El característico gesto de la mano y brazo derechos, de la figura situada a la izquierda del óleo, un movimiento que persiste en la mayoría de estos trabajos, procede de una noble sacerdotisa pompeyana. Las *Dos mujeres desnudas* picassianas traducen, la austera dignidad de la sacerdotisa, así como el mencionado movimiento que ésta realiza con la mano derecha.

El gesto que efectúa la mujer con su mano izquierda, ha sido vinculado, en el estudio compositivo, a la mano con la que la *Sibila*



Gusman. Estatua de una sacerdotisa de Pompeya. P.112.

Venus de Laussel. Procede de Marquay (Dordoña) Alt. 46 cm. Entre el gravetiense y el solutrense. Saint Germain-en-Laye. París.

Miguel Ángel. Sibila Eritrea. 1509, El Vaticano. Fresco. Capilla Sixtina. Roma.

24. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 383.

Gusman. *Estatua de una sacerdotisa de Pompeya.* P.112.

Gusman. *Templo de Isis. Estatua de Venus.* Mármol. Museo de Nápoles. P. 83.

Picasso. *Dos mujeres desnudas.* París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm.

The Museum of Modern Art. New York

Miguel Ángel. *Profeta*

Isaías. 1508-1512, El Vaticano. Fresco. Capilla Sixtina. Roma



Eritrea de Miguel Ángel pasa las páginas del libro de la antigua sabiduría. Picasso podría estar estableciendo un paralelismo entre la mano que hojea el libro y la que entreabre la cortina. Como la Sibila a través del libro de la antigua sabiduría, el iniciado que franquee la cortina²⁵ de la diosa, adquirirá el conocimiento. Hay que tener en cuenta, además, que Sambon, en el catálogo de la exposición de los frescos de Boscoreale (París, 1903) relacionaba las grandes figuras pompeyanas con Miguel Ángel.²⁶ Así pues, la participación miguelangelesca en unas figuras que evocan a las divinidades pompeyanas, no sólo resulta coherente, sino que, incluso, podría ser un motivo más para confirmar el conocimiento que tuvo Picasso del mencionado catálogo.

La mano izquierda de la mujer situada a la derecha de la composición, se mesa el cabello, con un gesto que, a nuestro entender, procede de la estatua de Venus del templo pompeyano de Isis con la que Picasso viene trabajando durante el último año. Se trata de un movimiento que el artista, repite, en este período, con especial frecuencia (véase, por ejemplo, el *Desnudo sobre fondo rojo*). A diferencia de lo que ocurría en otras composiciones, aquí el dedo índice de esta mujer,

sobresale por encima de los demás. Está indicando al espectador la dirección a seguir, el hueco que se percibe en la cortina del fondo que entreabre su compañera. Éste es el gesto que, como se ha dicho, Steinberg identifica con el del profeta Isaías de la Sixtina.

Creemos que los cortinajes evocan el telón que descorre la figura femenina del fresco de los *Efebos* en la Casa del Centenario. Su plegado recuerda, también, el de las túnicas de las sacerdotisas pompeyanas que el artista toma como modelo. Entendemos que se trata de los cortinajes que ya vimos en *La muchacha de la cabra* y que volveremos a encontrar en *Las señoritas de la calle Avinyó*, en *Parade* (1917) o en *Circo ambulante* (1922). Telones o cortinajes preservan la mayoría de las escenas eróticas pompeyanas y algunas picassianas como la *Escena erótica* (1903) conservada en el MOMA o la serie de grabados de *Rafael y la fornarina* (1968).

Y, finalmente, Picasso otorga a estas Venus de la fertilidad neolítico-pompeyanas, el rostro divino, distante y hermético de la divinidad. Unas características que encuentra el pintor en las máscaras con las que el arte románico escondía los vaivenes del alma que no puede permitirse un dios.

Efebos. *Casa del Centenario.* Pompeya. **Majestad Batlló.** Siglo XII. Románico catalán. Talla policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. **Gusman.** *Symposium* Pintura del Museo de Nápoles. P. 339.



25. Apartar cortinas (...) es avanzar hacia una interioridad o profundizar en un arcano. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos.* Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 149.

26. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon.* París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903. P. 3.

Ni el arte neolítico, ni el pompeyano, ni el románico con los que Picasso trabaja en los bocetos y en el óleo de *Dos mujeres desnudas*, nos explican porqué el artista, finalmente, decide pintar dos mujeres de la misma estatura, de la misma edad y encaradas la una frente a la otra. Recordemos que en algunos de los esbozos una de ellas parecía más joven y podrían entenderse como madre e hija. Pensamos que la decisión final de dar a estas dos figuras la misma talla e imagen, se basa en una tradición que plasma el gran relieve de mármol dedicado a las diosas y encontrado en Eleusis. Las tonalidades rosadas y terrosas del mármol eleusino, como las de *Dos mujeres desnudas*, parecen apoyar esta posible influencia. Se trata de una de las representaciones más conocidas de esta pareja divina cuyas reproducciones se distribuyeron por la mayoría de los santuarios destinados a Deméter y Perséfone que se hallaban en la cuenca mediterránea. Entre ellos hay que destacar los de la Magna Grecia, donde Perséfone era especialmente venerada.

Resulta extremadamente interesante para corroborar la coherencia del proceso de identificación que hace Picasso entre las antiguas diosas Madre, las clásicas Deméter y Perséfone y las vírgenes románicas, la relación que Kingsley entabla entre Perséfone, las divinidades arcaicas y la imaginería de la Virgen María católica:

Italia fue una buena tierra para Perséfone. Las antiguas diosas habían fertilizado el terreno; y, siglos más tarde, Perséfone proporcionaría la mayor parte de la imaginería y la inspiración para la Virgen María de los católicos.²⁷

La cita se adapta hasta tal punto al trabajo llevado a término por Picasso que resulta extraordinario que el proceso realizado por el artista coincida plenamente con la trayectoria de Perséfone descrita por Kingsley en 1999.

Una explicación posible es la que facilita el propio autor a continuación:

En cuanto a los focos, como todos los demás colonos que llegaron a Italia antes o



Anónimo. Deméter y Perséfone celebrando los misterios. 440-430 a.C.. Mármol. Alt. 212 cm. Relieve votivo o cultural. Procede de Eleusis. Museo arqueológico nacional. Atenas.

Anónimo. Mare de Deu de Ger (Virgen de Ger). 2ª Mitad del siglo XII. Procede de Ger (Baja Cerdanya, Catalunya). Museu Nacional d'Art de Catalunya.

después que ellos, dejaron que lo viejo y familiar se mezclara con lo nuevo. Pero algunas cosas no cambian. Y lo que nos atrae es lo que ya conocíamos de un modo u otro desde el principio.²⁸

Podríamos pensar, pues, que también Picasso, de un modo u otro, es atraído por lo que “ya conocía desde el principio”.

En los diferentes estudios sobre los misterios, los autores señalan como uno de sus objetivos, impartir conocimientos a los iniciados. Éste era uno de los aspectos de la iniciación mística y los estudiosos están de acuerdo en que, al menos una parte importante, de las revelaciones, se producían mediante visiones. El participante ingería sustancias que favorecían la expansión de su consciencia.²⁹

Las experiencias místico-sexuales propias de estos ritos, indudablemente, debieron interesar al artista, pero las alteraciones de consciencia (vinculadas o no al sexo) con fines de introspección, de conocimiento y de desarrollo espiritual, no le eran ajenas. Picasso y sus amigos, tal como relata Fernande Olivier estuvieron fumando opio de manera constante, varias veces por semana, desde 1904 hasta el suicidio, en 1908, de Wiegels, opiómano y artista alemán del *Bâteau Lavoir*.³⁰

El opio era, asimismo, asociado a Deméter y Perséfone en Creta. Kerényi cree que, muy probablemente, la diosa madre llevara la adormidera del culto cretense a Eleusis. El autor piensa que quizás se mezclara en la bebida que ingerían los participantes en el culto, el *kykeon*. Y, afirma, con absoluta seguridad,

27. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P. 95.

28. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.P. 95.

29. Seaford: SEAFORD, RICHARD “*Dyonisic Drama and the Dionysiac Mysteries*” en *The Classical Quarterly, New Series*, vol. 31, nº 2 (1981), pp.252-275; SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: *Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter*. Ed. H.W. Stubbs y BERNABÉ, ALBERTO “*Los misterios de*

Eleusis”. En: *Sectes, ritos i religions del món antic*. Palma de Mallorca. F. Casadesus (ed). 2002. PP. 133-157.

KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ediciones Siruela. 2004. P. 64.

30. Para la afición al opio, véase, entre otros: OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 (1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988) ;OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 (Stock. París, 1933) y RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 324-325.

Ídolo de la diosa de la adormidera. De Gazi. Museo arqueológico. Heraklion.

Picasso. Los comediantes. París, 1905. Lápiz y acuarela sobre papel. 20'2x23 cm. Galerie Jan Krugier (Colección Marina Picasso). Ginebra.



que la adormidera se utilizaba para hacer opio en el culto cretense.³¹ Otros autores son de la opinión que el efecto psicotrópico del *kykeon* procede de un hongo parasitario del trigo, el *ergot*. Los granos parasitados devienen oscuros y fácilmente podían haber sido utilizados como droga sagrada en el templo de las diosas del trigo. La posible utilización de este grano infectado se relacionaría con un ritual eleusino, consistente en la presentación de un grano por los sacerdotes. El grano, muere dentro de la tierra para dar vida a una nueva planta que renace en la primavera. El proceso simboliza la migración cíclica de Perséfone desde el Hades a la superficie, a la tierra. Simboliza la permanencia de vida en el ciclo eterno de muerte y renacimiento.³² Una idea muy semejante a la del último trigo gosolano, el “*boc*” y la “*Mestressa dels blats*”.

Retomando las investigaciones acerca del *kykeon*, los científicos, Hofmann, Gordon Wasson y Ruck, aseveran que sus experimentos les llevaron a estados mentales revelatorios con profundas ramificaciones espirituales e intelectuales. En semejante trance, los iniciados eleusinos, recibían información sobre la esencia de la existencia humana y el sentido de la vida, de la muerte y el eterno campo generativo del ser. Un encuentro con lo divino solo descriptible con metáforas. Viajar por el tiempo hacia delante y hacia atrás, penetrando en otros planos de la existencia. Para los investigadores estas experiencias son el espejo de las eleusinas.³³

Este viaje en el tiempo, hacia adelante y hacia atrás, es el que refleja Picasso en saltimbanquis que son, a la vez; parisinos y pompeyanos; en sus autorretratos como Castor, como Apolo; en el burdel pompeyano en el que Carlota Valdivia, en forma de *Vieja friendo huevos* velazqueña y alcahueta pompeyana, convive con Fernand y Picasso como Baco y Venus o Ariadna.

El opio proporciona a Picasso un conocimiento profundo de la esencia de las cosas, de las personas, en una suspendida unidad espacio temporal en la que todos estamos en todo. Una dimensión espiritual, esencial, desmaterializada y despersonalizada de la vida, un viaje al interior, alejado de la superficial comedia del arte en la que transitamos como vida y de la que el Arlequín parece despedirse en la serie de dibujos titulados *Los comediantes* (1905). Creemos que éste es el significado de las miradas perdidas, dirigidas hacia el interior, de la mayoría de los protagonistas de las obras estudiadas. Picasso, con el opio, como ocurría en el culto a Perséfone, realiza un viaje que lleva al artista al alma del mundo. No en vano Picasso afirmaba que “aparte de la rueda, el opio es el único descubrimiento que ha hecho el hombre”.³⁴

Los anteriormente mencionados científicos plantean la relevancia para nuestro tiempo de los misterios de Eleusis en el sentido espiritual y existencial. Y cuestionan la polémica y arriesgada defensa de la utilización de sustancias modificadoras de la consciencia, bajo

31. KERÉNYI, KARL *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998 -1ª Ed. Klett-Cotta Stuttgart, 1994- P. 31

32. HOFMANN, ALBERT; GORDON WASSON, ROBERT y RUCK, KARL *El camino de Eleusis*. Méjico. Fondo de cultura económica. 1995

33. HOFMANN, ALBERT; GORDON WASSON, ROBERT y RUCK, KARL *El camino de Eleusis*. Méjico. Fondo de cultura económica. 1995

34. Richardson citando a Cocteau, en : RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P. 324.



Perséfone con la flor.

Copa de Festos. Museo arqueológico. Heraklion.

Picasso. Minotauro ciego guiado por una niña con flores. Detalle flores. Boisgeloup, 22 de septiembre de 1934. Punta seca, rascador y buril. 25'1x34'8 cm.

circunstancias específicas para adquirir nuevos conocimientos del mundo espiritual.³⁵

La corriente de filosofía ocultista a la que eran afines los íntimos amigos de Picasso³⁶ estaba interesada en estos misterios. Concretamente el filósofo ocultista Sar Péladan organizaba representaciones de los mismos y, como hemos dicho, uno de sus objetivos era conseguir la fusión entre las religiones helénicas y el cristianismo.³⁷ Un tema en el que estaba trabajando Picasso a nivel plástico. En consecuencia, suponemos que el artista estaba familiarizado con el interés espiritual de los antiguos misterios paganos a través de su círculo más íntimo. Paralelamente, el mismo grupo se sumergía semanalmente en trances opiáceos³⁸ que eran valorados por los amigos bajo el mismo punto de vista³⁹ defendido por los científicos anteriormente citados. Estas experiencias directas con el opio y sus posibilidades espirituales favorecerían el interés de Picasso por el culto a Perséfone que tenía a las adormideras como planta sagrada.

Hallamos a las diosas, Deméter y Perséfone, representadas directamente e indirectamente, a través de sus símbolos (cabezas de adormidera, espigas de trigo)⁴⁰ en la obra de

Picasso. Kerény afirma que el opio es el regalo de la diosa a sus adoradores y que éstos recordaban las experiencias que le debían a ella.⁴¹ Picasso lo rememora en su obra toda su vida. Para el artista, el opio era el más inteligente de los aromas.⁴²

El artista, en sus cuadros rindió culto a la pareja divina, a Deméter y Perséfone. El pintor, como en los misterios, desveló velando. Pintó este conjunto de obras como un verdadero iniciado, con los mismos códigos que Platón y los pitagóricos.⁴³

Los repetitivos saltimbanquis, los personajes de circo, los niños guiando caballos, los adolescentes, los pastores... son las figuras y temas ambivalentes, aparentemente anodinos, amables, dulzones... que en Picasso se repiten como en los escritos pitagóricos. Ante ellos, puede permanecer en la superficie o “ver lo que hay detrás de ellos”.

Deméter y Perséfone, divinas, rústicas y terrosas son la propia naturaleza. Sus ciclos vitales y sus iras divinas las configuran con sus brazos de labradoras. Entre sus manos campesinas, se desliza el conocimiento profundo, primigenio y cosmogónico. Tras los cortinajes del templo sagrado, el iniciado, en su viaje, accederá a su visión.

35. HOFMANN, ALBERT; GORDON WASSON, ROBERT y RUCK, KARL. *El camino de Eleusis*. Méjico. Fondo de cultura económica. 1995

36. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 339-340. Consúltense, también, el número de volúmenes que sobre este tema contiene la biblioteca de Apollinaire. Véanse los títulos de los libros de Papius, también las dedicatorias y notas que se encuentran en los mismos, así como los de Sar Péladan. BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL. *La bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983.

37. PÉLADAN, SAR. fratreslucis.net/firms.com/Peladan01.html

38. RICHARDSON, JOHN. *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 324.

39. OLIVIER, FERNANADE. *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 149.

OLIVIER, FERNANADE. *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P. 45.

40. KERÉNYI, KARL. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998 -1ª Ed. Klett-Cotta Stuttgart, 1994- P. 31

41. KERÉNYI, KARL. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder.

1998 -1ª Ed. Klett-Cotta Stuttgart, 1994- P. 31

42. RICHARDSON, JOHN. *El aprendiz de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. -1ª Edición The sorcerer's Apprentice, 1991- P. 314. Paralelamente, Baudelaire, uno de los poetas favoritos de Picasso, en el poema titulado *Veneno*, dedica las siguientes estrofas al opio: “L'opium agrandit ce qui n'a pas des bornes/Allonge l'illimité/Approfondit le temps”. (El opio agranda cuanto no tiene fronteras./ Alarga lo ilimitado./ profundiza el tiempo...)Baudelaire. *Les Fleurs du mal*. Citado en: KERÉNYI, KARL. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998 -1ª Ed. Klett-Cotta Stuttgart, 1994- P. 31

43. Las enseñanzas pitagóricas y platónicas, como todo el pensamiento tradicional de orden esotérico o místico, se expresan por medio de imágenes que hacen que “el que no sabe comprender” lo que hay detrás de ellas -y por definición el no iniciado- interprete de modo literal y material el sentido y la intención de la enseñanza, y piense que los intereses del filósofo que las formula, están centrados en lo horizontal, lo fantasioso, lo extravagante. Así, todos los temas aparentemente anodinos, lejanos o indemostrables que aparecen repetidamente en los escritos de los platónicos son siempre de interés por su simbolismo, y tienen su correspondencia o su aplicación en otro orden del que a primera vista pudiera parecer. PLUTARCO. *Sobre los oráculos*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta Ed. 2007. P.12.



Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

24

Las señoritas de la calle Avinyó

24-1 INTRODUCCIÓN

Las señoritas de la calle Avinyó o *Burdel filosófico*. Teatro, templo y prostíbulo, escenario de la lucha por un equilibrio de fuerzas entre lo apolíneo y lo dionisiaco, lo olímpico y lo ctónico, el consciente y el inconsciente. Su resultado, la tragedia y el arte, comparte plató con el proceso ritual que, integrando los opuestos, conduce el alma humana a su unión con el espíritu divino.¹

El conflicto del ser humano, dividido entre su naturaleza titánica, ctónica, y su alma inmortal, divina, se escenifica mediante una representación sagrada que evoca el destino del dios, de Dionisio. Su cuerpo, en primer término, preside *Las señoritas de la calle Avinyó*. Desmembrado en forma de racimo de uvas simboliza su salvaje descuartizamiento por parte de los titanes. Muerto y vuelto a nacer, el dios salvador revelará los misterios mediante los cuales los humanos revivirán la suerte de Baco. En la representación sagrada de estos misterios, los hombres expiarán su culpa titánica, morirán y liberarán su chispa divina que se unirá con el dios.

La unión divina, representada mediante la unión carnal con Baco o su representante, constituirá una experiencia sexual profunda, animal y sagrada, que comportará revelaciones secretas para el iniciado. La cista mística o el *liknon*, cubierta con un paño, guarda

una forma fálica, uvas y otras frutas; secretos esenciales del rito dionisiaco que serán develados al participante en el proceso. Picasso descubre la cista y dispone el contenido de la misma sobre una mesa o *kliné* que apunta al sexo de la señorita central. La forma fálica, la sandía, simboliza al dios renacido, al principio creador.

El perfecto desarrollo espiritual del ser humano, resultante de la óptima integración entre su naturaleza ctónica, representada en la zona derecha de la composición, y su parte divina, evocada mediante las dos señoritas centrales, es el ideal místico del andrógino. Éste, situado en el extremo izquierdo, abre el telón y nos muestra el proceso mediante el cual Ulises (el marinero en los bocetos preparatorios de *Las señoritas*, el hombre de rojo en *Les bâteleurs* y, de nuevo, el marinero en el telón de *Parade*) viajando al Hades, muere y renace adquiriendo el conocimiento, así como, el alma inmortal.

Perséfone, que había recibido a Ulises en el Hades, en *Dos mujeres desnudas*, guardaba la entrada al escenario de *Las señoritas*. Ese templo-prostíbulo en el que se desarrolla el culto místico que revive la muerte y resurrección de su hijo, de Dionisio.

Hermes, descorre el telón de *Las señoritas*. El conductor de las almas al ultramun-

1. Ideario que se ajusta a las enseñanzas de Sar Péladan: "El misterio no tiene más nombre que el de la unidad y la triple fuerza del hombre, no tiene otro objetivo que la búsqueda del misterio, es decir del Uno. (...) Así, también, la obra de arte es el

retorno a la unidad...)"PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- P.235.



Larario destinado a Baco.
Detalle. Pintura de la Casa
del Centenario, Pompeya.
Museo de Nápoles

**Picasso. Estudio para
"Las señoritas de la calle
Avinyó".** 1907. Lápiz
y pasteles sobre papel.
47'7x63'5 cm. Öffentliche
Kunstsammlung Basel.
Basilea.

**Picasso. Estudios para
estudiante de medicina**
Cat. 9. Marzo-julio 1907.
P.144. 18 R. Lápiz negro.
Museo Picasso, París.

**Picasso. El telón de
"Parade".** 1'17. Témpera
sobre tela. 10'6x17'25
cm. Musée National d'Art
Moderne, Centre Georges
Pompidou. París.

do, el dios andrógino,² ctónico y celeste, en su perfecto equilibrio entre lo masculino y lo femenino, integra los opuestos en la unidad, y representa en esta composición, al ideal místico del iniciado. Hermes guía al marinero y le muestra el proceso de muerte y resurrección con el que aunará los opuestos, adquirirá el conocimiento y la inmortalidad del alma.

Hermes (Arlequín Trismegisto) y Baco son dos de los dioses con los que se identifica más a menudo Picasso. Aquí, en el templo-prostíbulo en el que se lleva a cabo el culto, el artista se representa a sí mismo como el dios andrógino, Hermes, o Mercurio, pero le conferirá, también, rasgos del Baco hermafrodita pompeyano. Le vimos ya como Arlequín Trismegisto (Hermes) junto al marinero Ulises en *Les bâteleurs*, y lo encontraremos en un papel semejante, como Arlequín-Hermes, en el telón de *Parade*, también junto al marinero. El artista dejó clara la identidad de este personaje fotografiándose sobre el mismo durante la ejecución del telón.

En *Las señoritas*, el Mercurio pompeyano que, como se verá, sirve de modelo a Pi-

casso, deviene estudiante de medicina. Y las dos serpientes entrelazadas de su caduceo, símbolo del dios que cura las enfermedades (no en vano las dos serpientes representan la integración de los opuestos) se convierten en un libro y una calavera. Sujetando una calavera, el *alter ego* de Mercurio evocaba a la muerte y sosteniendo un libro, al conocimiento. Conocimiento al que, según los antiguos, sólo se accedía mediante la muerte.³ El tipo de muerte ritual a la que se someterá el marinero Ulises en su proceso de iniciación. Picasso, ironicamente, suplanta al portador del caduceo, símbolo de quien cura las enfermedades, y guía de las almas al mundo de los muertos, por un estudiante de medicina.

El artista, en los bocetos preparatorios, jugó también con el símbolo de Hermes, el mono. El mono, el simio psicopompo, símbolo del dios egipcio Thot o Hermes, aparecerá escalando en uno de estos dibujos. Finalmente, en el telón de *Parade*, alcanzará la parte alta de la escalera que simboliza la ascensión espiritual del iniciado. En *Las señoritas* el mono desaparece, es reintegrado al estudiante y este es, a su vez, engullido en la forma

**Picasso. Dos mujeres
desnudas.** París, 1906. Óleo
sobre tela. 151'3x93 cm.
The Museum of Modern Art.
New York.

**Picasso. Estudio para
"Las señoritas de la calle
Avinyó".** 1907. Acuarela
sobre papel. 15'7x22'5 cm.
Philadelphia Museum of
Art. Philadelphia.



2. El ideal místico del andrógino es uno de los sujetos principales de la obra de Sar Péladan. Le dedicó una publicación *El andrógino* (1891) incluida en *La décadence latine*, volumen VIII. En la biblioteca de Apollinaire consta

el volumen XVIII, *Pérégrine et pérégrin* (1904).

3. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera Ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 75.



del hermafrodita, de la señorita masculina que abre el telón. Identificándose con este símbolo de integración y de conocimiento, Picasso-Hermes evoca, en una sola imagen, el contenido del estudiante de medicina, del mono, de la calavera, del libro, del caduceo y, evidentemente, del Mercurio pompeyano del que arranca este recorrido. La señorita masculina, el andrógino Mercurio, introduce al participante y es, al mismo tiempo, prototipo de unidad. Ejemplo de “personalidad unificada, la única que puede experimentar la verdadera vida y no ese hecho dividido al que llaman hombre”⁴ Ese es el objetivo perseguido en el ritual representado por *Las señoritas*. ¿Ritual báquico o eleusino?

Dionisiaco o eleusino, ambos ritos comparten su base órfica.⁵ El cuerpo desmembrado de Baco, en forma de racimo de uvas, junto al *phallus*, el Baco renacido en forma de principio creador, en el primer término de la composición, sugieren que nos encontramos ante un rito dionisiaco. Esta opción, persiguiendo el mismo objetivo que el de los ritos eleusinos, encajaría con un

escenario que también nos remite a Dionisio como dios del teatro y con unas máscaras que forman parte de su parafernalia ritual. Máscaras que, como el vino contenido en el porrón que Picasso dibuja en algunos de los bocetos preparatorios, permiten la liberación de la verdadera personalidad del individuo. La ingestión del vino supone la asunción de un nuevo carácter y este acto es simbólicamente representado por la máscara.⁶ Máscaras que el artista no se cansó de desvincularlas del arte negro.⁷ Dionisio se erige como dios liberador. Sus festivales se asociaban al teatro, representándose tragedias y comedias en su honor.⁸ La posesión de su espíritu comportaba una liberación atávica de las normas evocada por las dos señoritas que se hallan en la zona derecha del cuadro.

El vino y, probablemente hongos alucinógenos,⁹ actuaban como conductores hacia el espíritu del dios. El iniciado sentía al dios dentro del cuerpo y, en este estado vivía la experiencia de la locura divina. En los ritos eleusinos el trance era alcanzado

Picasso. *Les bâteleurs*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Estudiante de medicina*.

Marzo-abril, 1907. Tinta china sobre papel. 63'3x48 cm. Sucesión artista. Colección Marina Picasso.

Picasso, Carlo Socrate

y dos asistentes sobre el telón de “Parade”. París, 1917. De Gertrude Stein, Picasso (París, 1938).

Picasso. *Desnudo escalando*.

20 V. Álbum 7, mayo junio 1907. Musée Picasso, París.

Picasso. *El telón de “Parade”*.

Detalle. 1'17. Témpera sobre tela. 10'6x17'25 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París.

Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.

París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.



4. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera Ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 44.

5. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 12 y 17.

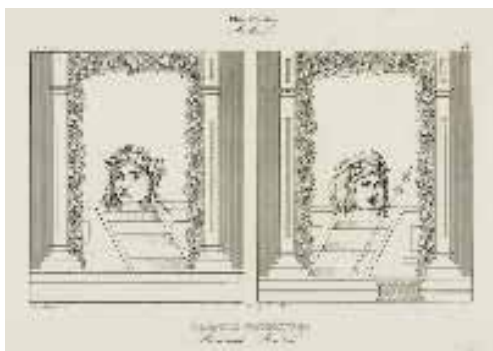
6. GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii*. Ancient Ritual Modern Muse. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000. Cap. 6.

7. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974. PP.18 y 19.

8. GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii*. Ancient Ritual Modern Muse. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000. Cap. 6.

9. En este sentido, consúltense, entre otros, los siguientes artículos: SEAFORD, RICHARD “*Dyonisic Drama and the Dionysiac Mysteries*” en *The Classical Quarterly, New Series*, vol. 31, nº 2 -1981- PP.252-275. y SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

Máscaras báquicas. Roux
Vol. V. Pint. 44.



mediante el opio, o el *kykeon*.¹⁰ Tal como se ha anunciado en el comentario de *Dos mujeres desnudas*, la ingestión continuada de opio por parte de Picasso, entre finales de 1904 y 1908, según testimonia Fernande Olivier,¹¹ sumergió a Picasso en una serie de experiencias que indudablemente favorecieron la visión de un cosmos sin coordenadas temporales. Un espacio ilimitado, eterno, por el que transitan los personajes, participando en distintos mundos al mismo tiempo, identificándose los unos con los otros. Una visión privilegiada de este cosmos cuyo orden, el artista como los “profetas” pitagóricos, anuncia en clave hermética.¹² Para que quienes saben, comprendan, y quienes no conocen vean en estas imágenes la representación banal de una escena cotidiana o fantástica.¹³

Las señoritas son prostitutas barcelonesas, son Fernande y Marie Laurencin, la abuela aviñonesa de Max Jacob, son Venus, diosas, sacerdotisas, meretrices pompeyanas, etc. *Las señoritas* participan de todas estas personalidades en la representación de un drama sagrado del que son iniciadoras e iniciadas.

Picasso como guía, como maestro espiritual, como Hermes y como Baco, en *Las señoritas de la calle Avinyó* actúa, “como un recién nacido que pone orden en el universo”.¹⁴

Esta frase de Apollinaire, escrita en 1913, es aplicable al papel que se adjudica el artista a sí mismo, como pintor y como guía, en *Las señoritas*. Recordemos que, en el

lenguaje iniciático, un “recién nacido” es el iniciado que tras su muerte ritual nace de nuevo, habiendo adquirido el conocimiento, con un nuevo destino y la inmortalidad.¹⁵ Apollinaire publicó este comentario en la revista *Montjoie!* en 1913. Tanto *La plume* en 1905, como *Montjoie!* en 1913, estaban dirigidas por Canudo. Canudo, escritor y hombre polifacético, fue un ferviente defensor de nuevas formas artísticas nacidas de la tradición, así como del ideal místico del andrógino.¹⁶

Durante la dirección de estas revistas, Canudo publicó dos artículos sobre Picasso escritos por Apollinaire. En el primero, el poeta sitúa las composiciones picassianas en un ámbito panhelénico y esotérico, muy distinto al que percibe el espectador común. En el segundo, Apollinaire habla de Picasso como de un “recién nacido”. Canudo, amigo de Picasso desde 1905, era un iniciado y junto con Apollinaire eran seguidores del Gran Maestro Rosacruz Sar Peladan.¹⁷ En este contexto, la palabra “recién nacido” sólo tenía un significado: iniciado. Significado que concuerda con la temática representada por el artista en las obras que han sido objeto de estudio en esta tesis. En esta misma línea, Apollinaire se refería al pintor en los siguientes términos:

Un artista dotado de una fuerte personalidad y de secretos que no ha revelado a nadie. El nombre de este gran artista es Pablo Picasso.¹⁸



Picasso. Retrato de Canudo.
En Zervos VI, 1351. The
Museum of Modern Art.
Nueva York.
Ricciotto Canudo y Picasso
sentados en uno de los
leones egipcios de la plaza
del Popolo. Roma, 1917.
Dedicatoria: “A Picasso, a
caballo sobre el Futuro que
escupe agua. Su amigo,
Canudo. Roma, mayo
1917”.

10. Véase, en esta misma tesis el estudio de *Dos mujeres desnudas*.

11. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- PP. 193-194 y OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- PP. 149-150 y 193-194.

12. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008. P. 495.

13. PLUTARCO *Sobre los oráculos*. Palma de Mallorca. José J. de Olafeta Ed. 2007. P. 12.

14. Di MILIA, GABRIELLA “Picasso and Canudo, a Couple of Transplantés”. En

:AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 77.

15. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

16. Idea postulada por Sar Péladan

17. Di MILIA, GABRIELLA “Picasso and Canudo, a Couple of Transplantés”. En :AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 77.

18. Citado en: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II. (1907-1917). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P.207.

Estos secretos que Picasso no ha revelado a nadie, si seguimos la trayectoria que pautó el artista en los cuadros objetos de esta tesis, así como las manifestaciones de Apollinaire, deduciremos que podrían ser los propios de un iniciado. Idea que encaja con la frase de Picasso

Yo no lo digo todo, pero lo pinto todo.¹⁹

Comentario picassiano que corrobora la claridad con la que viene pintando un proceso sobre el cual no se le conoce ninguna explicación.

El artista le confiaba a Malraux:

Mire, Apollinaire no sabía nada de pintura, sin embargo le gustaba la verdadera. Los poetas, a menudo adivinan. En la época del Bateau Lavoir, los poetas adivinaban...²⁰

Los poetas son esencialmente Max Jacob y Apollinaire. Max había despertado en Picasso el gusto por lo oculto, al poeta le obsesionaban la magia, la astrología, la adivinación, la quiromancia, la cábala y, por encima de todo, la videncia. Su influencia sobre la obra de Picasso fue enorme. No deja de ser revelador que los poetas más cercanos al artista, Max y Apollinaire se consideraran a sí mismos como magos.²¹

Sin voluntad de averiguar la situación real de Picasso al respecto, podemos afirmar, en función de sus pinturas que el artista ha representado su propio proceso de iniciación

y que sus amigos, poetas, magos, escritores e iniciados han dejado algunos testimonios que hablan del pintor como de un “recién nacido”. Como “recién nacido” no sorprende pues que el artista transmita la necesidad del ser humano de sumergirse en un proceso de desarrollo espiritual.²² Proceso, en el que el participante alcanzará la unidad. El ritual, que le aportará el conocimiento, un segundo destino y el alma inmortal, conlleva una experiencia directa con la divinidad. La unión carnal del iniciado con el dios. Esta *coniunctio* era representada en las iniciaciones místicas por sacerdotisas, o sacerdotes, que encarnaban a la divinidad. En Pompeya, estas funciones tenían lugar en templos, en teatros o en domicilios particulares. Algunas mujeres, las denominadas meretrices, sin formar parte de la jerarquía del templo, acudían al mismo para practicar el sexo por vocación religiosa.²³

Este es el proceso y estas son las ideas básicas que expone el artista en *Las señoritas de la calle Avinyó*. Un título que, como el de *Les demoiselles d'Avignon*, habla de un aspecto anecdótico de la obra y desmerece el trabajo realizado por el artista para dar a conocer una experiencia cuyo objetivo es la unidad del alma humana con el espíritu divino. Un matrimonio que conferirá al iniciado un segundo destino y la inmortalidad del alma. Una vivencia que conlleva una experiencia sexual profunda en la que lo animal y lo divino, lo sagrado y lo indecente, se hallan indisolublemente unidos.²⁴ La sexualidad como forma de espiritualidad.²⁵

Picasso. *Circo ambulante*.
1922, París. Acuarela
y lápiz de grafito sobre
papel. 11'2x14'3 cm. Museo
Picasso París

Gusman. *Combate de pompeyanos y nucerinos*
(Pintura del Museo de
Nápoles). P. 167.

Picasso. *Circo ambulante*.
1922, París. Gouache sobre
papel. 11x14'5 cm. Museo
Picasso París.



19. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 (1ª Ed. Ramsay, París 1996) P. 58. Recopilada en: Parmelin, Hélène. *Picasso dit...*Gonthier. 1966. P. 9

20. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. París. 1974. P. 113.

21. Extraído de: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I. (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- PP.207 y 331. Richardson también afirma que “ni Jarry, ni Jacob, ni Apollinaire, ni siquiera Picasso escaparon al estigma de las ideas ocultistas sobre el Apocalipsis, la cábala, la androginia y la naturaleza mística del sexo” defendidas por Péladan. Así como que “la androginia es el ideal plástico (“la experiencia estética metafísicamente más elevada”). P. 340.

22. También constatamos aquí la influencia de Péladan que entendía que “ la

esencia de la obra de arte está en el sentimiento y en la voluptuosidad espiritual que ella produce” y liga la estética con el amor que desciende desde lo divino hasta lo sexual. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- P.5

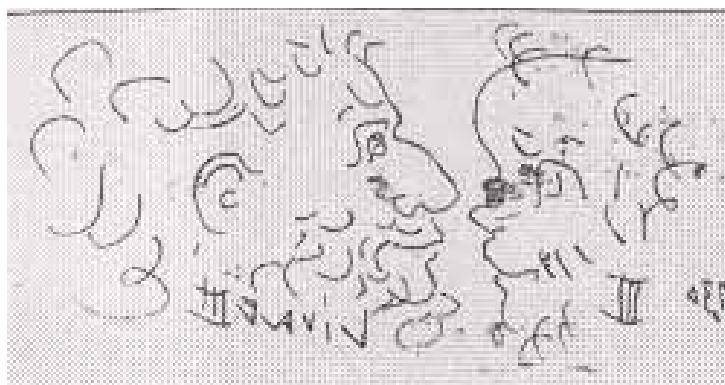
23. Posteriormente se desvirtuó el concepto de de meretriz, al utilizarse esta palabra como sinónimo de prostituta Consúltase la voz “meretriz” en la enciclopedia *on line*, Wikipedia.

24. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera Ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 174.

25. La naturaleza mística del sexo es otro de los principios que informan las enseñanzas de Péladan. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 340.

Picasso. Amores de Júpiter y Sémele. 25 de octubre de 1930. Aguafuerte. 31'2x22'4 cm. Museo Picasso, París

Picasso. Amores de Júpiter y Sémele. Detalle. 25 de octubre de 1930. Aguafuerte. 31'2x22'4 cm. Museo Picasso, París



Una experiencia que tal como la representó años más tarde el artista en *Circo ambulante*, aporta el equilibrio al iniciado. El equilibrio derivado de la exacta compensación entre las fuerzas que contraponen en *Las señoritas*.

En el dibujo *Circo ambulante*, puede observarse con mayor precisión que en el *gouache*, el ejercicio de equilibrio de fuerzas que lleva a término el iniciado en el interior del templo. Experiencia de la que sale como el recién nacido, representado en primer término, alimentado con la leche de la gnosis. Junto al mismo, una mujer realiza otro de los gestos característicos del ritual dionisiaco. La muchacha “levanta el velo de un cesto”, es el *liknon* que contiene los objetos sagrados, el falo y los frutos.²⁶ Son los objetos que Picasso ha desvelado en el primer término de *Las señoritas*. En 1922, de nuevo, Picasso toma como modelo para esta composición de carácter iniciático, la misma imagen pompeyana (el anfiteatro) de la que se sirvió para los dibujos de *Los saltimbanquis* en 1905. Sus equilibristas pueden verse como románticos y anodinos acróbatas vagando en sus descansos, pero pueden comprenderse, también, a otro nivel. Para el que conoce, para “el que sabe comprender”, los equilibristas picassianos pueden ser iniciados. El saltimbanqui es una alegoría que alude al trabajo de equilibrio efectuado por el iniciado. El saltimbanqui busca el punto medio que le permite mover su cuerpo sobre la cuerda con estabilidad. Así lucha el iniciado, en el proceso ritual, oscilando, como el equilibrista, de un lado y de otro de la cuerda, hasta conseguir la perfecta armonía entre los opuestos. Este es el proceso que refleja Picasso en *Las señoritas*.

Picasso acostumbraba a retratarse para celebrar su onomástica. El 25 de octubre de 1930, día de su aniversario, en vez de autorretratarse, se evoca a través de sus padres, Júpiter y Sémele. El pintor, Baco, representa a Sémele y no a Perséfone puesto que Sémele es la madre de Dionisio (Baco) en su “segundo nacimiento”. Éste es un detalle revelador.

Podía haber pintado a Zeus (Júpiter) y Perséfone (Proserpina) y habríamos comprendido, también, que dadas sus identificaciones con Dionisio, estaba retratando a sus padres. Sin embargo al sustituir a Perséfone por Sémele, Picasso concreta. Su segunda madre es una mortal que sostiene amores con Júpiter, pero su embarazo no es fruto de la unión sexual de ésta con su pareja sino del brebaje que le ofrece Júpiter.²⁷ Así, Baco, en su “segundo nacimiento” es concebido mediante un brebaje sagrado que Júpiter entrega a Sémele. Nace de un dios y de una mortal. Resucita como dios-hombre y por su estancia en el Hades es, también, señor de las almas. Es símbolo de unificación. Es vida y muerte. Es niño y es anciano con barba.

Tras su renacimiento aparece en la cesta de frutas, en el *liknon* como falo, como principio creador. Su figura humana, sin embargo, no es representada como un falo, sino mediante una mezcla de rasgos femeninos y masculinos que aluden al intelecto y al alma, a lo masculino y a lo femenino reunidos en uno, en el hermafrodita. Él es el sí mismo, el centro de la vida psíquica puesto que reúne en él todos los opuestos.²⁸ En la parte inferior del grabado, Picasso muestra el fruto de esos amores. Enfrenta al viejo barbudo con un bebé pelón, enfatizando el simbolismo del nuevo Baco: el que integra

26. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

27. Ahí puede, además, establecerse un paralelismo con el proceso de iniciación. En toda iniciación se suministra un brebaje con psicotrópicos al participante y es este

bebedizo el que favorece sus visiones y revelaciones

28. El segundo nacimiento de Dionisio ha sido extraído de: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera Ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 48-50.



Hydria de Paestum. Detalle.

Gusman. Baco

Hermafrodita. Casa del Centenario. P 386.

Picasso y ruinas Pompeya.

Casa del Centenario. Marzo, 1017. Foto de Cocteau. Museo Picasso. París.

todos los opuestos. Éste es Picasso. Hemos visto cómo el artista, durante la ejecución del telón de *Parade*, se retrató encima del Arlequín (Hermes). En Pompeya, poco antes, se había retratado frente al Baco hermafrodita. En esta ocasión Picasso sostenía una rama, aparentemente de laurel, como la que sujetan iniciados y sacerdotisas frente al dios en múltiples pinturas.

El Baco hermafrodita, como el Mercurio andrógino, son ambos símbolo de la totalidad, de la integración de todos los pares de opuestos en la unidad.²⁹ El artista se retrata con ambos en 1917: en Pompeya y sobre el telón de *Parade* que evoca a Pompeya.

Y, Picasso aparece bajo la forma de ambos dioses prototipos de la unidad en *Las señoritas*. Como Hermes-Mercurio (con algunos rasgos de Baco hermafrodita) en la señorita masculina de la izquierda y, como Baco, en primer término, en forma de racimo de uvas y en forma de sandía fálica, símbolo de fecundidad, como espíritu creador. Vida y muerte, dios de los hombres y señor del Hades. Éstas son las características del Baco con el que se identifica Picasso.

Picasso, en *Amores de Júpiter y Sémele*, dejó muy claro que el artista tuvo un “segundo nacimiento”, como Baco. Renace como dios salvador, “como un recién nacido que viene a poner orden en el universo”. Esta interpretación se ajusta al concepto que Péladan tenía del artista como sacerdote, así como de la responsabilidad que se le adjudicaba de insuflar al arte contemporáneo la

esencia teocrática.³⁰ Ideas que justificarían el destino mesiánico que se otorga Picasso en *Las señoritas* en su “segundo nacimiento”.

El óleo del MOMA, es una obra de carácter religioso en la que Picasso, como dios, como símbolo de unidad e integración, muestra a la humanidad el camino de la salvación. Sugiere una experiencia de lo inefable indisolublemente unida al sexo en su aspecto sagrado y animal.³¹ Su estructura, y su razón de ser, hace de *Las señoritas* una teofanía a medio camino entre las grandes composiciones monocromas de carácter mitológico pompeyanas y los frescos de las iglesias románicas catalanas. Los apuntes y bocetos, nos ayudan a comprender un largo y penoso proceso de síntesis, de priorizaciones y de sacrificios, en el que Picasso extrae de sus entrañas, de sus sueños y de sus “viajes”, la esencia del rito órfico.

La complejidad de *Las señoritas* ha hecho necesaria una introducción en la que se anticipe el esquema de la composición. Se intenta, de ese modo, soslayar la desconexión a la que puede conducir el análisis individualizado de cada una de las figuras. Con esta introducción, el estudio de los detalles tendrá siempre un marco de referencia en el que éstos encontrarán un significado relacional respecto a los demás integrantes de la composición.

Este avance introductorio puede ser útil, también, como alternativa a algunas de las interpretaciones que de *Las señoritas* ha realizado la historiografía.

29. Simbolismo de de andrógino extraído de: CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. ED. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 67.

30. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- PP.324 y 327.

31. La esencia de la obra de arte está en el sentimiento de voluptuosidad espiritual que produce. Yo ligo, estrechamente, la estética al amor que desciende desde lo divino hasta lo sexual”. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- PP.324 y 327.

24-2 ESTADO DE LA CUESTIÓN.

La literatura alrededor de *Las señoritas* ha estado, en general, más pendiente de la forma que del fondo de la composición. El interesante artículo de Leo Steinberg, “*El burdel filosófico*” supone una importante excepción. Su enfoque, totalmente distinto, muestra importantes intuiciones que el autor enuncia y que resultan, algunas de ellas, afines con el contenido de la presente tesis. Rubin sigue, ocasionalmente, a Steinberg en su concepción general de la obra y apoya su versión con interesantes documentos como una de las cartas de Breton a Doucet en la que el escritor califica a *Las señoritas* de “imagen sagrada”.

Sin embargo, el discurso general se centra alrededor de la influencia de los pintores franceses contemporáneos y de la escultura africana. Este último ascendente se basa en una visita al Museo del Trocadero, así como la visualización de una esculturita negra perteneciente a Derain o Matisse. En ninguno de los casos pueden comprobarse las fechas y sorprende la atención que ha merecido este aspecto del cuadro, especialmente cuando muchos de los rasgos que se atribuyen a la escultura africana ya se encuentran en obras anteriores del artista.

El interés por los pormenores de una supuesta influencia africana, categóricamente negada por Picasso, no parece proporcional a la escasa atención que, en general, ha suscitado la investigación unitaria y la voluntad de comprensión de un conjunto cuya complejidad y profundidad es lo que hace del mismo un *unicum*. Los trazos africanos, románicos, ibéricos, etc., la forma de *Las señoritas* tiene su origen y su sentido en su fondo. Al desvincular la forma de su estructura filosófica, la independizamos de un discurso que es el que le otorga su razón de ser y su fuerza.

El otro gran bloque crítico es el que sigue vinculando el estudio de la obra picassiana a la producción de artistas franceses más o menos contemporáneos a la misma. La dinámica de este sector no difiere de la anterior. En lugar de buscar la imagen africana

de referencia persigue el trazo de Derain, o de Matisse e, incluso algunos, siguen insistiendo en Ingres. Una búsqueda que, como en el caso anterior, se desvincula del contenido (suele tratarse de cinco putas, sin más) y no analiza el motivo, el motor que origina y confiere solidez a su máscara exterior.

Estas posturas resultan, en general, radicalmente opuestas al concepto que tenía Carlos Junyer Vidal de Picasso y de su obra, según se desprende del artículo que publicó en *El Liberal* en 1904:

Empezando a partir de formas armoniosas, él desarrolla su inflexible y penetrante fuerza. Por esa razón, y a pesar de ella, presta menos atención a lo externo que a lo interno, prefiriendo la vida íntima a la decoración exterior. Es más religioso que idólatra, más filosófico que pintoresco, más bello y hermoso que bonito y placentero.³²

Creemos que estas tres sencillas frases encierran las claves de la pintura de Picasso y dan las pautas acerca de los principales valores del artista que deberían ser tenidos en cuenta en el análisis de su obra. El texto expresa formalmente la importancia que concede el pintor a lo interno, a lo religioso y a lo filosófico sobre lo estético. La atención que ha merecido la superficie de *Las señoritas*, lo que Junyer Vidal llama “decoración exterior”, si más, no puede interpretarse, siguiendo al mismo autor, como el señuelo del tesoro interior que encierra la composición.

Junyer Vidal alertó, ya en 1904, sobre un fenómeno que se ha perpetuado a lo largo de la trayectoria picassiana, los juicios de quienes conocen al artista o parecen conocerle:

Pablo Ruíz Picasso (...) muchos de los que le conocen, no le conocen suficientemente para comprenderle y juzgarle.

Picasso es más, infinitamente más, de lo que muchos creen, incluso aquellos que parecen conocerle.³³

32. JUNYER VIDAL, CARLOS. “Picasso y su obra”, *El liberal*, Barcelona 24 marzo 1904, P.2. En: McCULLY, MARILYN A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences. New Jersey. Princenton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- P.43

33. JUNYER VIDAL, CARLOS. “Picasso y su obra”, *El liberal*, Barcelona 24 marzo 1904, P.2. En: McCULLY, MARILYN A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences. New Jersey. Princenton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- P.42

En este sentido, entre los estudios de *Las señoritas*, llama la atención el trato que merece esta obra por parte de Pierre Daix, un autor que siempre se ha considerado amigo del artista. Daix, como en otras ocasiones, ignora las prioridades picassianas sentadas por Junyer y se centra en la superficie de la composición. El enfoque de Daix limita el estudio de la complejidad picassiana a la repercusión de los logros estéticos de los pintores franceses contemporáneos en Picasso. Daix vive, y difunde, el trabajo del artista como creaciones surgidas para emular obras de Derain o Matisse. Para Daix (y otros) Picasso pintó *Las señoritas* porque se vio desfasado al contemplar *Las bañistas* de Derain y el *Desnudo azul* de Matisse y construyó sus señoritas apropiándose de la fuerza constructiva de Derain y sin olvidar el *Desnudo azul* de Matisse. *Las señoritas* es, para Daix, la expresión de la voluntad de Picasso de superar a sus mayores. El autor atribuye el éxito de *Las señoritas* al hecho de que éstas permanecieran prácticamente encerradas en el estudio del artista hasta 1921, de modo que cuando vieron la luz, el público había olvidado *Las bañistas* de Derain. Una obra sin la cual *Las señoritas* se ven privadas de sus fuentes esenciales. Además, Daix considera que hasta el *Desnudo con paños* (*Nu à la draperie*) Picasso no alcanzará a Derain y Matisse.³⁴ Posturas como la de Daix no merecerían especial atención si no fuera por el peligro que entraña su gran difusión junto al crédito que le merece su estatus de amigo del artista.

Brigitte Leal y las coautoras de Picasso. *La monographie 1881-1973* siguen la pauta de Daix pero amplían el campo de influencia de *Las señoritas* a Cézanne, al *Baño turco* de Ingres, al arte africano y a la escultura ibérica. Las autoras atribuyen al románico catalán la posibilidad de haber incidido en la simplificación de las formas. Y, finalmente, entienden *Las señoritas* como una tela que nos habla de la desgracia de ser mujeres, o peor, putas del puerto de Barcelona. Así mismo ven esta tela como un trabajo de exorcismo frente a la angustia del amor y la muerte.³⁵

En su monografía sobre *Las señoritas* Dupuis-Labbé reproduce la interesante carta que

André Breton mandó a Doucet (3 diciembre de 1921) para convencerle de la adquisición de esta composición. En la misma, Breton se refiere a *Las señoritas* como una obra que está más allá de la pintura. Una calificación que, sin entrar en detalles, lo dice todo sobre este óleo. Dupuis-Labbé señala la filiación de la geometría de los cuerpos al arte románico catalán y las figuras de las señoritas centrales a modelos griegos. El autor destaca la influencia del manierismo atormentado de El Greco, así como de su teatralidad. Uno de los detalles a los que busca explicación este autor es a la sorprendente postura de la señorita en cuclillas, postura que relaciona con el acto de orinar.³⁶

Cabanne contextualiza *Las señoritas* dentro de la ola de clasicismo que invadió los círculos intelectuales parisinos y barceloneses a principios de siglo. Habla, concretamente, de clasicismo helénico sin retorno a Grecia. Y hace especial mención a la poesía de Maragall, las excavaciones de Empúries y la ópera *Emporion* de Marquina y Morera. Así mismo, Cabanne reproduce el texto en el que Zervos desmiente formalmente, a instancias de Picasso, la relación entre *Las señoritas de la calle Avinyó* y el arte africano:

“El artista me ha certificado formalmente que en la época que pintó las señoritas, ignoraba el arte del África negra y que fue más tarde cuando tuvo la revelación”.³⁷

También Cabanne aporta el testimonio negativo de Kahnweiler, respecto a la influencia africana en *Las señoritas*. Señalando, en cambio la presencia de las características que se atribuyen al arte de África, en la obra anterior del artista. Para Kahnweiler, *Las señoritas* condensan la escultura ibérica, la pintura románica catalana y Cézanne. Creemos que merece ser tenido en cuenta el hecho de que Kahnweiler fue, en su momento, el único que se interesó por esta composición.

Cabanne realiza una interesante reflexión acerca del impacto que produjo en Picasso el arte negro. Su conclusión resulta absolutamente coherente con el proceso que, en esta tesis, se entiende que sigue la trayectoria plástica del artista. Cabanne cree que las di-

34. BONET CORREA, ANTONIO; DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981. PP. 25-38.

35. LEAL, BRIGITTE; PIOT, CHRISTINE Y BERNADAC, MARIE LAURE. *Picasso. La monographie 1881-1973*. París. Ed. La Martinière. 2.000. PP. 107 y 118.

36. R DUPUIS-LABBÉ, DOMINIQUE *Les demoiselles d'Avignon*. París. Ed. Bartillat. 2007. PP. 55, 86, 133, 147 y 148.

37. ZERVOS, CHRISTIAN. “Conversation de Picasso avec Christian Zervos”, en *Cahiers d'Art*, 1935.

mensiones del choque que tuvo el arte africano en Picasso se deben a que éste vivía ya dentro del artista.

El autor destaca el hecho de que Picasso no admitiera a nadie en su estudio mientras trabajó en *Las señoritas*, nos habla acerca de las condiciones de concentración y aislamiento en que estas fueron pintadas.³⁸

Clair, en un artículo publicado por la embajada francesa en Alemania, establece que la pintura negra fue posterior a *Las señoritas* y que fue una de sus consecuencias. Clair, muy cercano a la sensibilidad picassiana, subraya que el descubrimiento que realizó Picasso en el Museo del Trocadero, no fue de tipo artístico sino mágico. La vivencia fue de carácter iniciático y no estético.³⁹

La diversidad y profusión de información que aportan los volúmenes biográficos que Richardson dedica a su amigo Picasso, convierten a estas obras en libros de constante consulta, así como de eterno agradecimiento a su existencia. Detalles, anécdotas, imágenes, constituyen un *corpus* en el que difícilmente deja de encontrarse algún cabo con el que seguir anudando y construyendo nuestro propio hilo. Richardson entiende *Las señoritas* como una gran construcción prostibularia con cinco putas y una naturaleza muerta de carácter fálico. La presencia, en los apuntes, del marinero y del estudiante los ve como una alusión a Eros y Tánatos y atribuye la sexualidad subversiva de estas muchachas a la influencia de *Onze mil verges* de Apollinaire. El autor siente una falta de unidad estilística y percibe claramente la influencia de El Greco, concretamente de la obra titulada *La Apertura del quinto sello*. Respecto al bodegón en primer término, Richardson efectúa una interpretación del mismo en función del conocimiento personal que tuvo del artista:

“Conociendo a Picasso sugiero que se trata de una broma: los hombres no van a los burdeles a comer fruta”.⁴⁰

Sospechamos que esta valoración actualiza la alerta de Junyer Vidal:

Pablo Ruíz Picasso (...) muchos de los que le conocen, no le conocen suficientemente para comprenderle y juzgarle. (...). Picasso es más, infinitamente más, de lo que muchos creen, incluso aquellos que parecen conocerle.⁴¹

En estos casos, las palabras de Junyer Vidal, sugieren interponer una prudente distancia.

Green introduce una enriquecedora reflexión acerca de *Las señoritas*, al compararla con *Diana y Calixto* de Rubens y *Diana y Acteón* de Tiziano. Por otra parte el autor sistematiza la composición en una confrontación entre arte arcaico (africano y oceánico) y arte europeo (escultura ibérica y griega). El trabajo de Picasso es visto como un óleo africanizado tendente a desbaratar la arquitectura de la gran tradición pictórica europea que invita, además, a vivir el sexo con una fuerza salvaje desprovista de convencionalismos.⁴²

William Rubin comienza su artículo sobre *Las señoritas* destacando la irrisoriedad de la pretensión que intenta hacer de la mencionada composición una obra creada para superar en audacia estilística a Derain y Matisse. Precisamente, por que el objetivo que estaba acometiendo Picasso en esta tela pertenecía a otra dimensión, era de orden mágico. En este sentido, es también relevante la aportación que hace Rubin de otra de las cartas que Breton envió a Doucet, en la que califica a *Las señoritas* de “imagen sagrada”.⁴³

Rubin entiende que la imagen de las señoritas situadas a la derecha del óleo ha sido sometida a un proceso de africanización y que los rostros de estos personajes presentan muestras evidentes del deterioro óseo que provoca la sífilis. La visualización de esta enfermedad venérea que Rubin reconoce en los mencionados rostros, entronca con el libro y el cráneo que sostiene el estudiante de medicina. El mencionado libro pues, contendría el conocimiento para sanar las enfermedades provocados por los excesos sexuales del marinero.

Resultan un importante apoyo documental las pruebas que aporta y cita Rubin acerca de

38. CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. PP. 172, 173, 185, 186, 187, 189, 190 y 194.

39. CLAIR, JEAN “Le dernier enfant de Saturne”. *Dialogues* (Revue culturelle de l’Ambassade de France et des instituts français en Allemagne) nº3 otoño-invierno 2005-2006. P.P 4-6.

40. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II. (1907-1917). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P.11.

41. Carlos Junyer-Vidal. “Picasso y su obra”, *El liberal*, Barcelona 24 marzo 1904, P.2. En: McCULLY, MARILYN A *Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences*. New Jersey. Princenton University Press. 1982 -1ª Ed. 1981- P.43

42. GREEN, CRISTOPHER *Picasso architecture and vertigo*. New Haven and London. Yale University Press. 2005. PP. 47 y 254.

43. Carta de André Breton a Jacques Doucet, con fecha 12 de diciembre de 1924. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris B-IV-6, 7210.65.

la identificación del propio Picasso entre alguno de sus autorretratos y la imagen del estudiante de medicina. El autor concluye que el estudiante es el *alter ego* del artista.

La escultura ibérica deviene, para el autor, una importante fuente de inspiración en las composiciones picassianas de 1906. Rubin apoya su versión con la cita del artículo de James Johnson Sweeny, "Picasso and Iberian Sculpture".⁴⁴ Un texto que, desde 1941, viene condicionando la visualización de numerosos trazos de la pintura picassiana de este periodo en función de las esculturas ibéricas.

Rubin aporta otro interesante dato, la broma de taller que llevó a los amigos a identificar a las prostitutas protagonistas de *Las señoritas* con Fernande, Marie Laurencin y un a abuela aviñonesa de Max Jacob.

El autor, delante de *Las señoritas*, no tiene la sensación de encontrarse frente a un cuadro religioso.⁴⁵

Leo Steinberg, con su artículo *El burdel filosófico*, recondujo, a partir de 1972 el discurso historiográfico de *Las señoritas*. Una trayectoria que, hasta entonces, se había centrado en priorizar el estudio formal sobre el fondo del cuadro. El estudio de Steinberg desmitifica opiniones tan acreditadas como las de Barr respecto a su consideración de *Las señoritas* como la obra maestra del periodo negro de Picasso y la concepción global del óleo como una alegoría al pecado.

Steinberg, sin argumentarlo, sostiene que el cuadro defiende la opción contraria, la pagana y báquica. Ésta y otras de las intuiciones a las que apunta Steinberg resultan totalmente afines con el estudio que presentamos en esta tesis. En esta misma línea, Steinberg se pregunta el motivo por el cual los atributos del estudiante de medicina son el libro y el cráneo en vez del caduceo de Esculapio. Una intuición que podría haber llevado al autor muy cerca del modelo que aquí se propone para el estudiante, Mercurio o Hermes, el *alter ego* del artista, dotado, también, de caduceo. Sin embargo, Steinberg se distancia radicalmente de nuestro discurso al entender que el cráneo es sostenido por un estudiante de medicina ya que éste es el único que puede mirar a la muerte como objeto de investigación científica.



Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Steinberg, identifica, también, al estudiante con Picasso.

A pesar de lo dicho y de lo que sigue a continuación, Steinberg cree que el cuadro, al final, deviene significativo solo como pintura.

En la misma tónica intuitiva, sin aportar argumentos, Steinberg se acerca extraordinariamente al significado de esta obra. El autor mantiene que tanto *Las señoritas* como *Dos mujeres desnudas* se refieren a la condición humana, a ese momento incesante en el que el autoconocimiento nace de la confrontación sexual.

Planteándolo como una cuestión meramente simbólica propuesta al sentido de la vista, el autor siente que el espacio implica una iniciación total, como la de entrar en una cama deshecha.

El cuadro trata, según Steinberg, de la imagen en su alteridad encadenada al mundo real, como estos místicos antiguos que se servían de la metáfora sexual para expresar la unión última con lo divino.

Las ideas lanzadas por Steinberg, ocasionalmente, reorientadas (como el caso del estudiante de medicina o su consideración de que la obra al final deviene significativa solo como pintura) son el interesante fruto de lo que él denomina "concentrarse en una mirada larga y sostenida" con el cuadro". Una actitud que entraña para la gente una dificultad incomprensible según el autor. Creemos que Steinberg defiende, con esta "mirada larga y sostenida con la obra", el diálogo directo con la pintura por el que se aboga en la presente tesis.

44. James Johnson Sweeny "Picasso and Iberian Sculpture" *The Art Bulletin*, vol XXIII, nº 3 sept 1941, p. 193.

45. Todas las citas de Rubin han sido extraídas de: RUBIN, WILLIAM

"La génesis de *Les demoiselles d'Avignon*". En: AAVV *Les demoiselles d'Avignon*. Barcelona. Ed. polígrafa. 1988 -Reunión des Musées Nationaux, París, 1987- P. 368-534.

24-3 ESTUDIO COMPOSITIVO. LOS PRINCIPALES EJES.

En *Las señoritas de la calle Avinyó*, la multiplicidad de figuras, la diversidad de poses, la particular especificidad de cada una de ellas, el dinamismo independiente de las líneas compositivas y la falta de un elemento aglutinante del conjunto transmiten al espectador la sensación de suma de individualidades y de dispersión.

Sin embargo, esta aparente dispersión se inserta en una estructura compositiva que confiere orden al desorden. El ojo del espectador, vagando sobre la superficie pictórica entre elementos de igual potencia plástica, no se extravía. El artista ha dirigido sutilmente su recorrido e, incluso, previsto márgenes de falsa libertad.

El triángulo en primer término, se halla desplazado hacia la derecha, pero, su ángulo superior corrige esta inclinación enderezándose sobre el eje vertical que parte la composición en dos mitades exactas. El mencionado eje atraviesa el cuerpo de la señorita central, cruzando precisamente por en medio de su sexo y creando dos zonas, más o menos simétricas, a lado y lado del mismo. La línea de la nariz y el moño, ladeado hacia la derecha, equilibrando la sandía del primer término, marcan el extremo superior de este eje.

Un segundo eje, diagonal, une la línea del drapeado azul del fondo con el pecho izquierdo de la señorita central, el sexo de la misma, el de su compañera y la rodilla de la

mujer situada a la izquierda de la composición. El pliegue, destacado en negro, del cortinaje rosado contiguo a esta rodilla, implica una posible prolongación de la mencionada diagonal hasta la esquina inferior izquierda de la composición.

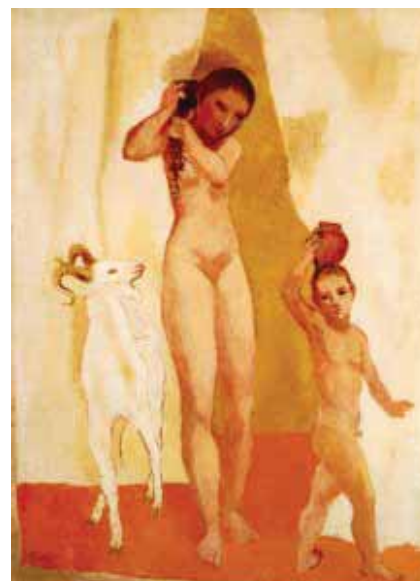
El tercer eje, también diagonal, une la mano masculina de la señorita que descorre el telón, con su nariz, su pecho, el pecho de la joven que se encuentra a su lado, alcanza al sexo de la señorita central, continúa en el pliegue, subrayado en negro, que recorre su ingle y se desliza sobre el muslo de la mujer en cuclillas, para terminar, ahora sí, en el sexo de esta última.

Estos tres son los ejes más destacados del cuadro. Observamos, además, cómo el pintor coloca sobre una misma horizontal el sexo de la señorita central, el ángulo de la cintura de su compañera y el ángulo del hipotético pubis de la mujer de la izquierda. Por otro lado, y siempre sobre la esta horizontal, se encuentran el extremo inferior de la oreja y la punta de la nariz de la mujer sentada. Disponiendo esta serie de elementos sobre una horizontal en el centro de la composición, Picasso vuelve a dividir el cuadro en dos mitades simétricas.

Los tres ejes descritos, conforman la línea vertical, y las dos diagonales de una estrella que se expande a partir del sexo de la señorita central. Estos ejes compositivos consti-

Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. (Los tres principales ejes compositivos). París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York

Picasso. *La muchacha de la cabra*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA)



tuyen el esqueleto básico del óleo e incitan al espectador a abrir su mirada hacia afuera, hacia el perímetro de la tela. Esta es la estructura que dirige la dispersión controlada de la mencionada mirada del espectador. Volveremos, más adelante, a esta estructura estrellada.

Sin existir, tal como se ha avanzado, un elemento que volumétrica o cromáticamente aglutine las figuras y objetos de la composición, son los propios ejes compositivos los que actúan, discreta y sutilmente, como aglutinantes. Estas líneas en forma de estrella, encontrándose todas ellas en el sexo de la señorita central, hacen de éste el nudo gordiano del cuadro. Lo mismo que ocurría en *La muchacha de la cabra*. Una obra que nos hablaba de la iniciación que había tenido lugar tras el misterioso telón.⁴⁶

Los cortinajes laterales de *Las señoritas* enmarcan el conjunto en el que, sobre las líneas compositivas básicas, el pintor conforma, con el color, una nueva estructura. El cromatismo del fondo, delimita, aproximadamente, tres bloques verticales y paralelos. Cada uno de ellos acoge a un grupo o a una señorita. La mujer masculina de la izquierda se encuentra en el área terrosa y rojiza del telón. Las señoritas centrales se enmarcan sobre el blanco del fondo que las ilumina y destaca. Las señoritas de la derecha se hallan, básicamente, sobre un fondo, también terroso. Los azules-violáceos pueden entenderse como sombras del drapeado y del fondo blanco. La distribución cromática, con el blanco en la parte central, enfatiza esta zona y conduce, sutilmente, la atención del espectador hacia esta área en la que hemos situado el nudo gordiano de la composición.

Tal como se ha indicado al inicio del análisis compositivo, el primer término lo ocupa la esquina triangular de una mesa en la que el artista ha dispuesto un bodegón. Un racimo de uvas, una manzana, una pera y un trozo de sandía se apoyan directamente sobre un lienzo blanco que contrasta fuertemente sobre el tono tierra rojizo de la mesa. La sandía es la única de estas frutas que sobresale del marco de la mesa. Esta porción de sandía, con forma de media luna, tiene uno de los extremos más puntiagudo que el otro. Es este extremo el que se levanta impertinentemente de la mesa y se clava en la pierna de la seño-

rita que se encuentra sentada en el área derecha de la composición. El artista distorsionó, ligeramente, esta zona de la sandía alzando y alargando el extremo. Tradicionalmente se ha asociado esta tajada de sandía con una forma fálica. La ligera manipulación que opera en ella el artista, no deja lugar a dudas sobre su significado. Su color la distingue del resto de los frutos, blancos y rojizos los unos y blancos negruzcos los otros. De modo que la sandía deviene el elemento más destacado y singular de la composición.

En términos generales, tenemos, por un lado una superficie pictórica dividida cromáticamente en tres bloques en cada uno de los cuales se ubica un grupo de señoritas o una señorita. Por otro lado, unas líneas compositivas en forma de estrella cuyo punto de unión es el centro exacto del cuadro y es, justamente allí, donde Picasso ha situado el sexo de una de estas muchachas. Finalmente, la sandía fálica, como elemento

peculiar y destacado del conjunto. El estudio compositivo señala, pues, como centro del cuadro un sexo femenino y como elemento más destacado del óleo una tajada de sandía que simboliza el sexo masculino.

A pesar de que la estructura de *Las señoritas* se desarrolle en infinitos subejos, todos ellos están comprendidos en el descrito esqueleto en forma de estrella. Los ejes de segundo orden son líneas de recorrido más corto que enlazan diferentes puntos y que articulan ordenadamente el desorden. Una de ellas es la diagonal que une los codos en alto de la señorita central con los de su vecina, finalizando en la cabeza de la señorita de la izquierda. Otra, tiene su centro en el busto de la señorita central y se extiende, a derecha e izquierda en los pliegues del drapeado. Uniendo puntos, más que siguiendo líneas, podría finalizar, por el lado izquierdo, en la mano masculina que sujeta la cortina y por el derecho, tras el pliegue del drapeado, donde el artista dibuja, a esta misma altura, los ojos de la señorita en cuclillas y el ángulo del triángulo con el que Picasso ha simplificado los glúteos de la muchacha que ocupa la parte superior derecha del óleo.

Picasso ha creado múltiples microzonas satélites que se interconectan y compensan mutuamente. Estos submundos geometrizados se encuentran repletos de formas triangulares.

46. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *La muchacha de la cabra*.

El centro de la composición, el sexo de una de las señoritas, ya es un triángulo. Éste se repite claramente en la muchacha que se encuentra a su derecha y, veladamente, en la mujer masculinizada que descorre el telón. Pero, Picasso, en *Las señoritas*, no sólo pinta los sexos en forma de triángulo, sino que pechos, caderas, rodillas, torsos, sombras, narices, pliegues, etc. devienen triángulos. El triángulo es la forma que domina la composición. Simbólicamente, el triángulo, nos acerca a los valores alrededor de los cuales giran las últimas obras picasianas. Tal insistencia merece cierta atención:

El triángulo (delta) se ha interpretado en el sentido de vulva, conservando su valor primario de “matriz”. (...) la delta simbolizaba para los griegos a la mujer: los pitagóricos consideraban el triángulo como *arché geneosas*, a causa de su forma perfecta, pero, también porque representaba el arquetipo de la fecundidad universal (...). En su más alta significación religiosa aparece como emblema de la trinidad.⁴⁷

Los contenidos del triángulo, el espiritual, el sexual, la idea de fecundidad y la relación del mismo con los pitagóricos, nos sugieren que en *Las señoritas de la calle Avinyó*, el artista seguirá explicándose en el mismo sentido. La interpretación que hace Cirlot del triángulo completa la anterior:

Equivale, en el simbolismo de los números, al tres. En su posición normal, con el vértice hacia arriba, también simboliza el fuego y el impulso ascendente de todo hacia la unidad superior. (...) Con el vértice hacia abajo es símbolo del agua (...) La interpretación de dos triángulos completos en posiciones distintas (agua y fuego) da lugar a la estrella de seis puntas, llamada sello de Salomón, que simboliza el alma humana.⁴⁸

Veamos, primeramente, el simbolismo del tres:

Pitágoras llamó al tres el número perfecto porque contiene un principio, un medio y

un fin. En opinión de Freud es un emblema sexual. Según Bayard es la base del principio divino que se halla en todos los cultos. En la simbología cristiana es el número de la Trinidad, así como de los tres días que Cristo pasó en la tumba.⁴⁹

La simbología del tres, de nuevo, nos remite a Pitágoras, al sexo y a la divinidad. Cirlot nos hablaba del triángulo con el vértice hacia arriba como símbolo del fuego y el impulso hacia la unidad superior. Pues bien, si nos fijamos en el esquema compositivo de las señoritas, veremos como el primer plano, un triángulo de considerables dimensiones, tiene el vértice hacia arriba y apunta hacia el sexo de la señorita central. El mensaje, no es obsceno sino místico. Pero se trata de un misticismo que se halla indisolublemente unido a la sexualidad. Por otro lado, los colores del fuego (triángulo con el vértice hacia arriba) y del agua (triángulo con el vértice hacia abajo), el rojo y el azul, son los colores que dominan *Las señoritas*.

Cirlot, explica, también, que la interpretación de dos triángulos completos en posiciones distintas, da lugar a la estrella de seis puntas, conocida con el nombre de sello de Salomón, y que simboliza el alma humana. Si retomamos el esquema básico que conforman los tres principales ejes compositivos de *Las señoritas*, reencontraremos la forma de estrella a la que nos hemos referido anteriormente. Los tres ejes de *Las señoritas*, conforman una estrella que tiene su núcleo en el



Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. (Los tres principales ejes compositivos). París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York

47. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 406.

48. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor.

1979 -3ª Edición- P.448.

49. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.405- 406.

sexo de la señorita central. Veamos cual es la simbología de la estrella:

Representa el fulgor en la oscuridad, siendo en general, un símbolo del espíritu. Evocan una idea de nacimiento y de posteridad. Al iluminar de noche la bóveda celeste, simbolizan, también, la guía y favor divinos.⁵⁰

Si se aplica la simbología de la estrella al esquema compositivo de *Las señoritas* habrá que entender que el cuadro nos habla de nacimiento y de posteridad. Ideas fácilmente relacionables con el concepto de segundo nacimiento y de inmortalidad vinculadas tanto a los ritos órficos como a los pitagóricos. La tela picassiana, como una estrella, podría iluminarnos, sirviéndonos de guía y otorgándonos favores divinos.

Si añadimos a la anterior interpretación algunas de las ideas que Cirlot vincula a las estrellas, nos moveremos en un terreno al que tanto Picasso, como Apollinaire y Max Jacob eran más que aficionados:

Las estrellas son el decimoséptimo arcano del Tarot. (...). El último sentido simbólico de esta imagen parece expresar la comunicación entre los mundos, la vivificación por las luminarias terrestres de los líquidos contenidos en los recipientes y la transmisión de estas cualidades a la tierra y el agua puramente materiales. Por eso dice Oswald Wirth que este arcano representa el alma ligando el espíritu a la materia.⁵¹

Fernande Olivier nos explica hasta que punto el círculo de Picasso vivía pendiente de las actividades ocultistas. Max Jacob, leía el futuro, echaba las cartas, les fabricaba amuletos...⁵² El Tarot formaba parte de la vida cotidiana del grupo. Hemos hablado de la relación entre *El mago* del Tarot y *La mallorquina* de Picasso,⁵³ así que la posibilidad de que el concepto de *Las estrellas* del mismo Tarot influyera en el esquema de *Las señoritas*, no nos sorprendería. De ser así, Picasso podría estar representando, en *Las señoritas*, el proceso de unión entre el espíritu y la materia. Una idea que no nos aleja de la *unio mystica* representada en *El harén* y evo-



Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. (Los tres principales ejes compositivos). París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York

cada en *La muchacha de la cabra*. Por lo que se está viendo, Picasso estaba confiriendo a la base, al esqueleto del cuadro, valores que, como es de suponer, debían transmitirse a la composición.

Un último detalle a investigar referente al simbolismo de la estrella, es la asociación que hace Cirlot entre la estrella de seis puntas y el sello de Salomón. Éste surge de la interpenetración de dos triángulos completos en poses opuestas. Sabiendo que el triángulo es la forma más repetida en *Las señoritas* y que la estrella de seis puntas resulta de unir los extremos de dos triángulos invertidos, hemos unido las puntas de la estrella que conforman los ejes compositivos y se ha obtenido la figura de los mencionados triángulos *invertidos*, una imagen que se corresponde con la del sello de Salomón. En el esquema que se ha dibujado sobre *Las señoritas* se verán los ejes compositivos respunteados en verde y sus extremos unidos en negro. En la intersección de ambos triángulos se encuentra la señorita central. Pensamos que Picasso buscó esta estructura, que quiso dotar a *Las señoritas* de esta fórmula. Uno puede preguntarse con qué finalidad.

Si atendemos al significado del sello de Salomón, se comprenderá la intención del pintor.

Como se sabe, el sello de Salomón simboliza la armonía de los signos opuestos, hemos hablado anteriormente del significado del triángulo con el vértice hacia arriba o

50. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P.199.

51. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición-P. 199.

52. OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona.

Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- PP 193-194; OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933- P. 105.

y RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. P.207.

53. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *La mallorquina*.

hacia abajo, simbolizando respectivamente el fuego y el agua. Concretamente una forma masculina, la sandía fálica, se halla en la base de este sello y el sexo femenino en el centro. El sello refleja el orden cósmico, simbolizando, la sabiduría sobrehumana. Como se sabe, mediante el simbolismo cósmico que los pitagóricos veían en la geometría, éstos convirtieron el hexagrama y el pentagrama en expresión del cielo y su reflejo en la tierra, de lo divino y su reflejo en la creación, así como de la conexión entre el cielo y la tierra, el macrocosmos y el microcosmos, el espíritu y la materia. Esta unidad que simboliza el sello de Salomón evoca la que se perseguía mediante la *unio mystica* en los ritos iniciáticos.

El sello de Salomón se halla también conectado a la esfera de la magia y del ocultismo a través de la cábala. Artes todas ellas practicadas por Max Jacob que, además, como judío, era heredero de esta tradición esotérica. No olvidemos que, ya en 1902, Max Jacob había trazado las cartas quirománticas de las manos de Picasso. Los judíos desde la antigüedad venían dibujando el símbolo del sello de Salomón en sus talismanes. La imagen de estos dos triángulos invertidos se entiende como sello porque sella a la persona protegiéndola de los espíritus dañinos.

En este punto se hace obligatorio reproducir uno de los dos textos en los que Fernande Olivier relata como vivía toda la *bande* de Picasso las facultades de Max para la adivinación y, especialmente, cómo se servían de la actividad del poeta como creador de

amuletos y fetiches con signos cabalísticos. Fernande, como los demás, no se separaba de los mismos y explica el clima de superstición en el que vivían. Hay que subrayar, del texto que se reproduce a continuación, el relato que hace Fernande sobre los estrafalarios signos geométricos y cabalísticos que grababa Max sobre los talismanes que les fabricaba:

Se le preguntaba sobre todas las cosas e incansablemente respondía a cada uno. Escogía piedras, colores, metales que debía uno conservar para sentirse feliz. Hacía nuestros horóscopos, leía nuestras manos, húmedas de aprensión o de esperanza. Guiaba a Poiret, uno de sus mejores clientes, en la elección del color de sus corbatas o de sus zapatos. Lo que debía favorecer su suerte. Nos hacía amuletos, fetiches más o menos pesados según los grabara sobre pergaminos, plata, cobre o hierro y según los astros que habían presidido nuestro destino desde nuestra fecha de nacimiento. Todos estaban ornados de arabescos o de grabados de signos cabalísticos, de figuras geométricas, rasgos estrafalarios. Él los sacaba, estoy segura, de su imaginación a pesar de su conocimiento -decía- del hebreo. Guardábamos celosamente nuestros fetiches, temiendo perderlos o perder nuestra felicidad al extraviarlos o enseñárselos a alguien. Yo he paseado durante mucho tiempo en mi bolso una placa de cobre dorado, tosco, que Max me había regalado. De aquel tiempo nos ha quedado una espe-

Max Jacob. Carta quiromántica de la mano izquierda de Picasso. París, 1902. Pluma y lápiz conté sobre papel. 29x18'9 cm. Museu Picasso. Barcelona.
Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.



cie de superstición, a la que estamos ligados por el recuerdo de aquella encantadora época.⁵⁴

Es obvio que Picasso, sumamente supersticioso, conocía bien el significado de estos estrafalarios signos geométricos y cabalísticos que Max trazaba sobre sus amuletos. Siendo el del sello de Salomón el más conocido entre ellos y teniendo como finalidad proteger a su portador contra los malos espíritus, no sorprendería a nadie que Picasso guardara celosamente, como indica Fernande, alguno de ellos. Volviendo al sello, diremos, finalmente, que la leyenda cuenta que el rey Salomón controlaba a los demonios por medio de un sello en el que estaba grabado el tetragrama y cuyo único poder era protegerle de las fuerzas malévolas.⁵⁵

Es imposible desvincular el significado de la estrella de seis puntas, como instrumento protector contra los espíritus hostiles, que se encuentra en la base del esquema compositivo de *Las señoritas de la calle Avinyó*, con el ambiente esotérico, supersticioso y fetichista de la *bande* de Picasso y con las explicaciones que el artista facilitó a Malraux sobre *Las señoritas* como su primera tela de exorcismo:

Todos los fetiches servían para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a las personas a no ser más objeto de los espíritus, para poder ser independientes. Son instrumentos. Si damos una forma a los espíritus, nos hacemos independientes. Los espíritus, el inconsciente (todavía no se hablaba mucho del tema) la emoción, todo es lo mismo. Yo he comprendido porqué era pintor. Solo, en ese museo asqueroso, con máscaras, muñecas pieles rojas, maniqués polvorientos. *Les Demoiselles d'Avignon* debieron llegar aquel día, pero para nada a causa de las formas: porque era mi primera tela de exorcismo ¡sí! Es por eso que más tarde pinté también, cuadros como los de antes, el *Retrato de Olga* ¡Los retratos! ¡No se puede ser brujo todo el día! ¿Cómo se podría vivir así? (...) Los exorcismos no le interesaban (a Braque). Porque él no sentía lo que yo llamo el Todo, o la vida, qué



Picasso. *Anciano con tiara*.
Paris, 1905. Acuarela y
pluma sobre papel. 17x10
cm. Museo de Bellas Artes
Pouchkin. Moscú.

sé yo ¿la Tierra? Lo que nos rodea, lo que no es nosotros, él no lo encontraba hostil. ¡Ni tan solo extraño! ¡Imagínese! (...) él no comprende, en absoluto, estas cosas: ¡él no es supersticioso!⁵⁶

Creemos que la estrella de seis puntas, el sello de Salomón que configura el esqueleto de *Las señoritas* es el instrumento de exorcismo del que Picasso habla a Malraux.

Cuando Picasso transmite a Malraux su idea acerca de los fetiches como instrumentos mágicos para protegerse contra las fuerzas hostiles que nos rodean y, acto seguido, le comunica que *Las señoritas* nacieron en este clima, siendo su primera tela de exorcismo, pensamos que el artista se está refiriendo al esquema velado que subyace y liga toda la composición. Un esquema trazado por Picasso, como los que les fabricaba Max, pero que él, traslada a la pintura.

Como no se cansó de repetir el artista, no fueron las formas del Museo del Trocadero lo que le interesó, sino la magia. Y le interesó, porque él estaba ya sumergido en este ambiente supersticioso, fetichista, rodeado

54. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933- P. 105. Véase, también: OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- PP 193-194.

55. La información sobre el sello de Salomón ha sido extraída del Ministerio de Asuntos extranjeros israelí.: "El sello del rey Salomón" Israel Ministry of Foreign Affairs. En: www.mfa.gov.il/MFAES/MFAARCHIVE/1990-1999

56. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Paris. Ed. Gallimard. 1974. P. 18

de símbolos cabalísticos y estrafalarios dibujos geométricos. Con su visita al Museo del Trocadero, Picasso comprendió que, además de ser utilizadas como exvotos, sus pinturas podían ser talismanes mágicos. Creemos que éste es el sentido del esquema compositivo de Las señoritas. Su dibujo oculto de la estrella de seis puntas protegería al artista de los malos espíritus. El esquema debía permanecer oculto, como los talismanes, al menos así lo cuenta Fernande y así debió entenderlo Picasso quien conocía, el valor sagrado, mágico o milagroso de los reconditorios de las tallas románicas catalanas.

Eran agujeros realizados en la parte posterior de las esculturas en los que se guardaban las reliquias, pelos, uñas, pergaminos, objetos cargados de un poder sobrenatural que actuaba como intercesor, como instrumento de lucha contra las fuerzas del mal. Estas reliquias no eran visibles, permanecían secretas en el interior de la talla. Desde el escondite interno, el talismán, emitía su fuerza a la imagen exterior. La magia de lo sagrado no residía en el trabajo plástico de la superficie sino en el trabajo demiúrgico que contenía en su interior. Más tarde el pintor le comentaría a Malraux: “Yo también soy mago, la causa no es el poder plástico, es el poder demiúrgico”.⁵⁷ Quizás fuera necesario ver lo mismo en un espejo, en otro contexto, en las esculturas negras, en sus orificios polvorientos, grasiientos con sus amasijos de pelos, fragmentos de huesecillos...para comprenderlo todo, para comprender porque él era pintor.

El esquema compositivo de *Las señoritas* podría convertir a la tela en un talismán contra las fuerzas del mal. Esta es la diferencia más importante respecto a la producción

anterior del artista. El exorcismo de *Las señoritas* no debe buscarse en la superficie, en el discurso o en las formas de sus figuras. El exorcismo, desde abajo desde el estrato secreto del alma, desde el reconditorio oculto, protegerá el lienzo. Encubierto bajo la superficie, conferirá a la misma inmunidad y poder contra las fuerzas del mal.

Encontramos, también, el sello de David en *L'Archhéomètre* de A. de Saint Yves d'Alveydre. El autor trabajó en este ensayo desde 1895. Fue publicado por sus seguidores luego de su muerte, en 1912. Papis fue su principal discípulo. Saint Yves, considerado uno de los maestros espirituales del siglo XIX, filósofo, místico, ocultista y alquimista, gozaba de la máxima consideración en el círculo de Péladan y del mencionado Papis.

Aunque la fecha de publicación sea posterior a *Las señoritas*, dado que el autor trabajaba en este libro desde 1895 y sus discípulos eran próximos al círculo de Picasso, pensamos que algunos de sus contenidos podrían haber sido conocidos en este medio.⁵⁸ Resulta sorprendente que la forma de la estrella de David que configura los ejes compositivos de *Las señoritas* sea, también, la figura que define *l'Archéomètre*, una clave para penetrar en los misterios de la palabra, religiones, artes y ciencias de la antigüedad. El *Archéomètre*, servía para medir la fuerza cósmica universal. Los triángulos hacen referencia a los cuatro elementos, agua, fuego, tierra y aire y están relacionados con Jesús (expresión de la Santísima Trinidad) María, los ángeles y el cordero. Todos ellos distribuidos en los mencionados triángulos.

En *l'Archéomètre*, los triángulos básicos del sello de Salomon se multiplican y, a tra-

Parte dorsal del Cristo

1.147. Con reconditorio abierto (contenía paquetes con reliquias y pergamino consagración crucifijo).

Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Máscara Pendé utilizada para la adivinación. (Congo, Kinshasa y Angola)

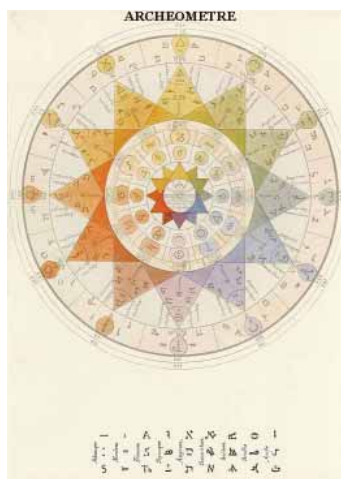
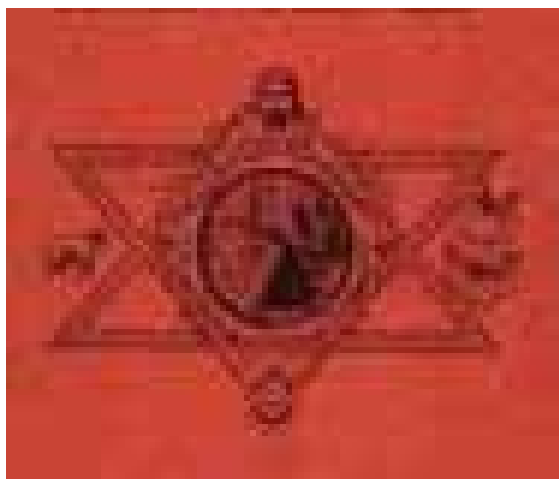
Portada de *L'Archéomètre* de Saint Yves d'Alveydre. Fecha de publicación ilegible.



57. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. París. Ed. Gallimard. 1974. P. 59.

58. Consúltense el número de libros de Papis y de Sar Péladan que constan en la biblioteca de Apollinaire. BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL *La*

bibliothèque de Guillaume Apollinaire. París. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983.



vés de sus relaciones, se transmiten conocimientos sobre los colores, la música, las religiones... Filosóficamente, *L'Archéomètre*, se encuentra dividido en dos partes: “La sabiduría del hombre y el paganismo” y “La sabiduría de Dios y el cristianismo”. Su esquema considera por una parte la caída (regresión mental, triunfo del error, muerte espiritual) y, por otra, la regeneración (según las escuelas iniciáticas). Son las dos opciones pagana y cristiana ante las cuales se encuentra el hombre. Depende de su libre albedrío inclinarse por la una o por la otra.⁵⁹

Tanto el esquema de *L'Archéomètre* como su filosofía, la oposición entre la idea de regresión y la de regeneración, la contraposición del mundo pagano y el cristiano, así como la distribución de símbolos y figuras sagradas en los triángulos que lo conforman, acercan extraordinariamente esta imagen y sus contenidos a *Las señoritas*. El ascendente que tuvo Saint Yves en los círculos ocultos e iniciáticos franceses, con numerosos seguidores y discípulos, podrían haber facilitado la difusión de su búsqueda. Saint Yves había centrado su investigación alrededor de *L'Archéomètre* desde 1895 y su proyecto está considerado como el único equiparable al *Atalanta Fugiens* de Michael Maier.⁶⁰

Tanto la composición como el cromatismo y los contenidos filosófico-religiosos de *L'Archéomètre*, se encuentran muy cercanos a *Las señoritas*.

En *Las señoritas* podemos ver como los dos triángulos completos e invertidos de su estructura se repiten, como en *L'Archéomètre* en las formas concretas de la superficie, precisamente en los elementos que han sido destacados por los ejes compositivos. El triángulo con el vértice hacia arriba, con su sandía fálica y roja, como la llama de fuego que representa, es el impulso ascendente hacia la unidad superior a la que señala. La pierna de la señorita, le aípa y le conecta al triángulo opuesto. Éste (sexo femenino) con el vértice hacia abajo, simboliza el agua, la humedad, la feminidad. Los triángulos invertidos de la estructura se interrelacionan con los triángulos, también invertidos o contrapuestos, de la superficie. Los de la superficie, con la protección de los anteriores, se unirán, enlazando, fuego y agua, masculino y femenino, consciente e inconsciente, espíritu y materia en la unidad cósmica.⁶¹ Los bodegones gosolanos eran ingenuos ex votos de monaguillo, *Las señoritas* es la obra del sacerdote exorcista quien, como la estrella, se erige en guía.

Portada de *L'Archéomètre* (Detalle) de Saint Yves d'Alveydre. Fecha de publicación ilegible. Desarrollo de *L'Archéomètre*.

Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. (Detalle). París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

59. Véanse las siguientes direcciones: www.initiation.fr, wikipedia.org y www.crystalinks.com/styves.html.

60. MAIER, MICHAEL *La fuga de Atalanta*. Vilaur, Gerona. Ed. Atalanta. 2007. P. 54.

61. “El sello parece haber santificado una boda sagrada en países que se adoraba una diosa suprema: En Jerusalén la boda era celebrada durante las fiestas de la vendimia entre el rey hebreo que representaba al dios-toro y la virgen elegida para representar

a Ashera (la equivalente cananea de Isis). Extinguida la monarquía, el lugar del rey fue ocupado por un sacerdote. (...) En Egipto, la pirámide escondida representaba el poder de la Gran Diosa por cuya divina merced cada faraón reinaba y cuya autoridad secreta era reconocida en una boda ritual”. En: GRAVES, ROBERT *Los dos nacimientos de Dionisio*. Barcelona. Ed. Seix y Barral. 1984 (1ª Ed. 1964). PP. 214-215.

24-4 OTRAS CUESTIONES COMPOSITIVAS, ESTILÍSTICAS Y CROMÁTICAS.

24-4-1 Posible influencia de los mosaicos en la búsqueda de la modernidad.

La factura de *Las señoritas de la calle Avinyó*, angulosa y seca tanto en el tratamiento de las figuras como en el fondo, deviene más radical en las señoritas laterales que en las centrales. Sin embargo, puede establecerse que la totalidad de la superficie pictórica ha sido sometida a una geometrización zonal que habíamos advertido ya en *Composición: Los campesinos*.

Allí, Picasso parecía explotar las manchas de luz y sombra para probar nuevas técnicas plásticas. En el comentario a esta obra, relacionamos el mencionado trabajo con la esquematización y angulosidad resultante de las composiciones realizadas con la técnica del mosaico defendida por Maurice Denis.⁶² Pensamos que aquí, en *Las señoritas*, el artista podría desarrollar el experimento iniciado en *Composición: Los campesinos*. Una obra que, tal como hemos intentado demostrar, está relacionada con *Dos mujeres desnudas* por su temática, Perséfone, y por la ancestralidad del rito agrario que representa.⁶³ Además, es a partir de *Dos mujeres desnudas*, que Picasso comienza a realizar una serie de esbozos que le conducirán a *Las señoritas de la calle Avinyó*. Existe, pues, un hilo que enlaza

a las tres obras y que podría manifestarse no sólo en los conceptos, sino también, en el desarrollo de una búsqueda plástica iniciada en la primera de ellas.

Creemos que la técnica pictórica con la que Picasso resuelve la factura del óleo final de *Las señoritas* podría vincularse con los mosaicos romanos. La geometrización a la que el pintor sometió la superficie de la tela sería, también, compatible con la descomposición triangular de *L'Archéomètre* de Saint Yves, en el caso de que Picasso hubiera estado informado sobre sus investigaciones. De hecho, Picasso nunca explicó cómo llegó a la fragmentación por planos geométricos de una composición, cómo llegó a la experimentación que le conduciría al cubismo.⁶⁴ Como sea que en el artista nada es repentino sino que existe una maduración de ideas y estilos que se desarrollan coherentemente, suponemos que tanto la visualización y lectura del libro sobre Pompeya publicado por Gusman, como la contemplación de mosaicos romanos o las recientes investigaciones del círculo ocultista que le rodeaba pudieron estimular, en este sentido, su mente curiosa y ávida de novedades.

Novedades que surgen de la más pura tradición clásica, tanto a nivel plástico como filosófico-religioso. Y con la que, de momento, no apreciamos voluntad de ruptura sino de reinterpretación. La idea de encontrar

Picasso. *Composición: Los campesinos*. París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.

***La procesión rústica*.** 150-170 d.C. Mosaico incluido en el friso de las divinidades planetarias. Villa romana de Orbe-Boscéaz. Suiza.

***Las señoritas de la calle Avinyó*.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.



62. "Quiero evocar los grandes mosaicos romanos, conciliar el recurso a los grandes medios decorativos con las emociones naturales directas..." Maurice Denis, citado por: YVARS, JOAQUÍN "Ejercicios espirituales" en *La Vanguardia*, 26 Noviembre 2006. Barcelona

63. Véanse, en esta misma tesis, los estudios de *Dos mujeres desnudas* y *Estudio: Los campesinos*.

64. Max Jacob escribió en "Souvenirs" (1927) que Picasso no había hecho nunca ninguna confidencia sobre la invención del cubismo, cosa que le permitía

a él presentar su propia hipótesis: la escultura negra. Posteriormente, en *Les nouvelles littéraires*, en 1932, manifestó que él no comprendía el cubismo, que Guillaume lo "cantaba" sin profundizarlo y que Salmon fue enemigo del movimiento. Por otro lado, deja muy claro que ninguno de los autores que posteriormente escribirían sobre el "cortejo" cubista conocía a Picasso en 1906. Jacob insiste en que Picasso es el único creador de esta pintura. Citado en: AAVV *Max Jacob et Picasso*. París. Réunion des Musées Nationaux. 1994. PP. 55 y 57.

un arte nuevo a partir de la tradición, promulgada por Ricciotto Canudo, amigo del artista,⁶⁵ encajaría perfectamente con un intento picassiano de trabajar sus óleos como si se tratara de mosaicos. Picasso estuvo dos años buscando para sus *gouaches* y óleos el acabado de los frescos pompeyanos. Podría estar probando, en estos momentos, con el mosaico. Finalmente, en los dibujos que presenta Gusman en su libro, no se aprecia ninguna diferencia entre las reproducciones de mosaicos, de esculturas o de frescos. Para conocer la técnica, hay que prestar atención a los títulos y al interesante texto que acompaña sus ilustraciones. Pensamos que la fuente de constante de inspiración que ha sido para Picasso el libro de Gusman durante los dos últimos años (1905 y 1906) sigue ofreciendo modelos y tema de reflexión al artista en 1907.⁶⁶

La libre transformación de contrastes entre luces y sombras, en manchas geometrizadas, a la manera del mosaico, que balbucea el artista en *Composición: Los campesinos*, adquiere, a nuestro entender, en *Las señoritas*, unas posibilidades cuya experimentación ocupará diez años de su trabajo. Aparentemente, pues, no hubo ruptura entre *Las señoritas* y la obra gosolana sino evolución, búsqueda, en una misma línea cuyo hilo conductor es, básicamente, la plástica pompeyana y su cosmología, es decir, la civilización panhelénica, el mundo clásico. Una frase de Malraux podría ayudar a comprender la unidad de estos períodos en los que se han apreciado importantes inconexiones, así como una voluntad de ruptura:

El lenguaje secreto de todas estas obras, es el de su unidad.⁶⁷

Respecto al clasicismo picassiano, Fernand de Olivier tenía su propia opinión:

Tan solo él podrá tratar de comprenderse. No lo conseguirá. Lucha desesperadamente contra sus instintos profundos, sus peores enemigos. Lo repito, Picasso es un reprimi-

do voluntario. Es un clásico que sabe que lo es, pero que no admite serlo. Es un ambicioso que ha querido ser un innovador.⁶⁸

La innovación picassiana, tiene su fuente de inspiración en este ámbito clásico al que pertenece el artista según Fernand. Entendemos que su voluntad, como apunta su amigo Canudo, es innovar a partir del clasicismo, no romper con el mismo.⁶⁹ Cuando aquí hablamos de clasicismo, no nos referimos a un clasicismo de segunda mano derivado de Ingres, al que a menudo se ha señalado, sino a los frescos y, quizás también a los mosaicos, pompeyanos.

24-4-2 Las pinturas y mosaicos de Ulises y Aquiles

Nos centraremos, ahora, en algunos textos y reproducciones de Gusman que creemos que pudieron sugerir a Picasso la idea de aplicar a la pintura las soluciones plásticas del mosaico.

Pierre Gusman, tras dedicar su atención a las pinturas de Parrasios (escenas eróticas, gran libertad de factura del artista, poco interés por las sombras y su modo de destacar las luces, etc) y su influencia en los frescos pompeyanos comienza una larga explicación acerca de la pintura y del mosaico titulados *Aquiles en Scyros descubierto por Ulises*. Antes de adentrarnos en estos comentarios merece la pena recordar el interés mostrado anteriormente por Picasso en el personaje de Ulises.

En el estudio de *La mallorquina*, creemos haber podido demostrar que en esta obra Picasso había representado a Circe, la maga. Hemos acompañado el estudio de distintos bocetos en los que entendemos que Picasso representa a la pareja formada por Circe y Ulises. Uno de ellos presenta una conversación entre el viajero sentado sobre un baúl, el rey de Ítaca, y Circe, con su diadema, arrodillada, escuchando sus relatos.⁷⁰

Como se ha dicho, Picasso tiene como principal fuente de inspiración para este dibujo a

65. Canudo, algo mayor que Picasso era un personaje complejo y escritor polifacético. Él era el director de *La plume* y de *Montjoie!* cuando Apollinaire publicó en estas revistas sus artículos sobre Picasso. Canudo era, además, un iniciado. Sobre esta amistad que arranca de 1905 y sobre el encuentro en Roma de ambos en 1917, véase el artículo de DI MILIA, GABRIELLA "Picasso and Canudo, a couple of transplantés" en :AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P P. 75-86.

66. Y, en realidad, a lo largo de su trayectoria, ya que es frecuente encontrar

imágenes de cualquier período picassiano que nos remitan a la mencionada publicación.

67. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. París. Ed. Gallimard. 1974. P. 36.

68. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 180.

69. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 75.

70. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *La mallorquina*.



Gusman. Aquiles en Scyros descubierto por Ulises.

(Mosaico de la Casa de Apolo). P. 383.

Picasso. Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona.

París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm.

Museo Picasso París.

John Flaxman. Circe y Odiseo. 1810. 100x136

cm. Dorsó Dossi Nacional

Gallery of Art Washington.

Circe y Odiseo de John Flaxman. Sin embargo hay detalles que creemos que Picasso ya los toma de este Ulises del mosaico pompeyano: su túnica corta y holgada, su postura de brazos y mano al coger la posible pipa y el objeto no identificado en el que apoya su pierna que, en Picasso, se transforma en baúl. Esta imagen se proyectará, años más tarde, en el telón de *Parade*. Sirva este recordatorio, pues, para dejar constancia del interés de Picasso por la figura de Ulises.

Sentada la atracción de Picasso por el personaje de Ulises, no nos sorprenderá que el artista pudiera prestar atención a una pintura y a un mosaico que desarrollaban el mismo tema: *Aquiles descubierto en Scyros por Ulises*. Así como al comentario sobre el original griego que plantea Gusman:

Llegamos ahora a un género más movido y algo teatral, el Aquiles reconocido por Ulises, tema en el cual se complacían los

pompeyanos y que se encuentra también reproducido en mosaico (...). En efecto, en el mosaico vemos a Ulises como personaje central, su movimiento es el mismo que el de Aquiles; Deidamia, su esposa secreta, parece aterrorizada por la opción hecha por Aquiles, equivalente a un abandono. La simplicidad de la composición y la antigüedad de este mosaico nos llevarían más cerca del original de Polygnote ejecutado en el siglo V en la Pinacoteca de la Acrópolis de Atenas. (El mismo tema pero recordando más al mosaico que se encuentra en la Casa nº 2 de la región IX, ínsula V).⁷¹

El texto de Gusman, junto a las imágenes del mosaico y de la pintura, puede haber despertado en Picasso la curiosidad por probar, por investigar, acerca de las posibilidades expresivas de esta técnica. Recuérdese que se trataba de imágenes con las que el artista ya había trabajado anteriormente. Por

Gusman. Aquiles en Scyros reconocido por Ulises.

(Pintura del Museo de Nápoles). P.385.

Las señoritas de la calle

Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.

Museum of Modern Art.

New York.



71. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP.383 y 384.

otra parte, se dan otras importantes coincidencias entre las dos obras pompeyanas y *Las señoritas*: en los bocetos de *Las señoritas* aparece un marinero que, aquí, identificaremos con Ulises-Max Jacob; la pierna de Aquiles aparece, entre drapeados, en medio del mosaico, en el mismo lugar en el que Picasso pintará la pierna de la figura central de *Las señoritas*; la decoración teatral del fresco con los cortinajes colgando y una abertura en los mismos, se reproduce en *Las señoritas*; la aterrorizada figura de Deidamía que, como veremos en el estudio iconográfico, pudo servir de modelo a Picasso para la señorita situada en la parte superior derecha del cuadro y, finalmente, los drapeados de la mencionada Deidamía en el primer término del mosaico. Drapeado que al trabajarlo como pintura, y en color, Picasso pudo aplicarle soluciones similares a las que se aprecian, por ejemplo, en el mosaico conocido como *Medallón de Anfitrite*.

Nos hemos referido a la pierna de Aquiles, como centro del mosaico y al reflejo que ello tiene en *Las señoritas*. Y creemos que debería considerarse la importancia que cobra el juego de piernas en primer término, tanto en el mosaico como en la pintura, y cómo Picasso parece recoger la solución compositiva en *Las señoritas*. El artista mantiene la idea de la pierna central, sin doblarla.

La pierna doblada la traslada a la señorita vecina. El gesto confiriere a la misma cierta inestabilidad. Ello ha provocado que muchos autores hayan interpretado la imagen como la de un desnudo estirado que ha sido incorporado.⁷² Picasso, como veremos más adelante, parece haber cambiado la postura de la pierna izquierda del modelo iconográfico de esta señorita, por la de Aquiles. El pie de esta muchacha, escondido, coincide con el de la señorita masculinizada y el efecto óptico del conjunto es el mismo que produce la pierna de Aquiles completa, con su pie. Hay que destacar, también en esta zona, cómo Picasso recoge la idea del drapeado cubriendo las piernas y la mitad del cuerpo de esta señorita con aspecto de hombre.

Picasso traslada la contundente presencia de los glúteos y el tronco de Deidamía



Medallón de Anfitrite.
Detalle del mosaico del
suelo. Villa romana de
Orbe-Boscéaz (Suiza)

en el primer término del mosaico, a la señorita sentada en la zona derecha de la composición. La figura de la parte izquierda de *Las señoritas* ocupa el espacio que se destinaba a Deidamía en el mosaico. Su aspecto es marcadamente masculino, aunque se la considere mujer. En la pintura pompeyana es Aquiles quien se encuentra en este extremo de la composición. Dante, en la *Divina Comedia* señala la transformación que sufre Aquiles y que pudo ser uno de los factores de masculinización de esta señorita:

Deidamía, hija de Nicomedes, rey de Scyro, fue amada de Aquiles, el cual incitado por Ulises, se disfrazó de mujer y la hizo madre de Neoptolemo.⁷³

Picasso ha situado a la señorita andrógina en el lugar que ocupa Aquiles en la pintura. Un Aquiles que, en esta historia, se había disfrazado de mujer. Como veremos en el estudio iconográfico, la imagen de *Baco hermafrodita*, vecina a la de Aquiles en el libro de Gusman, puede haber colaborado en la indefinición sexual de este personaje.

La referencia al conjunto de piernas de *Aquiles reconocido por Ulises en Scyros*, reproducido por Picasso en *Las señoritas*, nos conduce a mencionar la yuxtaposición de las mismas, así como de las figuras, tanto en el mosaico como en el fresco. Picasso traduce este esquema pero con especiales particularidades que nos remiten directamente a la

72. Esta es la versión de Daix. El autor, al relacionar *Las señoritas* con el *Desnudo azul* de Matisse, plantea la postura de esta señorita como si Picasso hubiera realizado un desnudo estirado, emulando al *Desnudo azul*, y luego lo hubiera incorporado BONET CORREA, ANTONIO, DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*.

Madrid. Ed. Taurus, 1981. PP. 35-36. Steinberg, en la línea de desnudo echado y posteriormente incorporado, la llama la *demoiselle gisante* o rampante. AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988 P.332

73. DANTE ALIGHIERI. *La divina comedia*. Inferno. 61.

Picasso. Tres desnudos.
París, otoño 1906. Óleo
sobre tela. 25x30 cm. Barnes
Foundation. Merino. PA.



pintura de *Aquiles reconocido por Ulises en Scyros*. La señorita situada en la zona superior derecha tiene su modelo en la Deidamía de la pintura pompeyana. Si observamos el área derecha de la pintura pompeyana podremos ver cómo el bloque compositivo formado por Deidamía encima, y pegada, a Ulises, es la agrupación que reproduce Picasso en la zona derecha de *Las señoritas*. Obsérvese no sólo se reproduce la estructura del conjunto, sino también los movimientos y los huecos que estos generan.

Sospechamos que el trabajo que hace Picasso a partir del mosaico y de la pintura pompeyanos afecta tanto a la iconografía como a la composición y a la técnica pictórica de *Las señoritas*. En base a ello, consideramos que la técnica de fragmentación de la superficie pictórica en pequeños planos geométricos, utilizada por Picasso en *Las señoritas* y, anteriormente, esbozada en *Composición: Los campesinos*, podría tener su origen en los mosaicos pompeyanos.

Gusman. Symposium.
(Pintura del Museo de
Nápoles). P. 339.

**Picasso. Estudio para
Las señoritas de la calle
Avinyó.** 1907. Lápiz y pastel
sobre papel. 47'7x63'5 cm.
Öffentliche Kunstsammlung
Basel. Basilea.

Gusman. Symposium (I)
(Pintura del Museo de
Nápoles). P.339.

24-4-3 Cuestiones de estilo. Mercurio y Fortuna, aparición del trazo esquemático y duro.

La sequedad del trazo, lineal y esquemático, que emplea Picasso en *Las señoritas* lo

encontramos en muchos de los bocetos preparatorios aunque no en los del principio. Tras haber descornado los cortinajes de *Dos mujeres desnudas*, los primeros apuntes nos introducen en un espacio compartido por mujeres especialmente voluminosas.

Paulatinamente, el artista afinará las siluetas de estas diosas de la fertilidad variando, probablemente, su identidad e introducirá otros personajes sugiriendo la sensación de burdel. Son imágenes que evocan las escenas eróticas pompeyanas y los *Symposium* reproducidos por Gusman y tenidos, ya, en cuenta por Picasso, por ejemplo en el grabado *La danza*.

Los integrantes de estas escenas pica-sianas son siete personajes. Entre ellos dos hombres que serán finalmente eliminados o transformados. En estos bocetos vemos reflejados dos de los elementos que están presentes en la mayoría de escenas eróticas y *Symposiums* pompeyanos: los cortinajes y la mesa con el bodegón. Estos trabajos presentan una ejecución enérgica, decidida, el trazo no muestra la sequedad lineal que adquirirá más tarde y las formas son más redondeadas. Creemos que Picasso, al menos en estos primeros bocetos, se inspiró en la atmósfera que transmiten las escenas prostibularias u orgiásticas pompeyanas. Además de su trabajo de bulto más redondo, estas primeras notas presentan otra característica: la joven que se encuentra a la izquierda de la muchacha central, llamada “rampante” por Steinberg o desnudo levantado por Daix, no puede apreciarse en estas composiciones. En su lugar vemos una figura que procede del *Desnudo sentado en un sillón*. Una imagen a la que posteriormente Picasso dotó de sexo femenino pero que es muy masculina. Se da el hecho curioso de que la aparición de la señorita “rampante” coincide con un cambio en el trazo con el que el





artista aboceta sus composiciones. El gesto deviene más largo, más esquemático, más lineal, más seco. Los anteriores transmiten una calidez en el cuidado de las formas que luego desaparece. Estos estudios posteriores parecen rayados con un elemento punzante contra un muro, mientras que los anteriores evidencian la calidez del lápiz sobre el papel.

Se da, además, la circunstancia de que, aproximadamente con la aparición de esta señorita, el marinero cambia su actitud y lo encontramos, finalmente, incorporado junto a la misma.

Creemos poder aportar el documento que motiva este cambio. Entre las reproducciones de pinturas, esculturas y mosaicos, Gusman muestra una pareja sencillamente abocetada sobre el muro. El autor explica que en Pompeya, debido al deterioro de los frescos, puede apreciarse sobre los mismos el sistema de trabajo del pintor. Gusman, transcribe una serie de apreciaciones técnicas que resultan de gran interés para un artista y que reproduciremos más adelante por la repercusión que tienen en *Las señoritas*. Así mismo, facilita datos sobre la anteriormente mencionada pareja que calcó directamente del muro. Una pareja que había sido incisa

sobre esta pared mediante el *style* (punzón metálico).

La imagen que calcó Gusman representa a Mercurio y Fortuna. El dios, con el caduceo, entrega a la diosa una bolsa de dinero. Estamos convencidos de que esta pareja es la que dará lugar a la señorita llamada “rampante” y a su acompañante que sostiene, como, Mercurio, una bolsita en la mano. Interesa, aquí, evidenciar que esta pareja picassiana procede del esbozo mural calcado por Gusman y que el estilo de este esbozo es el que cambia el trazo de Picasso. El artista empieza a dibujar sus bocetos como si efectuara graffitis en una pared con un elemento punzante, el “style”. Posteriormente, a partir de la figura de Fortuna, Picasso trabajará en su famoso *Nu à la draperie*. Se aportan dos imágenes de los bocetos preparatorios para que pueda verse como, en ellos, Picasso apoya, de nuevo, el brazo izquierdo de su Fortuna sobre un bastón, o sobre la peana, como en el original pompeyano. Tal como se aprecia en las imágenes, el brazo derecho de esta Fortuna aparece desdibujado a la altura de la mano. Es así como lo reprodujo Gusman. Picasso, en la versión definitiva de *Las señoritas*, lo esconderá detrás de la cabeza. El artista,

Picasso. Estudio composición de “Las señoritas de la calle Avinyó”. Primera idea. 1907. Óleo sobre tela. 18x20’5 cm. Museum of Modern Art. Nueva York.

Symposium con éter. Casa e panificio dei casti amanti. Triclinio, cuadro central de la pared este

Picasso. Estudio de conjunto de siete personas. Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Cat. 8 32 R. Museo Picasso, París.



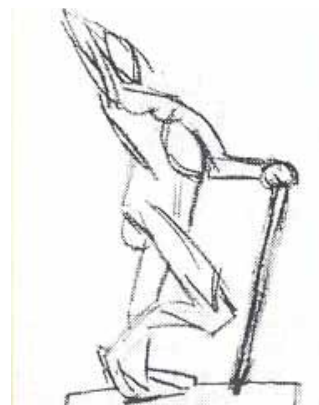
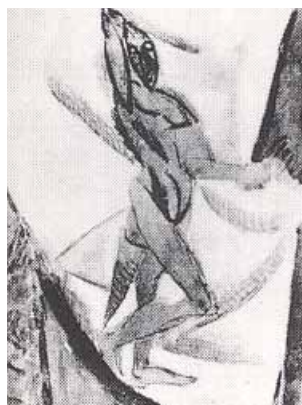
Picasso. Onceavo estudio de conjunto de seis personas, cinco señoritas y el marinero. Mayo-junio 1907, París. Pluma y tinta china. Cat. 10. 11R. Museo Picasso. París.

Picasso. Composición reproducida mediante infrarrojos, encontrada debajo de Busto de mujer con gran oreja. París, primavera 1907. Óleo sobre tela. 60’5x59’2 cm. Musée Picasso. París

Picasso. *Tres desnudos*.
París, otoño 1906. Óleo
sobre tela. 25x30 cm. Barnes
Foundation. Merino. PA.

**Picasso. *Boceto para Nu à
la draperie*.** Zervos 26.141

**Picasso. *Boceto para Nu à
la draperie*.** Zervos 26.141



evita, así, incorporar una mano que no aparece en el original.

Pensamos que el descubrimiento de esta pareja constituye un documento realmente relevante. Su identificación tiene múltiples implicaciones. Destacaremos las más significativas: conocer los modelos iconográficos en los que se basa el artista; comprender la raíz de su cambio estilístico; entender, a partir de la identidad de estos personajes, las mutaciones que se producen en los bocetos y, lo que resulta de máximo interés, comprender de manera más precisa el significado de esta tela. Conscientes de que jamás podrá llegarse al fondo de una imagen pictórica, creemos, sin embargo, que este descubrimiento aporta la máxima luz posible a *Las señoritas de la calle Avinyó* y es un factor a tener en cuenta en futuros estudios de este conjunto.

24-4-4 Otras características de la pintura pompeyana en el camino hacia la modernidad. ¿Ruptura con el clasicismo o con el academicismo?

Quisieramos remarcar la responsabilidad que tiene el trazo rasgado y metálico de la pareja pompeyana en *Las señoritas* y en los posteriores trabajos picassianos que situarán al artista en la cúspide de la “modernidad”. Se ha planteado, también, la posible influencia que tuvo en Picasso el trabajo del mosaico, concretamente el de *Aquiles en Scyros reconocido por Ulises*, en el proceso de descomposición de la superficie pictórica en planos geométricos que desembocará en el cubismo. Veamos ahora el texto con el que Gusman acompañaba la calca de Mercurio y Fortuna ya que algunas de las ideas y conceptos que plantea podrían ser determinantes no sólo para *Las*

señoritas, sino, también, para comprender el mencionado proceso de Picasso hacia la “modernidad”.

Muchos muros degradados de Pompeya permiten ver cómo procedían los pintores para la colocación de las figuras. Algunos trazos, indicados con una punta de “style”, marcaban la silueta de la figura que se iba a pintar, después las líneas, cuando tenían que quedar visibles, eran siempre pintadas en rojo, color que armonizaba con los tonos carne, ayudando a conferir ese tono cálido que tienen casi todas las pinturas de Pompeya.

Es interesante señalar un boceto antiguo hecho con “style” y que yo he calcado sobre un muro en el que no quedan más que algunos restos de color. Representa a Mercurio entregando una bolsa a Fortuna. Los trazos de la reproducción que se adjunta han sido realizados mediante incisión sobre el muro y las líneas puntuadas marcan el límite extremo cubierto por la propia pintura. Esta manera de esbozar con “style” solo era utilizada para colocar en su sitio a figuritas y bailarinas aisladas, así como para los temas que no requerían una composición propiamente dicha (...).

El dibujo de estas figuras es, demasiado a menudo, mediocre, pero el trazo es expresivo, la factura libre hasta el extremo de mostrar una habilidad sorprendente. Esta cualidad no ha sido bien comprendida; no tenemos más que abrir los trabajos más ricos aparecidos sobre Pompeya.

Se siente demasiado la necesidad de retocar a los antiguos, de hacerlo mejor que ellos; no se llega más que al resultado opuesto, se destruye su brío, su factura, para caer en una convención banal, ade-

cuada para olvidar el estudio de las obras de esta época (...).

Las cabezas no forman siempre un conjunto, las bocas son poco correctas, los ojos a veces, también, bizquean; pero justamente estos defectos, para nosotros, no son tan grandes y desmontan este error, que afortunadamente comienza a disiparse, tendente a presentar el arte de los antiguos como inspirado por excesivos convencionalismos.

Los pompeyanos son, a menudo, muy modernos y tienen esa cualidad, que la composición en ellos tiene siempre una prestancia. Se inspiraban en una buena escuela; es el arte griego que desprende los últimos rayos en esta decadencia de la época romana de la que Plinio y Petronio se lamentaron enormemente. Tenían razón, el gran arte ya no estaba representado como antiguamente, demasiado a menudo no se hacía más que reinterpretar las obras famosas.⁷⁴

Centraremos, a continuación, los puntos más relevantes del texto de Gusman en función de la repercusión que el mismo tiene en *Las señoritas*. Creemos que la cita corrobora lo que ya se ha avanzado, que el camino de Picasso hacia la modernidad es clásico. Pero un clasicismo como el que presenta Gusman, original y desprovisto de los retoques que hacen de él algo banal y convencional. En este sentido, pensamos que el texto de Gusman podría ayudar a

desmitificar el papel de Ingres en la trayectoria picassiana. Quizás la distinción que hace Gusman entre el atractivo y moderno arte clásico puro pompeyano, con errores y disfunciones y el arte clásico perfeccionado y banalizado, pueda contribuir a distanciar la figura de Ingres de la de Picasso. Picasso está interesado en un tipo de arte como el pompeyano y, con la introducción de los mencionados bocetos murales en *Las señoritas de la calle Avinyó*, Picasso se dirige a la esencia del mismo.

Gusman hace una defensa de la pintura pompeyana en estado puro. Un estado que implica múltiples errores. Las “mejoras” de sus errores sólo pueden acabar con el brío de estas pinturas para caer en el convencionalismo y la banalización. Picasso valora la esencia de esta pintura con sus errores y deficiencias. El artista aprecia sus deficiencias del mismo modo que es atraído por la enorme potencia de los “errores” de Rousseau. Picasso sintoniza con la tremenda fuerza y autenticidad que esconden estos conjuntos que en uno y otro caso, toma como referentes.

Gusman destaca detalles de estas pinturas que resultarían deleznable para cualquier clasicista académico. El autor cita grupos de cabezas que no siempre forman un conjunto, bocas poco correctas, ojos que a veces bizquean... Y, en todo ello, en toda esta producción pompeyana, Gusman ve reflejada una gran modernidad. La modernidad de los pompeyanos aunaba las men-



Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. París, 1907.

Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Gusman. *Esbozo mural*. (Región VI, Insula XIV). P. 368.

74. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 366, 367 y 368.

cionadas debilidades con una gran prestancia heredada de sus maestros griegos.

A juzgar por los resultados, creemos que Picasso tomó buena nota de la valoración que hace Gusman de la pintura pompeyana. No se limitó a reinterpretar composiciones exitosas, mejorándolas al gusto del público, sino que, en las mismas, recogió aquello que para Gusman era lo más auténtico y, también, lo más moderno, sus deficiencias, sus errores, en definitiva, su ingenuidad y su gran libertad de factura.

Picasso va más lejos. Atrapa la esencia de estas composiciones, su simplicidad concentrada y emanada desde el esqueleto. La calca que muestra Gusman de la pareja formada por Mercurio y Fortuna, grabada en el muro con "style" retiene el alma de estas pinturas. Un detalle que difícilmente podría escapar al ojo picassiano. Trasladando este esquema, así como la fuerza de su trazo, traslada el alma y la energía de esta moderna y antiquísima pintura pompeyana a su trabajo.

El exorcista que ha dotado a *Las señoritas* de una estructura compositiva en la simbólica forma de estrella, que se ha apropiado, también, de soluciones plásticas derivadas del mosaico pompeyano, estructura, ahora, sus figuras copiando el esqueleto esencial que subyace bajo una pintura clásica en la que se encierra el concepto de modernidad. Pensamos que Picasso había interiorizado los consejos del maestro de magos, de Péladan, quien advertía al artista sobre la continuación de la versión de un maestro para conquistar, también, algo de su inmortalidad.⁷⁵ Los frescos pompeyanos podrían ser el

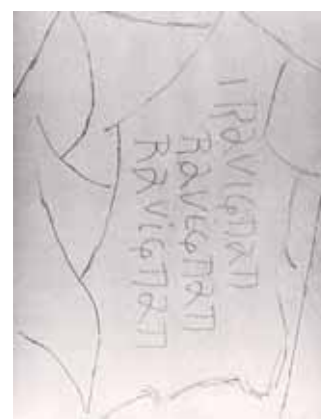
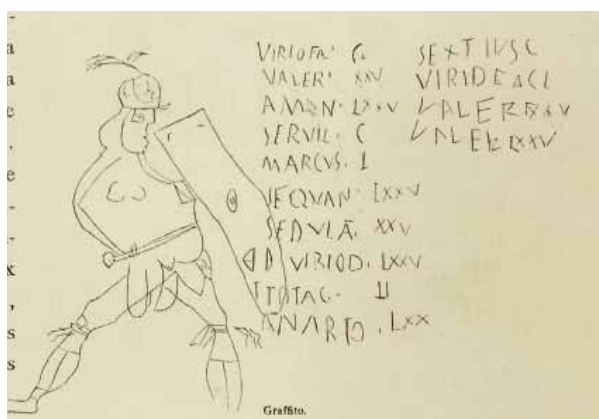
desideratum de inmortalidad para cualquier pintor. Picasso estaba encontrando el camino para desarrollar la premisa propugnada por el inquietante seguidor de Péladan, Ricciotto Canudo: crear nuevas formas artísticas partiendo de la tradición.⁷⁶

24-4-5 Grafismos y aire egipcio.

Antes de dedicar unas palabras al parecido egipcio de *Las señoritas*, queremos poner de relieve la semejanza que existe entre unos curiosos grafismos que realiza Picasso y graffitis pompeyanos reproducidos por Gusman. Los mencionados grafismos picassianos, se encuentran en uno de los álbumes en los que el artista realizaba esbozos durante el proceso de ejecución de *Las señoritas*. Picasso parece querer reproducir la grafía griega y romana de los graffitis pompeyanos. En el mismo álbum en el que Picasso efectuó estas inscripciones, encontramos un estudio para una de las señoritas. La imagen de esta señorita está dibujada con el mismo trazo esquemático que empleó el pompeyano que efectuó los ingenuos graffitis que acompañan las inscripciones. Las hojas de palmeras con las que Picasso ha ornamentado a la mencionada señorita, pueden relacionarse tanto con este dibujo como con los de las ceremonias isíacas que veremos más adelante.

Creemos que estos graffitis pompeyanos con los que se entretiene el artista en uno de los álbumes de *Las señoritas*, tendrán una clara repercusión en el friso que el artista diseñó para la fachada del Colegio de Arquitectos de Barcelona en el año 1962. Curiosa-

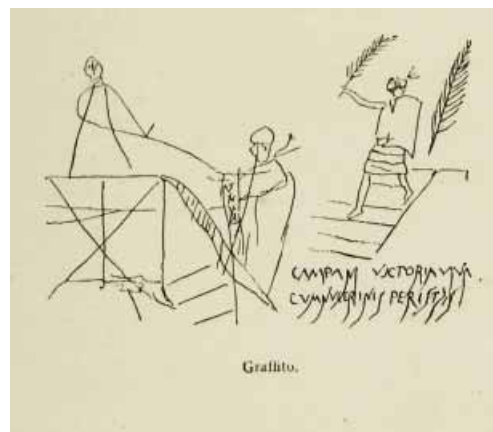
Gusman. *Graffito*. P. 166.
Picasso. *Inscripciones*.
Álbum 14. Musée Picasso.
París.
Picasso. *Inscripciones*.
Álbum 14. Musée Picasso.
París.



75. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- P. 309.

76. Respecto a la fórmula de Canudo y su relación con Picasso, véase: DI MILIA,

GABRIELLA "Picasso and Canudo, a Couple of Transplantés". En: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 75.



mente, una de las palabras que “heleniza” Picasso en las inscripciones de los mencionados álbumes de *Las señoritas* es: “Barcelona”. Cada cual es libre de preguntarse si realmente el artista estaría pensando en el burdel de la calle Avinyó mientras trabajaba en *Las señoritas*.

Merece un comentario el aire egipcio que algunos han visto en *Las señoritas de la calle Avinyó*. Pensamos que esta influencia podría derivar de la propia Pompeya. Gusman atribuye la presencia de lo egipcio en los frescos pompeyanos, a la influencia y los constantes contactos comerciales entre Pompeya y Alejandría. La difusión del culto a Isis en Pompeya es una de las muestras de esta presencia egipcia en la ciudad campana. En los murales pompeyanos pueden verse personajes de tez oscura, de origen africano, así como de irónicas escenas nilóticas o de elementos vegetales característicamente egipcios, palmeras, sistros, etc.

Entre los anteriores, merece una especial atención *El juicio de Paris*. La composición,

con cinco personajes, dos más oscuros a la derecha (Paris y Hermes) y tres señoritas, una de las cuales, la de la izquierda, tiene un perfil y una actitud similar a los de la señorita masculinizada de *Las señoritas*. El marco de este fresco es, según reza Gusman, egipcio. El autor habla de las antiguas pinturas pompeyanas, ligadas al arte griego, así como del aire egipcio insinuado en algunas de sus fisonomías. En estas pinturas, las mujeres siempre van drapeadas y el fondo es de estuco blanco como cepillado.⁷⁷ Por su parte, Sambon, también resalta la influencia alejandrina de las pinturas de Boscoreale expuestas y subastadas en París en 1903.⁷⁸

“Las egipcias” era el nombre con el que eran conocidas *Las señoritas* entre los amigos de Picasso mientras el artista trabajaba en esta composición.⁷⁹

Por su parte, Henry Rousseau, en el banquete que en su honor se celebró en el Bateau Lavoir, saludó a Picasso como “al más grande entre los pintores egipcios”.⁸⁰

Gusman. *Graffito*. P. 166.

Picasso. *Estudio señorita*. Álbum 14. Musée Picasso. París

Gusman. *Graffito*. P. 166.

Picasso. *Los gigantes*

(Conjunto de tres

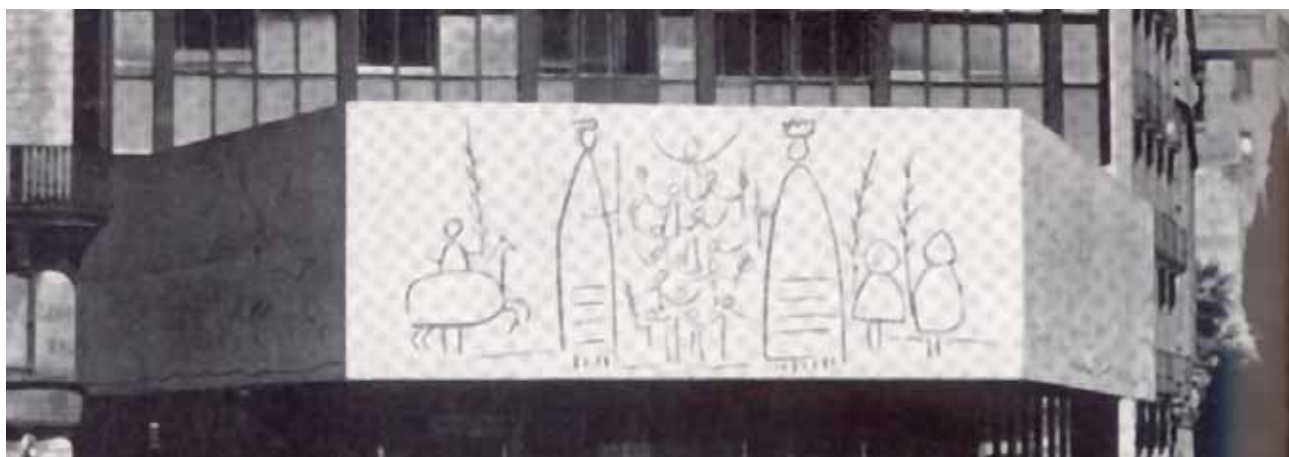
frisos denominado: *El*

Mediterráneo). Inaugurado

en 1962. Esgrafiado por Carl

Nesjar sobre 57 metros de

hormigón. Barcelona.



77. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 371..

78. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903. PP. 3y 4.

79. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II (1907-1917). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P.20..

80. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933- P. 68.

Gusman. *Ceremonia isíaca.* La danza sagrada. (Pintura de Herculano, Museo de Nápoles). P.87.

Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó.* París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Gusman. *El juicio de Paris.* (Pintura del Museo de Nápoles). P. 372.



Gusman al describir las pinturas pompeyanas antiguas, las relaciona, como se ha dicho, con las griegas y atribuye a sus fisonomías un aire egipcio. El autor es muy explícito respecto a la indumentaria de las figuras, sus colores, los fondos y el estilo. Las afinidades que presenta esta descripción con *Las señoritas* merece su transcripción:

Estas obras están más ligadas al arte griego que al de épocas siguientes(...) Tienen el mismo estilo en los drapeados pero con un cierto aire egipcio que se insinúa en las fisonomías. Destaquemos que en estas pinturas las mujeres aparecen siempre drapeadas y el estuco blanco hace el fondo del cuadro, los cielos no están indicados; el paisaje accesorio está como cepillado ampliamente con un color muy ligero. (...). Al encanto delicado de las figuras se añade una gran distinción, el color es sólido en las carnes que, para los hombres es muy oscura; el dibujo es conciso, los pliegues bien acusados, precisados, incluso con cierta sequedad, pero el aspecto es noble y estiloso.⁸¹

Todo ello nos conduce a pensar que la tez oscura de algunas de las señoritas, así como el perfil de la muchacha de la izquierda podría, quizás, vincularse a esta influencia alejandrina, o sea egipcia, de la pintura pompeyana.

24-4-6 Escenario teatral y burdel.

Otro rasgo, según Gusman, de la pintura pompeyana, es la traducción que ésta hace de la actitud de Ovidio quien, inspirándose en la Escuela de Alejandría, trataba la mito-

logía como una anécdota.⁸² Los frescos transmiten el ambiente amoroso de la mujer, de Venus, de Baco y de sus *thiasos* que reflejan los textos de Catulo y de Propertio. En Pompeya, el amor lo invade todo, es el señor del mundo.⁸³ Creemos que Picasso recoge esta manera de hacer de Ovidio, así como el sentimiento amoroso y báquico que domina estas composiciones.

En este contexto, no podemos olvidar que *Las señoritas* se encuentran enmarcadas por unos cortinajes que hemos relacionado con los que el pintor pompeyano representa sus escenas eróticas y los *Symposiums*. La disposición de los cortinajes en *Las señoritas* sugirieron la idea de escenario y presentan una abertura al fondo donde se encuentra la señorita situada en la parte superior derecha de la composición.

Gusman describe también las cortinas de los escenarios teatrales. El autor explica que en las comedias, las cortinas se recogían a los lados y la escena era decorada con un conjunto arquitectónico ornamentado con mármoles y estatuas, constituyendo una *scena stabilis*. La decoración fija disponía de tres puertas para el uso de las distintas jerarquías humanas y divinas. La factura de estas escenas teatrales era simple, espiritual y expresiva.⁸⁴ Los cortinajes que enmarcan *Las señoritas* transmiten una mezcla de cortinaje prostibular y teatral. Si a ello le añadimos el hecho de que en los templos se realizaban funciones teatrales representando los misterios,⁸⁵ unas funciones en las que el sexo y la religión se encontraban indisolublemente unidas, podemos concluir que estos cortinajes picassianos evocan la mencionada relación entre prostíbulo, templo y teatro.

⁸¹. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 371...

⁸². Picasso ilustró, posteriormente, *Las metamorfosis* de Ovidio.

⁸³. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 385.

⁸⁴. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 192, 194 y 394..

⁸⁵. Una tradición que vive, todavía hoy, en el cristianismo, al menos a través de las representaciones de *La pasión* de Cristo.



Gusman. *Leda*. (Pintura Della Casa Della Regina Marguerita). PL.I

Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Técnicamente, la aplicación de la pintura en *Las señoritas*, creando zonas de intersección entre distintas áreas cromáticas, ha sido atribuida a la influencia de Cézanne, un maestro que Picasso siempre veneró.⁸⁶

Interesa poner de relieve el paralelismo entre los *passages* con los que está trabajada la Leda pompeyana y aquellos con

lo que Cézanne impulsaría una renovación plástica.

Picasso nunca habló de la deuda de las pinturas que realizó entre 1905 y 1907 con los frescos pompeyanos y con Gusman. Con ellas y quizás también con los mosaicos más clásicos, el pintor revolucionó la pintura occidental.

24-5 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Comenzaremos el estudio por el primer término, el bodegón. Pensamos que el mismo plantea la esencia, de la composición. Podría entenderse como un rótulo, a los pies del cuadro, con el título de la obra. Seguiremos con las demás figuras, una por una, empezando por la mujer en cuclillas y finalizando con la señorita masculinizada. Creemos que, así, será más fácil comprender el significado de esta última que sintetiza, a nuestro entender, al estudiante de medicina y lo que él simboliza. El rol del del marinero, Ulises en su viaje al Hades, Picasso lo deja vacante, quizás para que sea ocupado por el espectador.

24-5-1 El bodegón.

En los últimos meses Picasso había pintado, en Gósol, un importante número de bo-

degones. La mayoría han sido entendidos, en esta tesis, como ex votos de fertilidad. Estas composiciones reinterpretaban los bodegones votivos pompeyanos. Algunos de los objetos utilizados para representar la unión sexual en los mismos habían sido, y serán, empleados por el artista para evocar la *unio mystica* en el proceso de iniciación.⁸⁷ Pensamos que el bodegón de *Las señoritas* está vinculado a este proceso.

Entre los objetos mencionados tienen un papel destacado la jarra y el porrón, ambos presentes en los bocetos de *Las señoritas*. El racimo de uvas que pinta Picasso en *Las señoritas*, se encuentra, también, junto a la jarra y el porrón, en *Naturaleza muerta con jarrones*. Este racimo, en el estudio que de *Naturaleza muerta con jarrones* se ha hecho en la presente tesis, ha sido interpretado como el cuerpo de Baco-Picasso.

⁸⁶. "Cézanne fue mi único maestro", le comentó el artista a Brassai RICHARDSON, JOHN Picasso. *Una biografía*. Vol II (1907-1917). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991). P.52.

⁸⁷. Para todo lo relativo a los bodegones gosolanos, véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Naturaleza muerta con cuadro y los otros cinco bodegones*.



Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".

París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia).

Picasso. Estudio para Las señoritas de la calle Avinyó. 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea.

Picasso. Naturaleza muerta con jarrones. Gósol, 1906.

Gouache y acuarela sobre papel. 32'5x37'5 cm. Colección privada.

Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Larario dedicado a Baco. Detalle. (Pintura de la Casa del Centenario) (Museo de Nápoles)

Picasso. Estudios para el estudiante de medicina. Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Carnet de dibujos preparatorios para *Las señoritas*. Cat. 9 18 R. Musée Picasso. París.

El mencionado racimo no aparece, sin embargo, en los bodegones de los bocetos preparatorios de *Las señoritas*. En general, se entiende que la uva ha sustituido al porrón. En realidad, la presencia del porrón y de la sandía, conjuntamente en las mencionadas notas, era algo redundante y, además, no expresaba uno de los aspectos del mito de Dionisio, el de su desmembramiento y muerte. Faceta que, sin embargo, queda perfectamente evocada con el racimo.

El cuerpo de Baco es, a menudo, representado en la pintura pompeyana como un racimo de uvas. En la imagen adjunta, sita en la Casa del Centenario, puede observarse la pantera del cortejo báquico junto al dios cuyo cuerpo tiene la mencionada forma de racimo. En uno de los bocetos para el estudiante de medicina, Picasso coloca en el lugar, de la pantera báquica, incorporado como ella, a un perro. El mismo perro que acabamos de ver en *Estudio para la "Muerte de Arlequín"*. Un perro que aquí, como allí, simboliza la muerte y la resurrección.⁸⁸ La idea de muerte está ya expresada en la calavera que sostiene el citado estudiante. En el óleo, el artista trasladó el concepto de muerte al racimo de uvas del primer término. La sandía fálica, como veremos más adelante, evoca la resu-



resurrección de Baco. Así pues, el perro es otro de los elementos con los que juega Picasso en los bocetos preparatorios y que desaparece al ser su simbolismo absorbido por el de otros objetos.

En otro de los bocetos preparatorios de *Las señoritas*, encontramos a la perra, amamantando a sus cachorros. La imagen contiene la idea de muerte y resurrección, así como la del conocimiento adquirido en el proceso. El hecho de amamantar al recién nacido, al iniciado, con la leche de la gnosis es representada por Picasso en esbozos anteriores a su viaje a Gósol, en el telón de *Parade* (yegua y potrillo) y en *El circo ambulante*, de 1922.

Con la muerte ritual, el iniciado adquiere el conocimiento y renace como un hombre nuevo. Esta idea que Picasso evocaba en el dibujo de la perra y sus cachorros es sugerida en el óleo mediante el racimo y la sandía del bodegón. La mujer hombruna situada a la izquierda, completa el ciclo, pues el hermafrodita simboliza a quien ha conseguido aunar los opuestos, quien ha adquirido el conocimiento y ha bebido la leche de la gnosis.

Si retomamos la jarra del boceto preparatorio de *Las señoritas* que se encuentra en Basilea, veremos que ésta ya está presente



⁸⁸. Para el simbolismo del perro, véase: CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 359.



en *Estudio para la "Muerte de Arlequín"* junto al perro y en *Dos hermanos de cara*, pegada al tambor. En ambos casos, la jarra con flores, símbolo del recipiente donde tienen lugar las metamorfosis y del cual surgen estas flores que evocan el nacimiento de una nueva vida,⁸⁹ aparecen junto a símbolos de muerte, ya que tanto el perro como el tambor, acompañan al alma en su viaje al Hades.⁹⁰

Del mismo modo que la idea de muerte ritual pasa de la calavera y del perro al racimo de uvas, los conceptos simbolizados por la jarra con flores, son trasladados a otros elementos de la composición. La jarra como recipiente donde tienen lugar las metamorfosis es sustituida por los triángulos que evocan el sexo femenino, el arquetipo de la fecundación universal.⁹¹ Y, el nuevo ser que surge de la jarra de las metamorfosis, un individuo que ha unido en sí mismo los opuestos, es encarnado en *Las señoritas*, por la señorita masculinizada de la izquierda. Creemos que, por este motivo, Picasso elimina el jarrón con flores del óleo.

El proceso que ponen de manifiesto los bocetos muestra el camino hacia la síntesis que busca el artista.

Hemos visto que la uva simboliza el cuerpo de Baco. El desmembramiento que implican las múltiples uvas que conforman el racimo evoca el sacrificio de Dionisio por parte de los titanes. Como se sabe, un alimento comestible, como una tarta, cortado en pedazos, en un contexto de ritual dionisiaco, evoca el cuerpo desmembrado de Dionisio.⁹²

Junto a la uva, Picasso pinta la tajada de sandía. Una tajada, que no apoya sobre su centro de gravedad. Uno de sus extremos se alarga hasta alcanzar la pierna de la señorita que se halla enfrente, clavándose contra la misma.

La sandía, como otros frutos que contienen semillas en su interior, simboliza la fecundidad. El aspecto físico de la tajada de sandía, resulta, además, fálico. Algo que no ocurre, por ejemplo, con la granada. Probablemente, Picasso escoge la sandía para simbolizar, al mismo tiempo, la fecundidad y un falo erecto.

Baco, tras su renacimiento, aparece en el *liknon*, en la *kista mystica*, como *phallus*, como principio creador, como fuerza crea-

Picasso. Artista de circo y niño. París, 1905. Tinta china y acuarela sobre papel. 16'8x10'5 cm. Tate Gallery. Londres.

Picasso. Perra y perritos. Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Carnet de dibujos preparatorios para *Las señoritas*. Cat. 9 49 V. Musée Picasso. París.

Picasso. Circo ambulante. 1922, París. Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París.

Picasso. Dos hermanos de cara. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.



89. Este es el modelo exacto de jarra con el que los opiomanos, mediante algunas incisiones) construyen las cazoletas de sus pipas. Como hemos comentado en *Dos hermanos de cara*, Picasso identifica el proceso del iniciado con el viaje del opiomano. Información sobre la construcción de la pipa a partir de la jarra, en: <http://cnburgos.blogspot.com/>

90. Para el simbolismo del perro y del tambor, véase: CIRLOT, JUAN EDUARDO.... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- PP. 359 y 424.

91. Para el simbolismo del triángulo, véase: PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO.... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 406.

92. En el fresco pompeyano de la Villa de los Misterios la trata cortada en pedazos que sostiene la iniciada, representa algo comestible que ha sido cortado en pedazos, algo que ha sido desmembrado para ser comido de forma ritual como Dionisios. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 83.



El descubrimiento del falo.
Mosaico romano.

El descubrimiento del falo.
Fresco. Escena VII de los
frescos de la Villa de los
Misterios. Pompeya.

Picasso. El falo. 1903.
Ca. Tinta y lápices de
colores sobre papel. 13x9
cm. Colección particular.
Colonia.

dora. En la cesta se muestra acompañado de distintas frutas.⁹³ Es así como es representado en mosaicos, camafeos, frescos y, en general sobre cualquier soporte, en la plástica helénica y romana. En la imagen adjunta del mosaico romano puede verse a la iniciada cometiendo el sacrilegio de levantar el velo de la cesta mística para mostrar el falo erecto. En el fresco de la Villa de los Misterios, la iniciada está alzando el velo y la cesta es, en esta ocasión, vertical para evocar la erección del *phallus* que aparece cubierto.⁹⁴

El *falo* picassiano de 1903, con cabeza de divinidad románica y la mujer rendida en el escroto, podría tener un significado semejante: la iniciada (novia) postrada ante el descubrimiento de la fuerza de la vida y de la fertilidad. El artista retomaría el tema en múltiples ocasiones y especialmente en la serie de grabados de *Rafael y la Fornarina*. En ellos el artista explica la relación entre el acto sexual, como *unio mystica* y su consecuencia inmediata a nivel espiritual, la fertilidad creativa. La ceremonia tiene lugar, como en *Las señoritas*, en un espacio que se abre al espectador tras unos cortinajes. El Papa confiere a la escena un carácter sagrado. El pontífice, que se identifica con el propio Picasso, se halla en el mismo lugar en el que se encuentra la muchacha con aspecto de hombre en *Las señoritas*. Una señorita en la que, como veremos más adelante, se ha reconocido, también, al propio artista. La serie de *Picasso y la Fornarina*, sesenta y un años más tarde, desarrolla uno de los aspectos que

el pintor plantea, ya, en *Las señoritas de la calle Avinyó*.

La sandía picassiana de *Las señoritas*, es el *phallus* entendido como manifestación de la fuerza de la vida, de la fertilidad y como símbolo de vida después de la muerte.⁹⁵

La pera y la manzana o la ciruela, creemos que evocan las frutas órficas que acompañan al *phallus* en la *cista mystica*. El artista ha escogido la pera, con connotaciones sexuales masculinas y la manzana, asociada a Venus, al amor y a la mujer.

El falo tiene, además, en Pompeya un objetivo que no podía pasar desapercibido al carácter supersticioso del artista, pues era empleado como máximo antídoto para conjurar el mal de ojo.⁹⁶ Éste aspecto de la sandía podría haber sido tenido en cuenta en el contexto de *Las señoritas*, cuadro que es considerado por el artista como su primera tela de exorcismo.⁹⁷

Finalmente, no puede olvidarse el hecho de que el bodegón de *Parade* contenga, prác-



**Picasso. El Papa
boquiabierto en su sillón.**
1968. Aguafuerte. 14'8x20'9
cm. Serie de grabados
"Picasso y la Fornarina".
Museu Picasso. Barcelona.

93. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 50. y Para el simbolismo del falo como vida después de la muerte, véase: GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000. P. 46.
94. Al querer levantar el lienzo que cubre el falo puede arrebatar a Baco su secreto. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 161, 163 y 164.

95. Para el simbolismo del falo como vida después de la muerte, véase: GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000. P. 46.

96. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.207.

97. *Las señoritas* como primera tela de exorcismo en: MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. París. Ed. Gallimard. 1974. P. 19.



ticamente, las mismas frutas que el de *Las señoritas*. Al eliminar la sandía, el artista ha llenado el hueco multiplicando la pera y la manzana, pero cada elemento sigue en el mismo lugar. La función fálica de la sandía es representada por la cafetera. La femenina por la taza. Una combinación que hemos encontrado, ya, en numerosos apuntes y en los bodegones gosolanos. La taza que actúa como espacio receptor, como sexo femenino, podría equivaler al triángulo que contiene el bodegón en *Las señoritas*.

El telón de *Parade*, como se viene diciendo en esta tesis, recopila personajes y contenidos de las composiciones realizadas por el artista entre 1905 y 1907. Incluso el marinero que hemos visto en *Las señoritas* reaparece en *Parade*. El Arlequín, *alter ego* del artista y de Hermes, sustituirá al estudiante de medicina, versión picassiana de la figura de Mercurio (Hermes). Todos ellos estaban ya presentes en *Les bâteleurs*.⁹⁸

El bodegón de *Las señoritas* se halla dispuesto sobre unos lienzos blancos. Creemos que evoca al que cubre el *liknon* o *cista mys-*

tica en las representaciones clásicas del rito dionisiaco.

Por otra parte, la mesa sobre la que se presenta el bodegón en el óleo, ha sido compartida con la señorita en cuclillas en numerosos apuntes previos al cuadro. En ellos encontramos, señorita y bodegón, en extremos opuestos.

La presencia de una señorita sentada, desnuda y en cuclillas sobre una cama o mesa, recuerda las *klinai* sobre las que la pintura pompeyana representa las escenas eróticas. Como sea que el ambiente que reflejan, principalmente los apuntes, de *Las señoritas* es el del burdel o de las escenas orgiásticas de los *symposiums* pompeyanos, no nos sorprendería que Picasso hubiera tomado de los mismos la idea de estas *klinai*. Porrón y sandía, sustituirían al órgano sexual masculino de las escenas pompeyanas en la *kliné* picassiana. La *kliné*, en el óleo, es, finalmente, reducida a un triángulo, al símbolo del sexo femenino. En su interior el artista pinta el racimo de uvas y la sandía, la muerte y la resurrección. Picasso nos está explicando

Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Picasso. Telón de "Parade". 1917. Témpera sobre tela. 10'6x17'25 m. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. París.

Picasso. Naturaleza muerta: flores. en un jarrón. Gósol, 1906. Gouache sobre cartón. 70'5x54 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.



El descubrimiento del falo. Mosaico romano.

Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

98. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *Les bâteleurs*.

Picasso. *Estudio para "Las señoritas".* Z. V VI 981.
Escena erótica. Fresco.
 Museo Real de Nápoles n°
 27689.



que la muerte y resurrección rituales tienen lugar en el interior del sexo femenino simbolizado por el triángulo de la *kliné*. Es el mismo proceso que tenía lugar en el jarrón con flores que había pintado, inicialmente, en este lugar.

Al principio de este estudio iconográfico, se han mencionado los bodegones picassianos de Gósol y el bodegón contenido en *El harén*, pintado también en Gósol. En este último, Baco-Picasso sostiene el porrón con vino junto a un pedazo de pan enfrentado a una butifarra. En el análisis de *El harén*, hemos interpretado este conjunto como el sacrificio tanto de Baco como de Cristo. El pan y el vino representan tanto el cuerpo y la sangre de Cristo como de Baco. Además de la idea de *unio mystica*, de Eucaristía del participante con el dios, en el bodegón de *El harén*, Picasso ya evocaba la idea de sacrificio. La idea de muerte y de resurrección tanto de Baco como de Cristo, ambos dioses salvadores de la humanidad.⁹⁹

En *Las señoritas*, Picasso retoma la idea de sacrificio. El cuerpo desmembrado de Baco, en forma de racimo de uvas, simboliza al

dios muerto. Junto al mismo, la sandía, evoca al falo¹⁰⁰ con el que se representa al dios tras su renacimiento, en la *cista mystica*, como principio creador. Muerte y resurrección de Dionisio para salvar a la humanidad. El dios, mediante la enseñanza de sus misterios aportará a la humanidad el conocimiento para la salvación de su alma inmortal.

La revelación del *phallus*, del principio creador contenido en la *cista mystica*, constituye una de las etapas esenciales en los misterios de Dionisio. El bodegón de *Las señoritas* evoca los objetos -frutos órficos- de la *cista mystica* que desvela la participante en el proceso de iniciación a los mencionados misterios. Una evocación al sacrificio y resurrección del dios que será revivido por el iniciado para alcanzar la unidad con Dionisio.

24-5-2 Las señorita de la derecha.

Nuestro planteamiento de *Las señoritas* como una evocación al proceso de iniciación podría justificar porqué Picasso mantuvo una dicotomía estilística entre las señoritas centrales y las de la derecha. Creemos que la fase

Picasso. *El harén. Detalle.*
 Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
 154'3x110 cm. Museum of
 Art. Cleveland.

Las señoritas de la calle
Avinyó. Detalle. París, 1907.
 Óleo sobre tela. 243'9x233'7
 cm. Museum of Modern Art.
 New York.



99. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *El harén*.

100. La sandía, por su color y su forma evoca, al mismo tiempo, al fuego, a lo masculino

del proceso a la que hacen referencia estas últimas está relacionado con el inconsciente, con el pánico, con la ruptura y la transgresión, con el hundimiento en la regresión, con el descubrimiento del falo como espíritu creador, como fuerza generadora sagrada que llena a la iniciada y la conduce a la locura divina, con la *katabasis*, con la expansión de lo salvaje, con la liberación dionisiaca que permite al participante del rito, desprenderse de la máscara social y adoptar la máscara de uno mismo. Una fase traumática, un encuentro con lo ctónico, una fase animal, ancestral, un comportamiento ritual que proviene de más allá de la civilización. Una fase cuya expresión requiere un lenguaje específico.

Picasso no encuentra la solución inicialmente. El artista le decía a Malraux que lo importante no era el sujeto sino el tema. A condición, pero, de expresarlo mediante emblemas.¹⁰¹ El tema, el proceso de iniciación y la adquisición de la plenitud, es complejo y ofrece una multiplicidad de combinaciones simbólicas. Es en el propio trabajo donde el artista encuentra las respuestas. Picasso lo expresa así: “la pintura me hace hacer lo que quiere” o “empezamos un cuadro y no sabemos lo que devendrá”.¹⁰² La muerte, el conocimiento, la conjunción de los opuestos, el descenso al inframundo, a los infiernos... No tiene fácil expresión mediante las soluciones plásticas de la pintura occidental. Básicamente porque ésta se ha alejado de su primitivo cometido trascendente.

Picasso retoma el hilo de los “adorados panteísmos”,¹⁰³ de sus alternativas para la sal-

vación personal. De la muerte y resurrección del individuo, de su unión con el dios, que pasa forzosamente por una unión sexual, para alcanzar la plenitud, el Uno, y la salvación de nuestra alma inmortal. La iglesia católica, había alejado al hombre de la posibilidad de una experiencia divina personalizada, le había distanciado del acceso directo a la divinidad y le había hecho dependiente de una institución excluyente. Picasso plantea la experiencia religiosa que une a cada individuo con el cosmos y concede autonomía al iniciado. Una experiencia religiosa individual, al alcance de todos, un concepto para el cual no existía, en 1907, un lenguaje plástico en el arte occidental.

En Pompeya, el proceso de iniciación se canalizaba a través distintos cultos, ni exclusivos ni excluyentes, y formaba parte de la vida cotidiana. Plásticamente se representaba mediante un lenguaje y un simbolismo conocidos porque el mencionado proceso formaba parte de la estructura cosmogónica en la que estaba sumergido el ciudadano. En 1907 el simbolismo y la trascendencia de estas imágenes alcanzaban a pocos. Picasso, en *Las señoritas*, comienza combinando figuras que contienen estos símbolos y establece relaciones entre ellos.

Por aquel entonces, Picasso pudo percibir el vínculo del arte negro con lo trascendental.¹⁰⁴ El artista manifiesta no haber prestado atención a sus formas sino a su contenido.¹⁰⁵ Pero, sus formas elementales, sintéticas, cortadas burdamente no podían dejar de evocarle el arte románico catalán que había incorporado ya en su lenguaje como fondo y como forma.¹⁰⁶

El descubrimiento del falo.

Mosaico romano.

El descubrimiento del falo.

Fresco. Escena VII de los frescos de la Villa de los Misterios. Pompeya.

Picasso. Estudio para Las señoritas de la calle Avinyó. 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea.



101. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. París. Ed. Gallimard. 1974. P. 42.

102. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. París. Ed. Gallimard. 1974. P. 24 y 114.

103. Frase extraída de: APOLLINAIRE, GUILLAUME “*Les peintres nouveaux*”. París. *La plume*. 15 mayo 1905.

104. Elderfield, documentadamente, establece que el descubrimiento del arte negro debió producirse del siguiente modo: “Tanto G. Stein como M. Jacob afirman que fue Matisse quien mostró por primera vez escultura africana a Picasso, cuando se conocieron en otoño de 1906. (...) Derain vio los objetos que Vlaminck tenía, se dio cuenta de su valor y aficionó a Matisse al arte africano. Luego Matisse, o el mismo Derain, comunicaron este interés a Picasso”. ELDERFIELD, JOHN *El fauvismo*. Madrid. Alianza forma. 1993 -1ª Ed. *The Wild Beasts: Fauvism and its Affinities*.

1976-PP. 120-122 y nota 55. Picasso explica a Malraux que las esculturas negras eran para Matisse o Derain esculturas como las otras y que cuando Matisse le mostró su primera cabeza negra, le habló de arte egipcio. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. París. Ed. Gallimard. 1974. P. 17.

105. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. París. Ed. Gallimard. 1974. P. 19.

106. A pesar de que la presencia continuada del arte románico catalán en la obra de Picasso date de su estancia en Gósol, queremos destacar su bocetos de los monasterios barceloneses en los años 90 del 1800 y, por ejemplo, la influencia románica de obras anteriores, como *La entrevista* (1902). Óleo que guarda un aire de familia con *Dos mujeres desnudas*, la composición que hemos analizado justo antes que *Las señoritas*.

Ábside de Santa María de Taüll. Epifanía. 1.123. Fresco. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Ábside de Sant Climent de Taüll. Pantocrátor. 1.123. Fresco. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.



Malraux considera que el románico es el arte sagrado occidental, descubierto por sus artistas al descubrir lo que representaba lo sobrenatural. Como el arte negro, es la única escultura occidental de lo “indecible”, del “comienzo de lo que no se ve”.¹⁰⁷ De lo inefable.

Arte negro y arte románico transmitían, ambos, lo inefable. Picasso podía reconducir la capacidad expresiva del románico al ámbito de lo dionisiaco. Máscaras románicas y máscaras dionisiacas. Dionisio y Cristo. En Picasso, la máscara divina estará al alcance del individuo. Recordemos que Ceres revive, en 1906, en una portadora de panes, Venus en Fernande y, ambas, con rasgos románicos. Todo ser humano encierra en su interior la chispa dionisiaca que el rito de iniciación le ayudará a liberar, uniéndole al dios y alcanzando la inmortalidad. La historia sagrada del individuo, su encuentro con la divinidad, es explicada por Picasso como una gran teofanía. Como Cristo, como Dionisio, el individuo, conseguirá reunir los opuestos, alfa y omega, el principio y el fin, la luz y la oscuridad, lo masculino y lo femenino.

La oscuridad está representada por las dos señoritas de la derecha. Ambas podrían representar dos momentos significativos del traumático proceso de regresión. Proceso que abarcaba una primera parte del rito iniciático y que es, también simbolizado en *L'Archéomètre* de Saint Yves.¹⁰⁸ La señorita en pie, parece atemorizada por el bramido del toro-dios y, excitada, podría haber sido impelida a romper las ataduras, a renunciar a sus relaciones con el mundo. El bramido y el vino excitaban a las mujeres y les permitían alcanzar el inconsciente.¹⁰⁹ La que está sentada en cuclillas podría evocar la locura divina que acontece a la iniciada, con la *unio mystica*. Después de su unión con dios, la iniciada descubre su naturaleza psíquica, con sus ojos desorbitados de vidente, es sólo alma. Está poseída por el *animus*. Precisa de un primitivo *rite de sortie* para ser liberada de su posesión, para ser devuelta a su humanidad. La iniciada se engaña a sí misma diciéndose que se ha convertido en una hechicera.¹¹⁰ Creemos que las dos mujeres de la derecha evocan esta parte del proceso de iniciación

Picasso. La mujer de los panes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8.

Philadelphia Museum of Art. Philadelphia

Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Gusman. Aquiles en Scyros reconocido por Ulises. (Pintura del Museo de Nápoles).P.385.



107. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. París. Ed. Gallimard. 1974. P. 151.

108. La caída, regresión y muerte espiritual están, también expresadas en uno de los núcleos que forma su estrella de David. Véase, en este mismo capítulo, el apartado 3: *Los ejes principales*, así como las siguientes direcciones: www.initiation.fr, wikipedia y www.crystalinks.com/styves.html.

109. Para las funciones del bramido del toro-dios en el proceso de iniciación, véase:

FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 134.

110. El proceso anímico de la iniciada extraído de: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 175, 182 y 188.

en el que la participante efectúa su descenso al inframundo.

Compositivamente, este grupo, como ya se ha avanzado, está en deuda con la pintura pompeyana titulada. *Aquiles en Scyros descubierto por Ulises*.¹¹¹

Creemos que las figuras de la parte derecha del fresco pompeyano inspiran a Picasso para la estructuración de los volúmenes de las dos figuras de la derecha en *Las señoritas*. Deidamía, arriba, es conservada por Picasso como figura femenina presa de pánico, entre tules y cortinajes. El personaje de Ulises es sustituido por una señorita sentada. Una muchacha a la que, como a Ulises, sólo se le ve una de las dos piernas y dobla el brazo izquierdo del mismo modo que el héroe. Las dos figuras se yuxtaponen como en Pompeya. Si se retranquea la cabeza de Ulises podremos reseguir los perfiles derecho e izquierdo del bloque que conforman Ulises y Deidamía y observar cómo coinciden con el grupo picassiano. Los huecos y los volúmenes son los mismos. El movimiento de los cuerpos, acompañado con los cortinajes que aparecen tanto en el fondo del fresco como en *Las señoritas*, confiere al conjunto un aspecto algo teatral.

24-5-2-1. La señorita de pie. Gusman, explica que Deidamía, la esposa secreta de Aquiles, se muestra atemorizada por la opción hecha por su esposo, equivalente a un abandono. Esta imagen de pánico que nosotros hemos identificado con el terror que produce a la iniciada el bramido del toro-dios, con sentir la terrible necesidad de romper las ataduras, Picasso la podría tomar del rostro aterrizado de Deidamía al verse abandonada por Aquiles.

Este abandono de Deidamía, unido a la necesidad de la iniciada de romper ataduras, de desprenderse de su rol social, nos conducen a otro abandono que se estaba gestando en el *Bateau-Lavoir* al tiempo que el artista pintaba *Las señoritas*. Picasso, concentrado y absorbido por el proceso del cuadro tenía desatendida a Fernande. Como dice Richardson, *Las señoritas* eran las responsables del descuido en el que Picasso tenía días y noches a su amante. Un abandono que terminó en ruptura temporal este mismo verano.¹¹² Quizás haya algo de esto en esta señorita. Rubin recoge una broma de taller según la cual, las prostitutas retratadas eran Fernande, Marie Laurencin, la abuela de Max...¹¹³ Estas diosas-prostitutas se metamorfosean, reflejando y absorbiendo, religión, filosofía, entorno, amantes, amores y desamores. Quizás el abandono de Deidamía en *Las señoritas*, llevase ya implícito el de Fernande.

El modelo, en todo caso, creemos que es Deidamía. Las rayas del rostro de Deidamía devienen esquemáticas como las del rostro del Pantocrátor del frontal de La Seu d'Urgell. Su perfilado negro es el propio de estas pinturas románicas. En Deidamía, como en la señorita, las orejas son sólo una leve insinuación. La nariz de la Deidamía picassiana, no difiere sustancialmente de la que pinta el artista a la señorita sentada en cuclillas y que es descrita por él mismo en los siguientes términos:

En las señoritas pinté una nariz de perfil en un rostro de cara. (Era necesario ponerlo al través para nombrarlo, para llamarlo: nariz). Entonces se ha hablado de los negros. ¿Ha visto usted una sólo escultura negra,



111. Fresco que tiene su versión en mosaico, ambos reproducidos por Gusman. Creemos que ello pudo condicionar la idea de tratar estas imágenes en formas geometrizadas, como si se tratara de un mosaico.

112. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol II. (1907-1917). Madrid.

Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991-. PP. 20 y 45.

113. RUBIN, WILLIAM La génesis de "Les demoiselles d'Avignon". En: AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. P. 427.

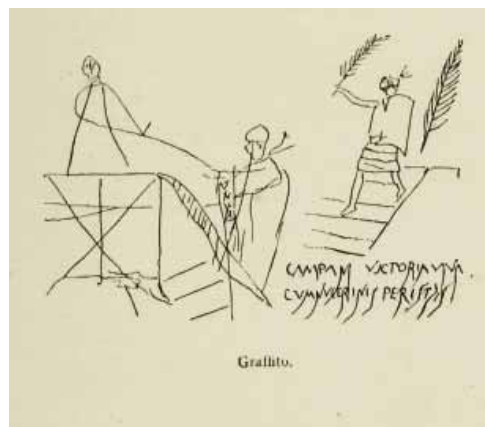
Gusman. *Aquiles en Scyros reconocido por Ulises*.

Detalle. (Pintura del Museo de Nápoles).P.385.

Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Frontal de La Seu d'Urgell. Detalle Pantocrátor.

Primera mitad siglo XII. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Gusman. Aquiles en Scyros reconocido por Ulises. Detalle. (Pintura del Museo de Nápoles). P.385.

Gusman. Graffito. P. 166.

una sola, con una nariz de perfil en un rostro de cara?¹¹⁴

Picasso, aplica al pecho de la señorita el mismo concepto que a la nariz. Para poderlo llamar “pecho” precisa expresarlo como tal. Lo gira hacia afuera, confiere al mismo un perfil triangular hacia el exterior y con el sombreado crea otro triángulo interior. El segundo pecho, integrado en el cuerpo, carece de forma. Parece pecho y axila al mismo tiempo. Sólo es perceptible por unas sombras que, de nuevo, reproducen el rayado y el espacio triangular que ocupa el de Deidamía. El artista sigue las pautas del sombreado lineal de Gusman, pero lo endurece, con el trazo y la angulosidad de los graffitis pompeyanos o de la incisión con “style” del Mercurio y Fortuna. El rostro de Fortuna en el esbozo pompeyano, su forma oval, alargada, puntiaguda y construida con dos simples trazos, probablemente inspiró a Picasso en la esquematización de rostro de la señorita picassiana. En Fortuna, como

en Deidamía y en la señorita de Picasso, la oreja es prácticamente imperceptible. Con anterioridad a la introducción del modelo de Mercurio y Fortuna en la composición de *Las señoritas*, ni el rostro, ni el cuerpo de la Deidamía picassiana tenían este aspecto. Sus curvas eran más suaves y su rostro, a veces de perfil, no había sido resuelto según el esquema del de Fortuna.

Los ojos de la señorita van más allá del pánico que reproducen los de la abandonada esposa de Aquiles. Su mirada desorbitada, enajenada, hechizada, es la propia de la iniciada en su *katabasis*. Es una mujer poseída. Su alma, en palabras de Seaford, se encuentra en el punto de la muerte, llena de dudas, de temblores, como en la oscuridad. Luego verá la hermosa luz.¹¹⁵

Gusman nos advertía de algunos defectos que presentaban las imágenes en la pintura pompeyana que él considera más auténtica y moderna. Las cabezas no son homogéneas, las bocas poco correctas y los ojos bizquean.¹¹⁶ Por otra parte, el autor nos había

Gusman. Esbozo mural. (Región VI, Insula XIV). P. 368.

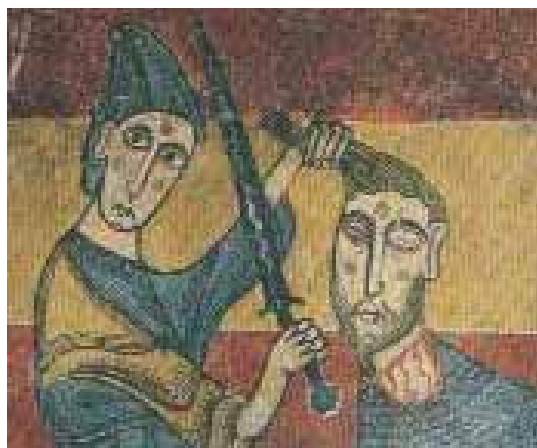
Picasso. Estudio para Las señoritas de la calle Avinyó. 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea.



114. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. París. Ed. Gallimard. 1974. P. 117.

115. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

116. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 367



**Aquiles en Scyros
reconocido por Ulises.**

Detalle. (Pintura del Museo de Nápoles)

David y Goliat. Detalle conjunto mural de Santa María de Taüll. Fresco.

1.123. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

descrito la escena representada por Aquiles y Ulises en Scyros, como un género pictórico algo movido y teatral.¹¹⁷

Si al comentario de Gusman se le añade el hecho de que Picasso está plasmando la representación sagrada de un drama religioso, que esta función era escenificada en templos e incluso en teatros y que se trata del rito dionisiaco, los misterios del dios del teatro, no sorprende que el aspecto de estos rostros se asemeje al de una máscara. No olvidemos que la máscara era uno de los símbolos de Dionisio. Parece, pues, que tal como manifestó el propio artista, y como se intenta demostrar en esta tesis, los modelos de estas máscaras no eran africanos.¹¹⁸

En *Las señoritas*, el sintetismo, el hieratismo, el esquematismo geometrizable, el trazo y el perfilado negro del románico son tan evidentes como la idea de teofanía que evocan.

El rostro de esta señorita, que ya hemos comparado con el del pantocrátor del frontal de La Seu d'Urgell, presenta detalles que pueden ser relacionados, por ejemplo, con el Goliat de Santa María de Taüll. Si presta-

mos atención a los ojos del gigante, observaremos que son opacos, y el derecho muestra una mancha más oscura. Picasso trabaja del mismo modo los de su señorita. El tamaño de la boca de este personaje, pequeña y triste, como la de Deidamía, se asemeja a la de la joven picassiana. Creemos que la nariz también procede de la iconografía románica. No pensamos, como se ha dicho, que se trate de una señorita ciega sino de una iniciada poseída, asustada, con el alma al borde de la muerte y cuyos ojos reproducen el mismo pánico y enajenación que los de Goliat herido y llevado a la muerte por David en Taüll.

El arte románico del valle de Boí presenta algunas afinidades más con *Las señoritas*. El grupo de figuras que conforman el *Descendimiento* de Erill la vall, colocadas teatralmente y representando los sagrados misterios de la muerte y pasión de Cristo recogen el espíritu de los antiguos misterios de la muerte y pasión de Dionisio. Es, precisamente en estos mencionados misterios en los que se inician *Las señoritas*. Picasso, en el bodegón de *El harén*, ya

Descendimiento de

Erill la vall. (Cinco de las siete piezas). 1.150.

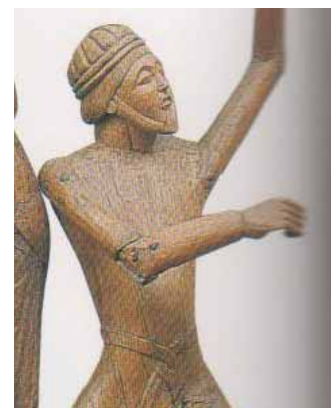
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Las señoritas de la calle

Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Descendimiento de Erill la vall. Detalle. 1.150.

Museu Nacional d'Art de Catalunya



117. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 380.

118. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. París. Ed. Gallimard. 1974. P. 117.



Descendimiento de Erill la vall. Detalle. 1.150.

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Las señoritas de la calle

Avinyó. París, 1907. Óleo

sobre tela. 243'9x233'7 cm.

Museum of Modern Art.

New York.

Majestad Batlló. Siglo

XII. Románico catalán.

Talla policromada.

Museu Nacional d'Art de

Catalunya. Barcelona.

había establecido una identificación entre el sacrificio de Cristo y el de Dionisio. La proximidad entre *Las señoritas* y el *Descendimiento* de Erill la vall, creemos que no sólo es conceptual.

Si prestamos atención a la geometrización de unas figuras que han sido esquemáticamente talladas, se diría que a golpe de hacha, así como a sus movimientos mecánicos y articulados, no podremos evitar la comparación con el conjunto sagrado picassiano.

El ángulo inferior de los torsos triangulares de los protagonistas de Erill la vall, conforman las mismas cinturas que pinta Picasso a sus señoritas. El rostro ovalado y afilado del personaje que cierra el grupo por la derecha tiene demasiado en común con el de nuestra señorita como para no ser tenido en cuenta en el proceso compositivo de la misma. Sus ojos vacíos, su boca arcaica, pequeña e inclinada hacia abajo, su nariz larga y afilada, de nuevo, su oreja insinuada... El único detalle con el que presentan una gran diferencia es en el cabello. Las melenas negras y pegadas al cuerpo de tres de las señoritas, son las melenas oscuras y pegadas al cuerpo de las majestades románicas.

Habíamos relacionado, anteriormente, a la *Majestad Batlló* con otras obras de este período. En esta señorita reencontramos, de nuevo, los rostros y el cabello de las majestades románicas catalanas.

La coherencia en los préstamos estilísticos confiere coherencia y fuerza a sus imágenes. Pensamos que el paralelismo entre cristianismo y dionisismo que habíamos planteado en *El harén*, sigue vigente en *Las señoritas* y la síntesis entre modelos pompeyanos y románicos prosigue su desarrollo. El románico, es el lenguaje artístico occidental que mejor representa lo inefable,

como decía Malraux, expresa lo que no se ve. Picasso, en *Las señoritas*, evoca lo que no se ve en un proceso de iniciación dionisiaco. Para ello se sirve de la pintura y de los mosaicos pompeyanos, en cuyo contexto cobró gran auge la representación de los misterios, así como de la plástica románica, heredera y metamorfoseadora de la anterior. Pensamos que la relación entre este conjunto picassiano y la escultura ibérica expuesta en el Louvre con anterioridad a la estancia de Picasso en Gósol debería ser matizada. Entendemos que las fuentes iconográficas y conceptuales son pompeyanas y románicas. Incluso el detalle de las grandes orejas ibéricas de algunas señoritas, considerado porta estandarte documental de la influencia de la escultura ibérica, podrían tener su explicación en el contexto del arte románico a juzgar por las orejas de las imágenes adjuntas.

Pensamos que *Las señoritas* podrían explicarse prescindiendo de la escultura ibérica, pero no sin el arte románico, la pintura y los mosaicos pompeyanos. Uno se pregunta si Picasso, al relacionar *Las señoritas* al arte ibérico para desvincularlas del arte tribal, al que insistentemente las unía la crítica,¹¹⁹ no estaría desviando la atención hacia un mo-



David y Goliat. Detalle

conjunto mural de Santa

Maria de Taüll. Fresco.

1.123. Museu Nacional

d'Art de Catalunya.

Barcelona.



Gusman. *Aquiles en Scyros reconocido por Ulises*.
(Pintura del Museo de Nápoles). P. 385.

Gusman. *Aquiles en Scyros descubierto por Ulises*.
(Mosaico de la Casa de Apolo). P. 383.

tivo que puede tener una incidencia, pero, creemos que sólo sería plástica y mínima.¹²⁰

24-5-2-2 La señorita sentada en cuclillas.

Esta joven que ocupa la parte inferior de la zona derecha, el lugar de Ulises en *Aquiles en Scyros reconocido por Ulises*, ha tenido, desde los primeros bocetos de 1906, su espacio en esta composición. La mujer ha estado siempre sentada y totalmente desnuda. Su perspectiva ha variado: de perfil, de espaldas, de espaldas con la cabeza girada y finalmente, la solución definitiva, un híbrido entre la cara y la espalda.

Se ha comentado en el presente estudio la posibilidad de que la figura de Deidamia, en el mosaico de *Aquiles en Scyros reconocido por Ulises*, con su espalda y glúteos en primer término, tuviera cierta responsabilidad en el posicionamiento y características de esta señorita en cuclillas. Sus proporciones, el movimiento de los brazos, el gesto de la cabeza y la importancia de las mencionadas nalgas parecen confirmar una relación que podría corroborarse con las semejanzas entre el drapeado a la izquierda de Deidamia y el que pinta Picasso a la izquierda de su seño-

rita. Obsérvese como los característicos pliegues contenidos en el espacio comprendido entre la rodilla y la cabeza de la de la señorita sentada, son los mismos que reproduce Gusman entre los glúteos y el codo de Deidamia.

La parte derecha de *Las señoritas* podría estar ocupada por las dos deidamías, la de la pintura y la del mosaico. Ambas representarían la fase de la iniciación que implica un mayor trastorno anímico, un encuentro con el inconsciente más profundo y salvaje. Para ello Picasso podría haberse inspirado en esta mujer mítica que expresa un pánico animal ante el inminente abandono de su marido secreto. Con las dos deidamías, Picasso construiría la zona derecha de *Las señoritas*. El artista jugaría con una pintura y un mosaico sobre el mismo tema y estructuraría su propia pintura mediante una fragmentación zonal de los sombreados característica del trabajo del mosaico. Creemos que Picasso funde el dibujo seco y metálico de las incisiones murales y graffitis pompeyanos con las soluciones plásticas propias del románico catalán. Posiblemente, esta colaboración estilística y conceptual le permitiera transmitir el estado de enajenación o de locura divina en el que se sumergen sus señoritas.

120. A pesar de que William Rubin hable del “estilo ibérico” en Picasso, nuestro estudio nos aleja de este concepto. La tan comentada exposición de arte ibérico que tuvo lugar en el Louvre con anterioridad a la partida de Picasso a Gósol, pudo despertar a Picasso el interés por un primitivismo propio, ibérico. Pero, en este primitivismo ibérico, parece que, muy a menudo, se olvida otro primitivismo de la península ibérica, el arte románico catalán. Un arte que resultaba de gran interés para todos los amigos de Picasso. El dato de una exposición puntual parisina, puede acabar borrando la importante influencia de todo un movimiento intelectual, plástico y nacionalista entorno a la recuperación del arte románico catalán en el que participaba el círculo de amigos de Picasso. Ello puede ser debido al desconocimiento de éste importante aspecto social, intelectual y plástico de tipo más “local” por parte de la crítica. Obviamente, pensamos que la exposición de los relieves arcaicos de Osuna que tuvo lugar en el Louvre, reavivó en Picasso lo que él ya llevaba andando en la senda primitivista ibérica, es decir, en la románica. No negamos la posible inclusión de detalles ibéricos en las obras de este período,

pero por lo que vemos en nuestra tesis, estos detalles se incorporan a un proyecto coherente que no es ibérico, o si se quiere, el primitivismo ibérico del mismo tiene otro nombre: románico catalán. Picasso, como hemos, visto aún coherentemente conceptos y plásticas pompeyanas y románicas a partir de Gósol. Así pues, la visión de Rubin, según la cual la influencia de Osuna es ya perceptible en Gósol, sólo podríamos entenderla del siguiente modo: el interés por el primitivismo “ibérico”, reavivado por la exposición del Louvre, pudo favorecer la intensificación del trabajo picassiano alrededor del arte románico catalán al entrar en contacto con el mismo en Gósol. El románico es el primitivismo “ibérico” que Picasso conocía bien y en el que el artista había hecho ya algunas tentativas. Un arte que domina los valles pirenaicos frecuentemente recorridos por los amigos catalanes (Vidal Ventosa, entre otros) para salvar lo que ellos consideraban el arte nacional catalán. Creemos que el pirenaico “Pau de Gósol” estaba impregnado de todo ello. AAVV. *Primitivism in 20th Century Art*. Catálogo a cargo de William Rubin, MOMA. Nueva York. New York Graphic Society Books. 2 Vol. 1984. P. 242 y 247.

El descubrimiento del falo.

Mosaico romano.

El descubrimiento del falo.

Fresco. Escena VII de los frescos de la Villa de los Misterios. Pompeya.



La señorita en cuclillas es la que está, y ha estado en la mayoría de los bocetos preparatorios, más vinculada al bodegón. Un bodegón que ha sido interpretado como el contenido del *liknon*, con sus frutas órficas y el *phallus*, símbolo de Dionisio renacido.

Tal como está representada esta señorita, en cuclillas junto a los objetos de la cesta mística expuestos sobre un lienzo (y otro paño en el suelo) se ha entendido que representa el momento en el que la iniciada comete el sacrilegio de levantar el lienzo que oculta el falo divino. Poseída por el *animus* (toda ella alma) al querer levantar el lienzo corre el peligro de arrebatarse a Baco su secreto.¹²¹

Si seguimos el orden de las escenas de la Villa de los Misterios, podríamos deducir que cuando la iniciada llega a este punto ya ha tenido lugar su unión sexual con el dios. Es esta unión la que ha hecho comprender a la participante el espíritu del falo dionisiaco como fuerza generadora masculina. Una unión que la llena de entusiasmo, de locura divina y, en semejante estado, comete la imprudencia de mostrar el secreto báquico, tal como es reproducido en mosaicos y frescos grecorromanos. En estas imágenes se repre-

senta siempre a la iniciada que descubre el falo en cuclillas con semblante trastornado

Creemos que Picasso, para evocar esta escena en la que la iniciada se muestra tan impresionada por la fuerza generadora masculina, recurre, al menos en parte, a la iconografía de las escenas eróticas pompeyanas, tema en el cual la ciudad de Venus se muestra extraordinariamente pródiga.

Como puede observarse en este tipo de escenas eróticas, las semejanzas entre las posturas de las mujeres pompeyanas y las de la señorita picassiana no parecen fruto del azar. Constatéase, también que estas escenas eróticas son representadas sobre una *kliné* y que la señorita picassiana se encuentra, en la mayoría de los dibujos sobre una camilla que reproduce el esquema de las mencionadas *klinai*.

El porrón o la sandía que Picasso representa sobre su propia *kliné* sustituiría al sexo masculino de las escenas pompeyanas. En los bocetos preparatorios para la señorita en cuclillas encontramos uno que estudia una postura muy semejante a la de la escena erótica nº 27 686 del Museo Real de Nápoles. Se trata de una postura muy difundida en el

Escena de Symplegma.

Fresco. Casa dei Vetii.

Pompeya

Picasso. Estudio para**Las señoritas de la calle**

Avinyó. 1907. Lápiz y pastel

sobre papel. 47'7x63'5 cm.

Öffentliche Kunstsammlung

Basel. Basilea.

Escena erótica nº 27 694.

Fresco. Museo real de

Nápoles.



121. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 161 y 163.



Escena erótica nº 27. 686.

Fresco. Museo Real de Nápoles.

Escena erótica nº 27. 689.

Fresco. Museo Real de Nápoles.

ámbito erótico pompeyano.¹²² En el Museo de Nápoles pueden contemplarse diferentes variantes de la misma.¹²³

Pensamos que Picasso une en esta señorita a la mujer secreta de Aquiles y a las prostitutas pompeyanas. Picasso, en *Las señoritas* no representa un burdel concreto, ni un templo preciso, ni un teatro determinado sino a todos ellos en uno.

Las protagonistas de *Las señoritas* son tan prostitutas como diosas, sacerdotisas, iniciadas o meretrices. Concretamente, la señorita objeto de estudio representa a una iniciada llena del entusiasmo divino. Un entusiasmo al que ha accedido mediante su unión sexual con el dios, o su sustituto, en la representación de los misterios sagrados. Una mujer que muere y renace con otra consciencia, habiéndose descubierto psíquicamente a sí misma y que con los ojos desorbitados de vidente es, ahora, solo alma.¹²⁴ Esta mujer ha descubierto el espíritu creador del dios en las

profundidades de su cuerpo. Un dios, Baco, con el que se identifica Picasso, un dios creador como él. Picasso, en *El harén* ya se había autorretratado como Baco Al final de su vida, en la serie de grabados de *Rafael y la Fornarina*, Picasso se conformará con el papel de sumo sacerdote. Otro pintor, joven, sustituirá al dios en el rito de iniciación. Obsérvese el paralelismo que puede establecerse entre ambas imágenes.

La sexualidad que está evocando el pintor tiene una función divina. Es una función antiquísima ligada a la escenificación “mágica” de la procreación como fuente que alimenta la vida. En palabras de Gusman:

La procreación, entendida como fuente de la que se alimenta la vida, es entre todos los misterios de la naturaleza, el más adecuado para impactar la imaginación pagana. Era pues racional adorar la causa de tan grandes efectos.¹²⁵



Picasso. Estudio para la señorita en cuclillas.

Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Cat. 9. Carnets de dibujos. Musée Picasso, París.

Picasso. El Papa boquiabierto en su sillón.

1968. Aguafuerte. 14'8x20'9 cm. Serie de grabados “Picasso y la Fornarina”. Museu Picasso. Barcelona.

122. Se encuentran numerosas reproducciones de la misma sobre todo tipo de soportes, pintura, escultura, cerámica y vajillas de lujo.

123. JACOBELLI, LUCIANA *Le Pitture erotiche delle terme suburbane di Pompei*. Roma. L'ERMA di Bretschneider. 1995. P. 32 y 33.

124. El proceso ritual ha sido extraído de: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los*

misterios de Pompeya. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 175.

125. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 64.

El proceso ritual conecta a la iniciada con la profundidad del inconsciente, con el nivel más ctónico, salvaje y primario de sus ser y en este acto inefable adquiere un nuevo destino, el conocimiento y la salvación de su alma inmortal. A través del ritual místico libera la chispa dionisiaca contenida en todo ser humano y se une al dios. A partir de entonces formará parte del *thiasos* dionisiaco.

La experiencia del misterio tiene que ver con el sexo como experiencia de profundidad, donde lo divino y lo animal, lo sagrado y lo indecente aparecen indisolublemente unidos.¹²⁶

Creemos que la explicación de Fierz David es extrapolable la gran teofanía que representan *Las señoritas*. Se trataría de una exaltación a la divinidad del ser humano mediante un ritual en el que el sexo y la animalidad más salvaje tienen una función sagrada que vehiculiza la unión del hombre con el dios.

El proceso de transformación estilística sufrido por la señorita en cuclillas es el mismo que ha sido descrito para la joven que se encuentra tras ella. Ambas evocan la faceta más oscura, inconsciente y profunda en la que se sumerge la participante en el proceso de iniciación. Las tallas románicas, dotadas de la fuerza sobrenatural que emanan las reliquias sagradas de sus reconditorios, transmiten a través de sus formas esenciales el sentido de lo divino que Picasso precisaba conferir a quienes, como estas señoritas, estaban desarrollando un proceso metafísico.

La máscara, románica y dionisiaca, esconde la anterior máscara social de la señorita.

Su cuerpo en proceso de transformación, evoca su metamorfosis interior.¹²⁷

Corresponden también, a nuestro entender, al ámbito románico, la gran mano que la iniciada coloca bajo su barbilla, así como el sombreado de debajo de la oreja. Respecto a la primera, la crítica no ha prestado atención a esta extrañeza que no puede asociarse con las máscaras negras ni con las esculturas ibéricas.¹²⁸ Se trata de una forma esquemática y singular con una sobredimensión que no se observa en ningún otro elemento de *Las señoritas*. Por lo que veremos a continuación, creemos que, en *Las señoritas*, las distorsiones en los rostros de las muchachas de la derecha pueden ser estilísticamente próximas a esta forma que casi ni nos atrevíamos a llamar mano hasta que encontramos su modelo en un claustro de Barcelona, en el del monasterio románico de *Sant Pau del camp*, una de las joyas románicas de la ciudad. *Sant Pau del camp*, se halla detrás del Paralelo, muy cerca del *Edén Concert* al que el artista acudía con Manuel Pallarés y sus amigos.

Sant Pau del camp se encuentra entre los claustros e iglesias barcelonesas representados por Picasso, como podemos comprobar en la tablita expuesta en el Museo Picasso de Barcelona. En la misma el artista reproduce, precisamente, un ángulo del claustro y ésta es la situación del capitel de Adán y Eva. Picasso pudo reproducir cualquiera de los cuatro ángulos y la pintura basta para documentar su conocimiento de este conjunto escultórico. Pero, es muy posible, a juzgar por el volumen de la serpiente que sobresale en el capitel picassiano y la ausencia de los fustes en las columnas que se hallan en los extremos (nuevas, actualmente) que se trate del mismo ángulo

Parte dorsal del Cristo¹.¹⁴⁷

Con reconditorio abierto

(contenía paquetes con reliquias y pergamino consagración crucifijo).

Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Capitel de Adán y Eva.

Detalle de Eva. Siglo XIII.

Claustro de Sant Pau del Camp. Barcelona.

Las señoritas de la calle

Avinyó. Detalle señorita en cuclillas. París, 1907. Óleo

sobre tela. 243'9x233'7 cm.

Museum of Modern Art.

New York.

Capitel de Adán y Eva.

Detalle de Eva. Siglo XIII.

Claustro de Sant Pau del

Camp. Barcelona.



126. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 174.

127. Rubin afirma, sin concretar, que las distorsiones de las máscaras picassianas eran una proyección inventada de un estado psicológico interior. AAVV. *Primitivism in 20th Century Art*. Catálogo a cargo de William Rubin, MOMA. Nueva York. New York Graphic Society Books. 2 Vol. 1984. P. 265 (Vol. I).

128. Véase el énfasis, no siempre justificado, puesto por Rubin en la asociación de *Las señoritas* con las máscaras negras y el arte ibérico. El autor, en 100 páginas dedicadas al primitivismo en Picasso, no menciona al arte románico. AAVV. *Primitivism in 20th Century Art*. Catálogo a cargo de William Rubin, MOMA. Nueva York. New York Graphic Society Books. 2 Vol. 1984. PP. 241-343.



del claustro. Adán y Eva se hallan junto a una interesante mujer lujuriosa y estos dos capiteles son los más contemplados por los visitantes. Cuando Picasso pintó esta tablita, hacía 17 años que *Sant Pau del camp* había sido declarado monumento nacional y dos que se habían iniciado los trabajos de restauración.

En el capitel destinado a Adán y Eva de *Sant Pau del camp*, los protagonistas cubren sus sexos con unas manos inmensamente desproporcionadas. El artista románico, en vez de desfigurar los rostros con una mano sobre los mismos para expresar su vergüenza,¹²⁹ coloca estas grandísimas manos debajo de sus barbillas, recogiendo la parte inferior del rostro. El escultor esquematiza, así, otro de los gestos habituales con el que los humanos expresamos el horror, la preocupación o la vergüenza. Un recurso que permite contemplar las caras despejadas de la pareja barcelonesa. Antes de adentrarnos en las afinidades conceptuales entre Eva y la iniciada, prestaremos atención a algunos detalles de sus rostros que apoyan nuestra hipótesis acerca de la importante influencia románica de *Las señoritas picassianas*.

Las coincidencias entre la señorita en cucullas y la Eva barcelonesa, van más allá de sus manos. Los grandes ojos con doble perfil de Adán y Eva, pegados a sus orejas, son los mismos que Picasso pinta a sus señoritas y el sombreado románico del que ya hablabamos en la Deidamía picassiana, lo reencontramos en las incisiones que el escultor realiza en el rostro de Eva. Véase el rallado (incisiones) debajo de la oreja, junto a la mano, y su exacto equivalente en la señorita picassiana. Pensamos que el artista no sólo traslada a su iniciada la mano de Eva, sino también las rayas del sombreado y la disposición del cabello.¹³⁰ Sombreado que repite en una nariz inexistente en el original románico (debido a su deterioro) y que Picasso inventa. En la versión picassiana de la Eva de *Sant Pau del camp*, el artista mantiene la distorsión y la desfiguración que se da en las caras de la pareja bíblica.¹³¹ Pueden, además, establecerse otros paralelismos entre ambas figuras, por ejemplo: la postura del brazo derecho, así como la del desaparecido izquierdo,¹³² la entrega entre

Picasso. Ángulo del claustro de Sant Pau del camp.

Barcelona, 1896. Óleo sobre tabla. 15'5x10'1 cm. Museu Picasso Barcelona.

Sant Pau del camp. Ángulo del claustro.

Capitel de Adán y Eva.

Detalle de Eva. Siglo XIII. Claustro de Sant Pau del Camp. Barcelona.

Capitel de Adán y Eva.

Detalle de Adán. Siglo XIII. Claustro de Sant Pau del Camp. Barcelona.



Capitel de Adán y Eva.

Detalle de Eva. Siglo XIII. Claustro de Sant Pau del Camp. Barcelona.

Las señoritas de la calle

Avinyó. Detalle señorita en cucullas. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Capitel de Adán y Eva.

Detalle de Adán. Siglo XIII. Claustro de Sant Pau del Camp. Barcelona.

129. Expulsión de Adán y Eva del Paraíso de Massaccio, por ejemplo

130. Rallado que Rubin atribuye, genéricamente, a las piezas ibéricas del cerro de los Santos. Véase en. AAVV. *Primitivism in 20th Century Art*. Catálogo a cargo de William Rubin, MOMA. Nueva York. New York Graphic Society Books. 2 Vol. 1984. P. 251 (Vol. I).

131. Recuérdese el interés que también prestaba Picasso en representar los desconchados y anomalías de los frescos en sus composiciones de 1905 y 1906,

dejando huella del paso del tiempo y de la noción de eternidad.

132. Téngase en cuenta que el brazo izquierdo de Eva está roto, pero que según la postura de su mano izquierda sobre el sexo, parece obvio que este brazo debería repetir la misma posición que el de Adán. Así pues, también la señorita en cucullas estaría reproduciendo el movimiento de este brazo. Cuando Picasso vió el capitel, antes de la Guerra Civil española, quizás las esculturas estuvieran menos mutiladas. El capitel presentan el deterioro natural del tiempo y los efectos de la agresión humana.



Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle señorita en cucullas y frutos órficos prohibidos. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Capitel de Adán y Eva. Detalle serpiente y frutos prohibidos. Siglo XIII. Claustro de Sant Pau del Camp. Barcelona.

la mano y el cabello de ambas mujeres, etc. Todo ello creemos que confirma, de manera bastante espectacular, a la Eva de *Sant Pau del camp* como modelo para esta zona de la muchacha en cucullas, así como la importante influencia del arte románico en *Las señoritas*.

Convencidos del modelo de la Eva románica para la mitad superior de la señorita en cucullas, intentaremos razonar el motivo que justifica esta selección en un artista que muestra una total coherencia entre los modelos empleados y el reflejo de sus contenidos en las nuevas versiones que él desarrolla. Entendemos que Eva y la iniciada, con la posición de sus manos, muestran su espanto al tomar consciencia del sacrilegio que acaban de cometer. Una ha tomado el fruto prohibido y la otra ha desvelado el secreto de la cesta de los frutos órficos.¹³³ Es obvio que existe entre ambas acciones un importante paralelismo que gira alrededor de la idea que perpetúan ambas religiones (la dionisiaca y la cristiana) acerca de la tentación femenina por el fruto prohibido. Un acto sacrílego que, sin embargo, es resuelto muy distintamente en ambos cultos. Eva y la señorita comparten, también, su condición de “novias”.¹³⁴ Al mismo tiempo, la visión cristiana de esta mujer pecadora y lujuriosa la convierte en candidata idónea para ser asimilada a la protagonista de una escena erótica pompeyana. De nuevo convergen, aquí, pintura pompeyana y arte románico catalán. La máscara románica expresa con sus recursos estilísticos y su capacidad para evocar lo inefable, una de las fases más importantes del culto dionisiaco al que, Picasso, encuentra su réplica cristiana.¹³⁵

24-5-3 Estudio iconográfico de las señoritas centrales.

La zona central de *Las señoritas* es la que ha sufrido más transformaciones en la génesis de esta composición. En los numerosos estudios preparatorios, Picasso busca y mezcla personajes combina sus símbolos y posiciones. Son composiciones marcadas por la dispersión, por la acumulación de ideas y de actores. Una de las diferencias más notables entre estos bocetos y el óleo es la desaparición, en el proceso, de los personajes masculinos. Otro detalle a tener en cuenta es la concentración en una de las señoritas finales, la de la izquierda, la masculinidad que flota alrededor de varias de las muchachas en los apuntes. El óleo final presenta un orden claro. Dentro de la dispersión hay una jerarquización del espacio facilitada principalmente con la solución de las dos señoritas centrales sobre fondo blanco, una homogeneización mínima de las posturas, todas las señoritas en pie menos una y la concentración de lo masculino a su esencia, al bodegón y, en parte, a la señorita de la izquierda.

La infinidad de dibujos preparatorios pone de relieve el difícil proceso con el que se enfrenta el artista al intentar plasmar ideas y conceptos. En todas estas notas se manifiesta la lucha del pintor por encontrar la “fórmula” que conceptual y plásticamente, represente aquello que todavía es incapaz de verbalizar coherentemente.

La búsqueda de *Las señoritas* plasma la acumulación de conocimientos a los que Picasso ha accedido en los dos últimos años. Como se ha visto su interiorización había

133. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 161-163.

134. Eva como la primera “novia” cristiana y la iniciada como “novia” e iniciada al mismo tiempo. Recuérdese la identificación entre la iniciación y el matrimonio griego, ambos denominados *telete*. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs.

135. No debe olvidarse que, además de las visitas y notas que el artista pudiera haber tomado en *Sant Pau del camp* en años anteriores, en 1906, durante su estancia en Barcelona y, quizás estimulado por el primitivismo ibérico contemplado en la exposición parisina, se acercara con sus amigos protectores del arte románico a este interesantísimo monasterio barcelonés.

generado, hasta ahora, la expresión de aspectos parciales de una estructura reticular cuyo objetivo es la unidad. Desde *El harén*, sin embargo, existe una voluntad latente de dar coherencia al conjunto de fragmentos que hemos estado analizando a lo largo de esta tesis. Picasso siente, en estos momentos, la necesidad de ordenarse y de ordenar. De explicar, en un solo acto, lo inexplicable.

24-5-3-1. Las dos señoritas. La imagen de las dos señoritas centrales, envueltas y desenvueltas en tules blancos, enmarcadas por la oscuridad y la fealdad, atraen la atención del espectador.

Los tules blancos alrededor de una mujer pueden interpretarse en el contexto de una primera comunión o de una boda. Algo hay de ello en estas imágenes, puesto que creemos que se trata de una primera comunión con el dios. Las dos señoritas centrales parecen, concretamente, dos novias. En el culto dionisiaco, la iniciada es vista como una novia, y el iniciado como un novio. En el estudio de *La toilette*, cuyo modelo pompeyano lucía un largo tul, vimos las connotaciones de “novia” que podía tener Fernande en el contexto gosolano. En *El harén*, donde entendimos que se representaba la iniciación de Fernande en el culto dionisiaco, se confirmó que, efectivamente, la “novia” de *La toilette* no era sólo una novia a nivel afectivo sino que se trataba de una novia, también, a nivel iniciático. De hecho, tal como ya reprodujimos en el estudio de *La toilette*, entre la

novia y la iniciada existe, según Seaford, un vínculo muy profundo:

El matrimonio griego y la iniciación griega tienen una terminología común (ambos eran llamados “telete”, por ejemplo) y también comparten ciertos aspectos, sabemos que la fórmula ritual *ephugon kakon, heuron ameion* (he abandonado lo peor y he encontrado lo mejor) era pronunciada por un niño tanto en las ceremonias de matrimonio como en los rituales de iniciación sabaciana en Atenas.

De hecho los dos rituales no son sólo similares sino que se interpenetran. Por ejemplo: en los misterios paganos el recién iniciado era saludado como un novio ¡Hola novio! ¡Hola nueva luz!) (...).

En la iniciación tribal, recordemos, el pasaje de la infancia a la adolescencia es también el pasaje hacia el matrimonio, o en todo caso, al primer acto de unión sexual. La iniciación a la adolescencia y la iniciación al matrimonio eran dos elementos de la misma celebración. Nuestro fresco muestra que una iniciada pompeyana debe ser imaginada como una novia, o que una novia pompeyana debe ser, también, una iniciada, o, en último caso, que ella debe ser imaginada como una iniciada. Quizás la sala del fresco era la sala en la que se celebraban los matrimonios.¹³⁶

Así pues y volviendo a Seaford, en Grecia, tanto el matrimonio como la iniciación re-



Gusman. *Mujer en su toilette*. Pintura de la Casa de Tritolemo. P. 332

Picasso. *La toilette*. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).

Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

136. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs



El harén. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.

Picasso. El harén. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.

Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Picasso. Estudios para el estudiante de medicina. Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Carnet de dibujos preparatorios para *Las señoritas*. Cat. 9 18 R. Musée Picasso. París.

cibían el mismo nombre *telete*. La iniciada, o el iniciado debían ser vistos como novios y, viceversa, lo mismo. Ambas ceremonias compartían la misma fórmula ritual “*ephugon kakon, heuron ameion*” (he abandonado lo peor y he encontrado lo mejor). El novio y el iniciado eran saludados del mismo modo: “¡Hola novio! ¡Hola nueva luz!”. Y, finalmente, se da una identificación entre la iniciación a la adolescencia, al primer acto de unión sexual (la “primera comunión”) y el pasaje hacia el matrimonio.

Podemos extraer algunas conclusiones del cotejo entre el texto de Seaford y *Las señoritas*. De entrada, la explicación de Seaford justifica la percepción de las señoritas centrales como muchachas en su primera comunión (unión con el dios) o en su boda. Existe, también, un hilo conductor que une a las dos fernandes frente a sus respectivos espejos en *La toilette* y en *El harén* con las dos muchachas centrales de *Las señoritas*. Recordaremos la función ritual del espejo, en el rito dionisiaco:

“(…) Ahora vemos a través de un espejo oscuro, pero luego veremos cara a cara; ahora conozco en parte; pero luego conoceré, incluso, cómo soy conocido” (San Pablo a los corintios, I, 13).¹³⁷

Seaford, para explicar el sentido del espejo en el rito de iniciación dionisiaco, se remite a la fórmula metafórica pagana recogida por San Pablo. Produciéndose, de nuevo, una interpenetración entre expresiones y ceremonias cristianas y paganas. Con anterioridad a la iniciación veíamos como a través de un espejo (los espejos antiguos eran borrosos) y con posterioridad a la misma veremos cara a cara, nos conoceremos a nosotros mismos

y conoceremos cómo somos conocidos. Es decir, la iniciación como “luz”, como iluminación.

Con la iniciación como luz volvemos al texto inicial de Seaford. El novio y el iniciado eran saludados del mismo modo: “¡Hola novio! ¡Hola nueva luz!”. En ambas ceremonias, el participante adquiriría la “luz” que le permitiría ver, no ya a través de un espejo, sino cara a cara. Creemos que es esta la luz que reflejan las dos muchachas centrales de *Las señoritas de la C/ Avinyó*. Es la luz del conocimiento. Conocimiento que contenía la imagen del estudiante de medicina con un perro, una calavera y un libro en los bocetos preparatorios: el conocimiento que se adquiere resucitando tras la muerte ritual.

Finalmente, respecto al texto de Seaford, interesa poner de relieve la fórmula que era repetida tanto en la ceremonia de iniciación como en la matrimonial: “*ephugon kakon, heuron ameion*” (he abandonado lo peor y he encontrado lo mejor). Una fórmula que podrían repetir las señoritas centrales refiriéndose al proceso de *katabasis* representado por las dos muchachas de la derecha.

Creemos que estos datos confirman nuestra percepción inicial. Es decir, la visión de las dos chicas que ocupan la parte central de *Las señoritas*, como dos novias, o dos iniciadas portadoras de luz. Dos novias cuya historia venía ya explicando Picasso, al menos, desde *La toilette*.

Estas novias-iniciadas, en el templo, practicarán el sexo como vocación religiosa. La representación del rito de iniciación, y por lo tanto de la *unio mystica* no sólo podía tener lugar en un templo sino, también en un teatro o en ritos privados de domicilios particulares.¹³⁸ La relajación de costumbres en

137. Seaford se basa en metáforas de San Pablo que heredan las fórmulas de los misterios paganos: SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

138. Véase, en este sentido, el ciclo de frescos de la Villa de los Misterios en Pompeya.



Picasso. Artista de circo y niño. París, 1905. tinta china y acuarela sobre papel. 16'8x10'5 cm. Tate Gallery. Londres.

Picasso. Circo ambulante. 1922, París. Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París.

determinados cultos dionisiacos pudo conducir a orgías sexuales. En cultos, como el de Isis en Pompeya, llegó a producirse una confusión entre las prácticas sexuales que se desarrollaban en el templo y las llevadas a cabo en un burdel.¹³⁹

En función de lo que acabamos de explicar, resulta obvio que en *Las señoritas* estuvieran representadas las novias de Picasso y de Apollinaire, Fernande y Marie Laurencin. *Las señoritas* tanto podían ser sacerdotisas con un rol divino en las ceremonias de iniciación masculinas, como iniciadas, o unas prostitutas. O todo al mismo tiempo. Creer que tanto Apollinaire como Picasso, al identificar a las señoritas con sus novias, las estaban calificando como prostitutas es querer permanecer al otro lado del velo que en *El circo ambulante* levanta una mujer. El velo que separa el mundo del que no conoce del mundo de quien se alimenta con la leche de la gnosis, como el recién nacido de las imágenes adjuntas. Picasso, en *Artista de circo y niño*, nos explica mediante el cazo y la botella, que el recién nacido, el iniciado, es fruto de la *unio mystica* con una mujer. Una mujer con diadema, una mujer dotada de un poder atribuido a la gracia de la deidad.

Estas dos novias que ocupan el centro de las señoritas podrían ser dos sacerdotisas de un culto báquico puesto que el artista nos ha explicado su iniciación en la zona derecha de la tela y los símbolos báquicos presiden la composición en primer término.

La pertenencia a un culto era importante para la mujer romana. Algunos de los cultos más populares eran los dedicados a Ceres-Proserpina, a Venus-Isis y a Baco-Liber. Las fronteras entre ellos no siempre eran claras. Además, una mujer, u hombre, podía ser iniciado y desempeñar roles en diversos cultos. Los anteriormente mencionados eran importantes para la mujer ya que estaban relacionados con el matrimonio y la fertilidad.¹⁴⁰ Picasso, estaba personalmente interesado en el desarrollo de la fertilidad espiritual que era la base de su trabajo plástico. Así pues, dedicar una gran teofanía a unas sacerdotisas o diosas de la fertilidad, después de hacerlo, en *Dos mujeres desnudas*, con Démeter y Perséfone, podría tener su lógica.

En el rito, la iniciada muere en todo aquello en lo que había estado involucrada y renace como un ser nuevo. La mujer llega a lo más profundo de su propia feminidad, a los límites de la misma y aprende a respetar el espíritu masculino en los hombres y en sí misma. Finalizada esta experiencia, deviene realmente hermosa.¹⁴¹ Linda Fierz David, describiendo el proceso de iniciación de los frescos de la Villa de los Misterios, prosigue en unos términos que merecen ser reproducidos por las afinidades que presentan con *Las señoritas*:

Entonces, la iniciada, que en la séptima escena era tan fea, ahora es realmente hermosa. Como si la intención o la obligación del pintor hubiera sido la de representar

139. Respecto a las costumbres del templo de Isis, véase: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 96-99. y TRAN, V. TAM TINH *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi*. Paris. Boccard, 1964.

140. GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual*

Modern Muse. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000. PP. 38-47.

141. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 205.

Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Picasso. Estudios para el estudiante de medicina. Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Carnet de dibujos preparatorios para *Las señoritas*. Cat. 9 18 R. Musée Picasso. París.



el hecho de que también un ser humano, cuando se atiene solo a su propia realidad psíquica más profunda, y nada más, es realmente hermoso.¹⁴²

La autora nos explica la transformación que se produce en la iniciada una vez superada su *katabasis*, su *unio mystica*, su locura divina y su actitud sacrílega ante el falo secreto dionisiaco. Tras un *rite de sortie*, la participante adquiere el conocimiento y llega a su realidad psíquica más profunda, convirtiéndose en alguien hermoso. Creemos que éste es el proceso descrito por Picasso y éste es el cambio que se produce en las señoritas. Sus rostros no son un prototipo de belleza estandarizada, pero son hermosas, sus cuerpos son la quintaesencia de la feminidad y desprenden gran calma y seguridad en sí mismas.

A este respecto, la autora, siempre interpretando los mencionados frescos, añade algunos matices:

Tan pronto como se ha llegado a las profundidades femeninas, se abre el camino a la luz (...). Sin embargo, al mismo tiempo, todo se vuelve misterioso, como misteriosa se vuelve la propia persona iniciada (...). Podemos inferirlo por la forma misteriosa con que mira al mundo. Su expresión grave y serena indica una intensificación que en todo busca el Uno. (...). Como una personi-

ficación del centramiento. (...) Contempla serenamente el mundo; recoge las impresiones que recibe de fuera. (...). Cuando se ha llegado a esta calma, la vida común y corriente puede volverse interesante.¹⁴³

Hemos comentado que el estudiante de medicina con el perro, la calavera y el libro simbolizaban, en los bocetos preparatorios de *Las señoritas*, esta luz y este conocimiento que adquiriría la iniciada con la muerte y resurrección ritual. La autora nos habla de lo mismo.

Llegados a este punto, merece la pena hacer mención a la constante asociación que hace Apollinaire entre la obra de Picasso y la luz, así como a la cita de Picasso que reproduce el autor en *Méditations esthétiques*:

“Ante todo me interesa la luz”¹⁴⁴

Cuando Picasso o Apollinaire se refieren a la luz, están hablando de la luz del conocimiento, de la iluminación. Como se explica al principio de este estudio, tanto Apollinaire como Canudo,¹⁴⁵ eran seguidores de las enseñanzas teosóficas del gran maestro Rosacruz Sar Peladan. Peladan hace especial hincapié en la dimensión religiosa del arte, así como en su objetivo: plasmar la luz:

“Es preciso que sintamos a Dios” La obra de arte que no suscita pensamientos refe-

142. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 205.

143. *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 227-234.

144. “J’aime, avant tout la lumière”. “Méditations esthétiques” en: OC IV, pp. 285-290. Citado en: READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la*

mémoire. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. PP. 101-102.

145. Que era un iniciado y el director de *La plume* y de *Montjoie!*, revistas en las que Apollinaire publicó sendos artículos sobre Picasso Di MILIA, GABRIELLA “Picasso and Canudo, a Couple of Transplantés”. En :AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. PP. 75 y 77.



Picasso. Autorretrato.

París, primavera-verano 1907. Óleo sobre tela. 56x46 cm. Národní Galerie. Praga.

Las señoritas de la calle

Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

rentes al más allá, no ha cumplido su objetivo, el de toda cosa creada, plasmar la luz.¹⁴⁶

Creemos que tanto Picasso como Apollinaire se hacen eco de los postulados de Péladan.

Retomando las similitudes que se dan entre la descripción de Linda Fierz David y *Las señoritas*, nos encontramos con el tema de sus miradas. Unas miradas graves, serenas y directas. Unas miradas que, como las del autorretrato de Picasso de Praga, perforan la superficie del individuo para encontrar y dialogar directamente con su alma. Unas miradas de quien conoce desde su realidad psíquica más profunda y mira al mundo, como en la cita de san Pablo, cara a cara y no a través de un espejo. Estas miradas, su expresión grave y serena, así como la calma que emana de las mismas, se identifican totalmente con las cualidades que Fierz David percibe en la iniciada de la Villa de los Misterios. Es la forma de ver y de buscar que, en todo busca el Uno. Pensamos que todos ellos (*Autorretrato* de Praga y *Las señoritas*) representan retratos de iniciados, de sacerdotes o de dioses.

24-5-3-2 La señorita central. La novia por excelencia es, en el culto báquico, Ariadna. Es el arquetipo de novia y conforma con Dionisio el prototipo de matrimonio más-

tico. Ariadna es, también, la quintaesencia de la feminidad. Una feminidad que renace a través de la muerte en Naxos. La Ariadna abandonada en Naxos es una mujer muerta y en este sentido se la considera Ariadna-Perséfone. Para cualquier iniciada, Ariadna es el modelo y es la meta.¹⁴⁷

Ariadna, podría estar perfectamente representada en esta señorita central. En la última secuencia de *El harén* habíamos identificado, ya, a Fernande con Ariadna.¹⁴⁸ No supondría, pues, ninguna novedad hermanar, también aquí, a la señorita central con Fernande-Ariadna.

Un esclarecedor comentario de Apollinaire, podría acreditar nuestra suposición. La nota del poeta a propósito de *Las señoritas de la C/ Avinyó* y de las obras vistas en el taller de Picasso en febrero de 1907, cita a Nietzsche para referirse a la pintura picassiana:

Nietzsche había adivinado la posibilidad de un arte de estas características:

¡Oh Dionisio divino! ¿Por qué me tiras de las orejas? Pregunta Ariadna a su filosófico amante en uno de sus célebres diálogos en la isla de Naxos. -Encuentro algo agradable y placentero en tus orejas, Ariadna ¿Por qué no son todavía más largas?¹⁴⁹

Peter Read, en su libro *Picasso y Apollinaire*, donde reproduce la anterior cita, re-

146. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- P. 244.

147. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 209 y 216.

148. Véase, en esta misma tesis, el estudio sobre *El harén*.

149. Nietzsche avait deviné la possibilité d'un tel art: *O Dionisos divin, pourquoi*

me tires-tu les oreilles? Demande Ariane à son philosophique amant dans un des ces célèbres dialogues sùl l'île de Naxos. - Je trouve quelquechose d'agréable, de plaisant a tes oreilles, Ariane: pourquoi ne sont-elles pas plus longues encore?" En: "Méditations esthétiques "OC IV, pp 285-290. Citado en: READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P. 99.

Picasso. *El harén*. Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. Picasso.

***Las señoritas de la calle Avinyó*.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.



laciona el contenido de la misma con las dos muchachas centrales de *Las señoritas*. A lo largo de esta tesis hemos mencionado la posible influencia de Nietzsche en la obra de Picasso. El planteamiento global de *Las señoritas* tiene algo de nietzscheano. El filósofo, como se sabe, centra el origen de la tragedia en el equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En *Las señoritas* se detectan ideas afines a *El origen de la tragedia*. Por una parte, Picasso relata una tragedia, la de la pasión y muerte de Dionisio, el dios del teatro. Y, por otro lado, el artista hace una exposición del tema, con la parte derecha de la tela sumida en la liberación dionisiaca de los sentidos más salvajes y la parte central serena y de perfección apolínea. Muy probablemente, las largas orejas de las señoritas centrales, como sugiere Peter Read, estén representando las orejas de Ariadna. Pensamos que entre este razonamiento y los paralelismos y semejanzas que hemos expuesto por nuestra parte, podemos afirmar que estas señoritas centrales evocan el estatus de Ariadna.

Por lo que ya se ha avanzado, la segunda señorita toma su modelo de la pareja pompeyana formada por *Fortuna y Mercurio*. Con independencia del innegable espíritu de Ariadna que pueda retener esta segunda señorita, la novia de Baco es la señorita central. Es a ella a quien apunta el ángulo de la mesa (o *kliné*) en primer plano donde se encuentran los símbolos báquicos.

La pierna une, en línea recta, el ángulo exacto de la mesa con el centro del sexo de la señorita. Ligando, también, de ese modo los dos triángulos invertidos que ambos conforman. El superior simboliza el agua (lo femenino) con el vértice hacia abajo y el inferior simboliza el fuego (lo masculino) con el vértice hacia arriba,¹⁵⁰ al unirse conformarán una estrella de seis puntas como la que se encuentra en el esqueleto compositivo y, así, representarán al alma humana ligando al espíritu con la materia.¹⁵¹ Creemos que esta operación que Picasso plasma en el centro del óleo, constituye la esencia del proceso de desarrollo espiritual, la parte crucial del rito para alcanzar la unión de los opuestos, simbolizada por los dos triángulos invertidos.

Con las características, ya expuestas, de esta muchacha y el vínculo compositivo y simbólico que el artista establece entre ella y Baco, creemos poder afirmar que la señorita central es Ariadna. Ella y Fernande, ambas mortales, devinieron diosas por su relación con Baco.

El estilo de peinado que luce Ariadna en *Las señoritas*, el moño alto, pegado en la parte superior de la cabeza, es el mismo con el que Picasso representó a Fernande en *Fernande con la mantilla*.

Por otra parte, la posición de los brazos de Ariadna se asemeja a la postura con la que Picasso pinta a Fernande en *Desnudo acostado*. Una obra en la que la modelo vuelve a lucir un peinado similar al mostrado ante-

150. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.48.

151. CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P.199.



Picasso. *Fernande con la mantilla*. Gósol, 1906. Óleo sobre una tabla de cama. 81'5x60 cm. Antigua colección del artista

Picasso. *Desnudo acostado (Fernande)*. Gósol, 1906. Gouache sobre papel. 47'3x61'3 cm. The Cleveland Museum of Art. Cleveland.

riormente y cuyos rasgos faciales se acercan mucho a los de la supuesta Ariadna.

Aquí, como en el estudio del *Desnudo acostado*, el rostro de Fernande está estrechamente vinculado a los rostros de las tallas románicas catalanas. Creemos que la nueva encarnación de Fernande, como Ariadna, sigue manteniendo los mismos vínculos con el arte románico. Su rostro oval, su hieratismo, sus grandes ojos oscuros de mirada fija y perfilados de negro, sus finas cejas, su nariz larga, su boca recta y grave, reproducen los rasgos de las vírgenes románicas catalanas. Rostros imperturbables y distantes en los que el artista ha encontrado la más perfecta expresión de la divinidad. Creemos que el románico confiere a Ariadna y a su compañera, Fortuna, rango de diosas.

En las composiciones gosolanas Picasso cubría la cabeza de Fernande con pañuelos que no permitían visualizar sus orejas. Al mostrar el rostro despejado, el artista lo representa con enormes orejas.

Son las enormes orejas que Apollinaire ha vinculado a las de Ariadna. Mucho se ha hablado sobre la influencia ibérica de estas orejas pero, querríamos recordar, también,

algunos ejemplos de orejas de desmesuradas proporciones que se dan en el arte románico. Las del Goliat de santa María de Taüll, cuyos ojos hemos relacionado con la señorita que se encuentra de pie a la derecha, las de David, en la misma composición, ambas con extrañas curvaturas como las de las señoritas picassianas, las de la *Majestad Batlló*... son todas ellas orejas que podrían haber servido de modelo a Picasso para *Las señoritas*.

Picasso repite, aquí, la fórmula encontrada en Gósol. Sus divinidades laicas, con su doble plástica pompeyana y románica, integran cristianismo y dionisismo. Son personajes intemporales que, en este caso, han accedido a la categoría divina por decisión propia, por su voluntad de desarrollo espiritual y por su matrimonio místico con el dios. La Ariadna picassiana encierra en sí misma la estética y la belleza corporal de una Venus pompeyana y el sentido de la divinidad que transmiten las tallas románicas.

Los drapeados del fondo, tal como se ha demostrado, se corresponden con los de la Deidamia del mosaico pompeyano. Los que luce Ariadna en *Las señoritas*, siguen la pauta de los drapeados que velan y desvelan, las

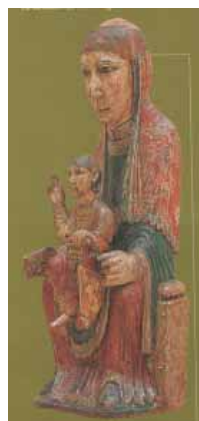
Anónimo. *Virgen y niño*. Detalle. Catalunya. Siglo XII. Talla policromada.

Museu Nacional d' Art de Catalunya. Barcelona.

Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Anónimo. *Mare de Deu de l'edicle*. Siglo XII Talla policromada. Procede de Sant Martí d'Envalles, Angostrina (Alta Cerdanya). Robada.

Mare de Deu Ger (Ger, Baixa Cerdanya) Talla de madera policromada. Segunda mitad del siglo. XII. Museu Nacional d' Art de Catalunya.





David y Goliat. Detalle conjunto mural de Santa María de Taüll. Fresco. 1.123. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Majestad Batlló. Siglo XII. Románico catalán. Talla policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

figuras de la ciudad campana. Gusman habla de estas ropas ligeras, de pliegues que expresan formas, de velos que con un movimiento pueden mostrar los cuerpos desnudos.¹⁵² Ariadna es un ejemplo de estas sutilezas pompeyanas. El drapeado que semicubre a Ariadna, su inestabilidad, recuerda al de la escultura de Venus que se encuentra en el templo de Isis.

Sin embargo, el drapeado de Ariadna difiere del de la Venus pompeyana en sus medidas. El de Venus, llega hasta los pies de la diosa y el de Ariadna es muy corto. Por sus medidas, por su sugerente inestabilidad, así como por el cruzado de sus telas, el mencionado drapeado, presenta similitudes con los que luce Cristo en las crucifixiones.

La imagen de Ariadna, con sus brazos en alto, una pierna delante de la otra, curvando ligeramente las caderas y un escueto y deslizante paño a la altura del sexo evoca de una manera bastante impactante a las imágenes de Cristo en la cruz. Ariadna, con el bodegón que muestra los símbolos del sacrificio, muerte y resurrección de Baco a sus pies,

podría estar evocando, al mismo tiempo, el mencionado sacrificio de Cristo en la cruz. Picasso quizás refleja, de nuevo, el paralelismo entre el sacrificio de ambos dioses Ariadna, como ellos, muere para renacer. El artista, que en su juventud había realizado numerosos cuadros religiosos, estaba familiarizado con las imágenes del "Arma Christi". Estos símbolos de la pasión de Cristo a menudo acompañaban a las crucifixiones. En numerosos retablos, los instrumentos de la pasión eran representados en la predela, debajo de los pies de Cristo.

El clavo, normalmente pintado de rojo y de mayores proporciones al resto de los símbolos que le rodean, podría equipararse a la tajada de sandía. Además, comparte con la misma sus connotaciones fálicas. Creemos poder afirmar que Picasso al pintar a Ariadna con los símbolos del sacrificio y resurrección de Baco a sus pies, tuvo muy en cuenta la iconografía de Cristo en la cruz con los "Arma Christi" de la predela, justo debajo de su imagen.

Pero, aquí, en la parte central de la composición, Picasso no pinta a Ariadna como

Gusman. Templo de Isis. Estatua de Venus.. (Mármol del Museo de Nápoles). P. 66.

Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Anónimo. Virgen y niño. Detalle. Catalunya. Siglo XII. Talla policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.



¹⁵² GUSMAN, PIERRE. *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 332.



El Greco. *La crucifixión*.

1595-1600. Óleo sobre tela. 312x169 cm.

Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. Detalle.

París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

A. van Dyck. *Cristo en la cruz*.

1627. Óleo sobre tabla. 105'8x74'7. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

Descendimiento de Erill la vall. Detalle. 1.150.

Museu Nacional d'Art de Catalunya

muerta sino en la apoteosis de su resurrección. A su izquierda ha dejado de lado las tinieblas, la oscuridad y la muerte. Su cuerpo evoca su anterior sacrificio, el sacrificio de Dionisio o el de Cristo, sin embargo, el “momento histórico” que refleja es el de su renacimiento. Una resurrección esplendida que asume y recuerda su camino por la pasión y la muerte. La iconografía cristiana representa, también, a Cristo resucitado, como figura de luz y acompañado de los instrumentos de la pasión como recordatorio del camino de espinas que conduce a la plenitud. En el tímpano de san Miguel de Aguilar, su figura triunfante, con los brazos en alto, se halla rodeada de ángeles portadores los *Arma Christi*.

La Ariadna de Picasso, con sus provocadores brazos en alto, cruzados, evocando la crucifixión y el triunfo de Cristo y de Dionisio, se erige en su igual. Ariadna comparte con Dionisio y con Cristo su doble componente humano y divino, como ellos ha superado el sacrificio y ha resucitado, tras su muerte, como una nueva luz. La corona que comparte

con Cristo no es de espinas sino de estrellas que titilan en el firmamento recordándonos la meta y el camino que ella simboliza.¹⁵³

Las señoritas parece una teofanía dedicada a la novia de Baco. Así como el arte cristiano ensalzó la figura de María, la madre de Dios, coronada por su hijo, Picasso exalta la imagen de Ariadna, coronada por su esposo, el dios que durante siglos fue considerado el enemigo y rival de Cristo.¹⁵⁴

Ariadna se erige triunfante y su luz contrasta con la oscuridad de las tinieblas. Ella es la meta y el camino que deberá seguir la iniciada a través de la oscuridad para alcanzar una muerte unificadora y la luz del conocimiento en una nueva vida.¹⁵⁵ Ariadna, como el libro que sostiene el Cristo de Taüll, nos dice: *Ego sum lux mundi*, “Yo soy la luz del mundo, el que me siga, no caminará en tinieblas, sino que tendrá luz y vida”.¹⁵⁶ Tal como decíamos, algo más arriba, Picasso, ante todo estaba interesado en la luz.¹⁵⁷

Creemos ver, de nuevo, la influencia de Péladan en esta simbiosis entre paganismo y cristianismo. La religiosidad de estas imáge-



***Arma Christi*. Libro devocional en marfil.**

1330-1350 Ca. Victoria and Albert Museum. Londres.

Resurrección de Cristo con los Arma Christi. 1.400 Ca.

Tímpano de la Colegiata de San Miguel de Aguilar. San Miguel de Aguilar. Alto Campoo. Palencia.

153. Para el simbolismo de la corona de Ariadna, véase: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 225 y 226.

154. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 13.

155. Para Ariadna como meta y camino, véase: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de*

los misterios de Pompeya. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 216.

156. Vulgata. San Juan 8, 12.

157. “J’aime, avant tout la lumière”. “Méditations esthétiques” en: OC IV, pp. 285-290. Citado en: READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. PP. 101-102.



Epifanía. Santa. María de Taüll, ábside. 1.123. Fresco. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

Pantocrátor. San Climent de Taüll, ábside. 1.123. Fresco. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

nes responde, muy probablemente, a postulados de Péladan:

En estas páginas, el Arte (sic) es presentado como una religión o, si se quiere, como esta parte intermedia de la religión, entre la física y la metafísica.

El arte vive de espiritualidad y las aspiraciones de eternidad serán, siempre, sus únicas musas.¹⁵⁸

En los bocetos preparatorios, la muchacha central no aparece perfectamente definida desde el principio. Su lugar central, sin embargo, es una constante desde una etapa bastante inicial. En los apuntes, el amasijo de personas que se encuentran a su alrededor, no permiten que la muchacha brille con la intensidad con la que lo hace en el óleo final. Originalmente es muy hombruna, Picasso la dibuja en una postura más cercana a la de los atlantes que a la de Venus. Como los atlantes dibujados por Picasso en *Anciano con tiara*, a imagen del Telamon pompeyano, esta muchacha parece estar soportando con sus brazos un peso o responsabilidad.

Paulatinamente, la figura adquiere formas más femeninas, los brazos se aligeran, se

despeja su entorno y ella gana en espacio, en atributos y en significado.

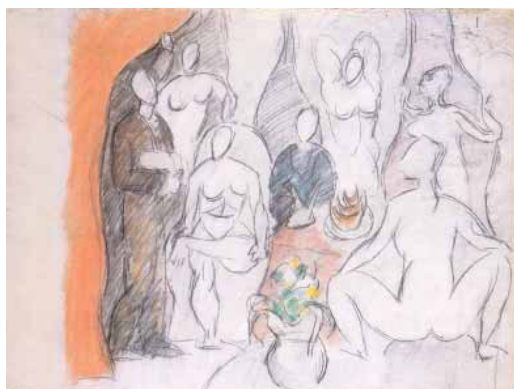
El trazo, más redondo y suave al principio, deviene seco, lineal y esquemático. Como ya se ha dicho, esta circunstancia la atribuimos al esbozo mural pompeyano de *Mercurio y Fortuna*.

24-5-3-3. La señorita central izquierda. Fortuna. Esta señorita no aparecía en los bocetos iniciales. Ocupa el espacio de las dos jóvenes de la izquierda en las notas de la primera fase. A una de ellas no se le aprecian características especiales y la otra, la que está sentada, destaca por su androginia. Esta última procedía del *Desnudo sentado*, un trabajo que hemos relacionado con la *Majestad Batlló*. Nos interesa recordar, aquí, que se trata de la segunda señorita de aspecto masculino que el artista incluye en el grupo. La primera era la que se asemejaba a un Atlante y que, como se ha visto, devino Ariadna. Además, en determinados estudios de la señorita en cuclillas se tiene que comprobar su sexo para cerciorarse que no se trata de un hombre. Las tres chicas mencionadas son mujeres que, en un momento u otro, han sido representadas con aspecto fuertemente hombruno. Dejaremos aquí esta cuestión que retomaremos

Picasso. Estudio para Las señoritas de la calle Avinyó. 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea.

Gusman. Telamon aguantando una mesa. (Terracota del Museo de Nápoles). P. 433.

Picasso. Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó". 1907. Acuarela sobre papel. 15'7x22'5 cm. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia.



158. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- PP. 98 y 110.



en el estudio de la señorita de la izquierda (Hermes-Mercurio-Picasso).

Como se sabe, en un momento dado el trazo de los apuntes picassianos deviene seco, lineal y esquemático. Este cambio en el modo de dibujar coincide con cambios en la zona de la señorita objeto de nuestro estudio, así como en el marinero. Las dos señoritas de la izquierda (véase el pastel de Basilea) se funden en una nueva, realmente femenina, y el marinero, que estaba sentado, se incorpora para relacionarse directamente con esta mujer. Con la aparición de la nueva fémina se reestructura el conjunto y su atmósfera se aleja, paulatinamente, de la reflejada en los *symposiums* y en las escenas eróticas pompeyanas.

El modelo iconográfico de la nueva señorita, tal como hemos avanzado, procede de un esbozo mural pompeyano calcado por Gusman directamente sobre la pared y reproducido en su libro con explicaciones técnicas.¹⁵⁹

Picasso se siente fuertemente atraído por este boceto mural, por su temática y por su sistema representativo. El artista comienza a dibujar sus personajes como si estuviera rascándolos con la punta metálica utilizada para el boceto mural pompeyano. El trazo tiene la fuerza, la sequedad y la angulosidad propia del trabajo con estos medios. Y la composición adquiere un nuevo tono, mucho más moderno. De hecho, como se ha dicho, Gusman está abogando en su libro por la modernidad de la verdadera pintura pompeyana, con sus defectos e irregularidades, que la distancian del perfeccionamiento que ha

sufrido en manos de sus seguidores.¹⁶⁰

Picasso toma el camino opuesto, recupera aquello que Gusman señala como lo más genuino, las imperfecciones, el dibujo mediocre, etc. y decide profundizar en esta pintura clásica y auténtica yendo al esqueleto, al alma de la misma. Empieza a trabajar a partir de bocetos incisivos con un punzón sobre el muro y creemos que con esta técnica transforma su sistema representativo. Quisiéramos subrayar la importancia que concedemos a este boceto mural pompeyano en la trayectoria estilística e iconográfica de *Las señoritas*.

La introducción de la pareja formada por Mercurio y Fortuna provoca un cambio en el marinero que, entonces, se levanta y se dirige hacia la señorita, sosteniendo, en su mano izquierda, una bolsa como la que entrega Mercurio a Fortuna.

Picasso reproduce la mayoría de los detalles de la pareja pompeyana. La doble raya en la cabeza de Mercurio, aludiendo a su bonete, esquematiza también el gorro del marinero picassiano; la postura, en pie de perfil; el brazo levantado de la mujer que finaliza sin haber dibujado la mano; la estilización de las figuras; el triángulo del paño que cuelga tras Fortuna lo traslada, después, Picasso al sexo, acentuando más esta zona. Las figuras no sólo guardan la misma apariencia sino que el artista reproduce muchos de los detalles. Desde el principio, pero, elimina la peana sobre la que apoya el codo Fortuna, con lo que ésta pierde su equilibrio, y dobla su pierna izquierda compensando el gesto que realiza con el brazo derecho alzado por

Picasso. Estudio para la señorita en cuclillas.

Marzo-julio 1907, París.

Lápiz negro. Cat. 9. Carnets de dibujos. Musée Picasso, París.

Picasso. Desnudo sentado.

1906-1907. Óleo sobre tela. 121x93'5 cm. Musée Picasso. París.

Gusman. Esbozo mural.

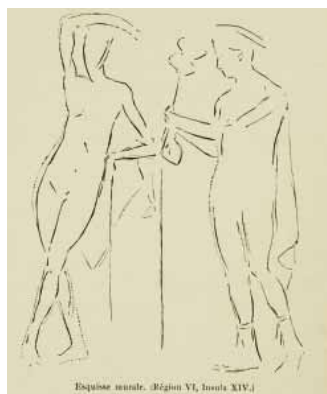
(Región VI, Insula XIV). P. 368.

Picasso. Onceavo estudio de conjunto de seis personas, cinco señoritas y el marinero. Mayo-junio 1907, París. Pluma y tinta china. Cat. 10. 11R. Musée Picasso. París.

¹⁵⁹. Muchos muros degradados de Pompeya permiten ver cómo procedían los pintores para la colocación de las figuras. Algunos trazos, indicados con una punta de "style", marcaban la silueta de la figura que se iba a pintar, después las líneas, cuando tenían que quedar visibles, eran siempre pintadas en rojo, color que armonizaba con los tonos carne, ayudando a conferir ese tono cálido que tienen casi todas las pinturas de Pompeya. Es interesante señalar un boceto antiguo hecho con "style" y que yo he calcado sobre un muro en el que no quedan más que algunos restos de color. Representa a Mercurio entregando una bolsa a Fortuna. Los trazos de la reproducción que se adjunta han sido realizados mediante incisión sobre el muro y las líneas

puntuadas marcan el límite extremo cubierto por la propia pintura. Esta manera de esbozar con "style" solo era utilizada para colocar en su sitio a figuritas y bailarinas aisladas, así como para los temas que no requerían una composición propiamente dicha (...). GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 366-368...

¹⁶⁰. Un perfeccionamiento cuyo resultado ha sido una pintura llena de convencionalismos y absolutamente banal. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 366-367...



Picasso. Estudio para Nu à la drapèrie. París, verano 1907. Acuarela y lápiz sobre papel. Montado sobre tela. 31x24 cm. Colección de Silvia Simon. Londres.

Gusman. Esbozo mural. (Región VI, Insula XIV). P. 368.

Picasso. Boceto para "La ofrenda". 1908. Lápiz sobre papel. 30'8x31'1 cm. (Cuaderno de apuntes). Musée Picasso. París.

encima de la cabeza. Como se ha dicho, esta pierna equivale a la de Aquiles en *Aquiles en Scyros descubierto por Ulises*. Además, la mencionada pierna doblada, crea un ritmo en la parte baja de la composición que rompe la verticalidad dominante.

El desequilibrio que provoca el mencionado cambio en la figura de Fortuna, confiere un aire de mayor torpeza al dibujo picassiano que, de ese modo, se acerca más a las imperfecciones características de la genuina pintura pompeyana enumeradas por Gusman.¹⁶¹ Merece la pena mencionar que el modelo de *Nu à la drapèrie* y de *La ofrenda* proceden del mismo dibujo de Fortuna, o Mercurio y Fortuna, pompeyanos. Obsérvese que, en estos casos, Picasso presenta a Fortuna apoyada en la peana original.

La presencia de Mercurio y Fortuna en los bocetos de *Las señoritas* provoca, como se ha dicho, la desaparición de dos de las muchachas y levanta al marinero que se sitúa de pie, junto a su pareja. Sus atributos, la chaquetilla de marinero y el gorro característico, se transforman para asemejarse al personaje de Mercurio. La bolsa con dinero que Mercurio entrega a Fortuna, pasará al marinero y se

entenderá como el pago que éste realiza a la señorita por sus servicios. Prácticamente evaporados los anteriores atributos, poco queda de la esencia del marinero. Los mencionados cambios aceleran también la transformación del estudiante de medicina. Éste pierde su libro, su calavera y, finalmente, perderá, también, su definición sexual..

Las alteraciones comportarán la aportación de un nuevo elemento. Picasso, al trasladar la composición con el marinero metamorfoseado y la nueva señorita, a una tela, empieza a interesarse por el drapeado sobre el que se apoya la Fortuna pompeyana. La mano de Fortuna, rozando este drapeado a la altura de su cintura, descenderá, en la composición picassiana, hasta el muslo, por encima del cual, Picasso dispondrá esas telas. Creemos que Fortuna introduce el tema del drapeado en *Las señoritas*. Con anterioridad a su aparición el artista dibujaba a las señoritas totalmente desnudas.

Antes de acercarnos a la personalidad de Fortuna, intentaremos comprender quién es este marinero. En *Les bâteleurs* se ha entendido que el saco que sostiene el hombre de rojo sobre su espalda era indicativo, de viaje

Picasso. Composición original debajo de "Mujer con gran oreja". París, primavera 1907. Óleo sobre tela. 60'5x59'2 cm. Musée Picasso. París.

Picasso. Composición original debajo de "Mujer con gran oreja". Detalle. París, primavera 1907. Óleo sobre tela. 60'5x59'2 cm. Musée Picasso. París.

Picasso. Les bâteleurs. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.



¹⁶¹. Suponemos que esta modificación es la que ha motivado que algunos autores, como Steinberg (AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. P. 332). califiquen a esta figura como desnudo rampante o que Daix, en su habitual valoración de Picasso en función de Matisse, imagine que Picasso pinta un desnudo tumbado,

siempre pensando en el *Desnudo azul* de Matisse, y que luego, lo pone en pie. Curiosamente, el mismo Daix juzga que Picasso no "alcanzó" a Derain y a Matisse hasta que no pintó el *Nu à la drapèrie*. BONET CORREA, ANTONIO, DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981. P. 37-38.



y que se trataba del tipo de petate que utilizan los marineros.

Anteriormente, habíamos relacionado a este hombre con otro viajero: un personaje coronado, sentado sobre un baúl junto a una joven con diadema. Es la misma mujer que, en otra nota, alimenta a un recién nacido (un iniciado) junto a objetos que simbolizan la *unio mystica*. Hemos identificado a la muchacha con la supuesta mallorquina y a ésta con Circe, la maga.

Hemos deducido que la pareja junto al baúl eran Circe y Ulises con sus respectivos atributos, la corona del rey y la diadema del poder que procede del ámbito espiritual o sobrenatural. En el presente estudio, se ha comprobado que el personaje con corona recogía rasgos del Ulises del fresco y del mosaico pompeyanos titulados *Aquiles en Scyros descubierto por Ulises* que es utilizado por Picasso como modelo en *Las señoritas*. Encontrábamos, también a Circe ofreciendo el bebedizo a Ulises en *Saltimbanqui bebiendo de la jarra*.

Este esquema, así como la compleja trama que teje Picasso en *Les bâteleurs* nos ha llevado a concluir que el hombre de rojo en esta

composición era Ulises-Apollinaire encaminándose al reino de Perséfone, siguiendo las instrucciones de Circe. En el camino se encuentra con Arlequín-Hermes-Mercurio-Picasso. El marinero Ulises y Circe vuelven a aparecer en el telón de *Parade* en 1917. Esta contextualización de la figura del marinero nos permite comprender que, tal y como ocurre en las obras precedentes y futuras, la figura de un marinero alude a Ulises, al concepto de viaje al Hades o a quien efectúa o ha efectuado este viaje iniciático.¹⁶²

En base a lo observado hasta el momento en el estudio de *Las señoritas* y a las ya conocidas características compartidas entre el burdel y el templo de iniciación, pensamos que el marinero de *Las señoritas* se encuentra en un burdel entendido como templo de iniciación o en un templo de iniciación entendido como burdel. El pago que efectúa el marinero a la señorita en los apuntes, es tan coherente en un burdel como en un templo. Los templos debían ser sostenidos económicamente y al respecto, Gusman describe cómo en el templo de Isis cada iniciación era una llamada a la bolsa del neófito, al que, entonces, se le hacían ver maravillas y la dio-

Picasso. Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona.

París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm.

Museo Picasso París.

Picasso. Telón para Parade.

Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne.

Centre Georges Pompidou.

Picasso. Artista de circo y niño.

París, 1905. tinta china y acuarela sobre papel. 16'8x10'5 cm. Tate Gallery. Londres.

Picasso. Saltimbanqui bebiendo de la jarra. París, 1905. Pluma y tinta negra.

18x11 cm. Museo Picasso París

Picasso. El estudiante de medicina y el marino.

Marzo-julio 1907. Lápiz sobre papel. 24'2x19'3 cm. Musée Picasso. París.

Picasso. Retrato de Max Jacob.

Principios de 1907. Gouache sobre papel, montado sobre cartón. 62x47'5 cm. Museum Ludwig. Colonia.

Picasso. El marino. Las señoritas de la C/ Avinyó.

Estudio. Principios de marzo de 1907. Lápiz sobre papel. 19'3x24'2 cm. Musée Picasso. París



162. Véanse, en la presente tesis, los estudios sobre: *La mallorquina*, *Les bâteleurs* y *La muchacha de la cabra*, entre otros. Creemos que en esta identificación que hace Picasso

entre un marinero, alguien con una camiseta a rayas, y un iniciado tendríamos que incluirle a él mismo, a menudo vestido con camiseta a rayas de marinero.

sa se le entregaba en íntima comunión.¹⁶³ El autor habla, a continuación, de la suavidad y bondad de Isis a quien califica de *lena*, de alcahueta o, según el contexto, prostituta.

Parece, pues, que la imagen pompeyana de Mercurio entregando una bolsa de dinero a Fortuna debió resultar muy idónea a los propósitos de Picasso

Pensamos que el marinero, podía ser uno de estos símbolos que se repiten anodina-mente cuyo significado debe ser buscado en otro orden diferente al que a primera vista pudiera parecer. En la misma época en que Picasso realizaba los bocetos para *Las señoritas* hizo algunos retratos de Max Jacob vestido como marinero. Relacionando antiguas actividades de Max como marino, así como alusiones a ellas en su libro *Saint Martorel*, se ha pensado que el marinero de *Las señoritas* podría estar representando a Max Jacob.

Si consideramos que en *Les bâteleurs* Picasso había pintado a Apollinaire como Ulises con su petate de marinero en su viaje iniciático, parece coherente que ahora, en *Las señoritas*, el marinero que se inicia en el templo-prostíbulo sea Max Jacob. El personaje con el que Picasso identifica a Max Jacob es Mercurio, un dios hermafrodita con una alta capacidad de transformación. Características, ambas, muy afines a la personalidad del poeta. Este detalle no solo afecta a la afinidad en la identificación entre Mercurio y Max, sino que significa, también, una nueva indefinición sexual entre los componentes de este templo-burdel.

El marinero, desaparece en la composición final. Picasso elimina la anécdota del inicia-

do para reflejar solo los conceptos esenciales del templo-prostíbulo.

Respecto a la señorita por la que se interesaba el marinero, Fortuna, hay que señalar que ella disfruta, además, de los atributos que le son propios, de los atributos de la diosa a la que se asoció, Isis. Gusman, cuyos textos Picasso ha dado pruebas de haber leído y asimilado, trata de la asociación de estas dos diosas poco después de explicar la atmósfera prostibularia del culto isíaco.

El autor atribuye el origen de la identificación entre Isis y Fortuna a la semejanza de sus rasgos. Por este motivo, parece ser que Fortuna recibió la influencia isíaca y sus atributos. Gusman, equipara, también, el comportamiento de Fortuna con el de una cortesana.¹⁶⁴

Por otra parte, tenemos que, siempre siguiendo a Gusman, adorar a Isis era adorar al genio de Venus asociado a Baco-Osiris. En el templo de Isis, en Pompeya, la pareja formada por Isis y Osiris estaba “hermanada” a la constituida por Venus y Baco. La veneración o seguimiento de una de ellas suponía lo mismo respecto de la otra. La red de asociaciones divinas es complejísima, sin embargo, creemos que en este caso los eslabones son cortos: si Fortuna estaba asociada a Isis y ésta a Venus, Fortuna y Venus podían tener mucho en común.

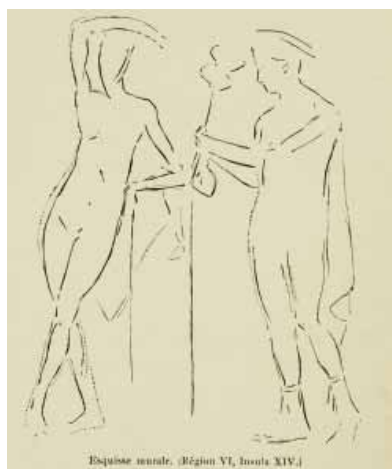
La estrecha relación entre Isis y Fortuna acercaba, esta última, a la promiscuidad reinante en el templo de la primera. Promiscuidad que, como sabemos, llevó a Gusman y a Juvenal, a sugerir su equiparación a un burdel. Decididamente, la personalidad de For-

Gusman. Isis. (Mármol del Museo de Nápoles). P. 83.

Gusman. Esbozo mural. (Región VI, Insula XIV). P. 368.

Gusman. Templo de Isis. Estatua de Venus.. (Mármol del Museo de Nápoles). P. 66.

Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York



163. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.85.

164. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 97-98.



tuna, recibiendo del marinero una bolsa de dinero en pago por sus servicios, introduce en la composición, al menos en los bocetos preparatorios, la idea de comercio sexual. Un negocio que, como hemos visto, tenía también lugar en los templos cuando en estos se desbordaban las costumbres y la práctica sexual dejaba de ser pura vocación religiosa.¹⁶⁵

En el templo de Isis, a la que estaba asociada Fortuna, se festejaba a la diosa y a su pareja, Osiris, lo que implicaba honrar al mismo tiempo a Venus y a Baco. Se celebraba el nacimiento, la pasión, la muerte y la resurrección de Osiris-Baco. Es decir, que en el templo de Isis se celebraban, también, los misterios báquicos. Las pinturas que acompañan al texto de Gusman muestran dos de las ceremonias que tenían lugar en el templo isíaco. Una de ellas, la danza sagrada, formaba parte, probablemente, de los pasos de la pasión de Osiris-Baco.¹⁶⁶ Para constatar hasta qué punto Picasso sigue esta relación basta fijarnos en el *Estudio para señorita*. En esta nota comprobaremos que las esquemáticas hojas de palmera que caen sobre la señorita son las que se encuentran sobre el bailarín isíaco. Se trata de un estudio para la señorita que, según entendemos, encarna a Fortuna, asociada a Isis.

Como ya se ha manifestado en el estudio compositivo de *Las señoritas*, creemos que la presencia de rostros oscuros en este cuadro está vinculada a los participantes de color, mezclados con blancos, en las ceremonias isíacas reproducidas por Gusman. Ceremonias que evocan la pasión, muerte y resurrección de Osiris-Baco. Es decir, dos celebracio-

nes que desarrollan una temática similar a *Las señoritas*.¹⁶⁷

Si la señorita central podía ser identificada, básicamente, como Ariadna, la esposa mística de Baco, su compañera, creemos que es Fortuna. Una Fortuna cortesana y caprichosa, como la describe Gusman,¹⁶⁸ asociada a Isis y, por lo tanto a Venus. Fortuna, así pues, como socia de Isis podía formar parte de las ceremonias báquicas que se celebraban en el promiscuo templo de Isis en Pompeya.

Posiblemente sea la personalidad divina de Fortuna, muy cercana a Baco y a sus misterios debido a su asociación con Isis, la que otorga a la diosa su puesto junto a Ariadna en *Las señoritas*. La asociación entre Fortuna e Isis confiere a Fortuna clarividencia y luz. Una luz con la que incluso ilumina a otros dioses.¹⁶⁹ En *Las señoritas*, Fortuna-Isis, con su luz y con su promiscuidad, pone el acento sobre la dinámica prostibularia de algunos templos pompeyanos en los que tenía lugar la celebración de los misterios báquicos. La figura de Ariadna, más mística, no habría podido reflejar la complejidad estructural de un culto en el que la práctica sexual, a menudo, se extralimitaba del ámbito de lo exclusivamente religioso.

Entendemos, pues, que en *Las señoritas*, como en las grandes teofanías, junto a la divinidad principal, Cristo o la Virgen María, se agrupan las figuras de santos y santas. Del mismo modo que a los pies de Cristo en la cruz es representada M^a Magdalena, también aquí, junto a Ariadna, modosa con su cabello recogido, Picasso pinta a Fortuna-Isis con la misma melena pecadora que Magdalena.

Gusman. Ceremonia isíaca. La danza sagrada. (Pintura de Herculano, Museo de Nápoles). P.87.

Picasso. Estudio señorita. Álbum 14. Musée Picasso. París

Gusman. Ceremonia isíaca. La adoración del agua sagrada. (Pintura de Herculano, Museo de Nápoles). P.87.

Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó. Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York

165. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.85.

166. Todos los detalles sobre el culto isíaco, así como de las asociaciones entre las parejas divinas, han sido extraídos de: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.83-98..

167. Los detalles sobre las ceremonias isíacas han sido extraídos de: GUSMAN,

PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.83-98..

168. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.97-98

169. TRAN, V. TAM TINH *Essaie sur le culte d'Isis à Pompéi*. Paris. Boccard, 1964. P. 78 y 79.

22-5-4 La señorita de la izquierda.

Hermes-Mercurio-Picasso.

Vemos el prominente pecho del personaje situado a la izquierda de la composición como símbolo de su feminidad. Sin embargo, su aspecto general es masculino. Sus manos son masculinas, especialmente la que está levantada. Los brazos son los de un hombre. Uno de ellos, el que sujeta el cortinaje, parece lleno de vello. Sus piernas angulosas, deportistas y masculinas contrastan con la feminidad de las extremidades inferiores de las restantes señoritas. Su cuerpo grande y musculado es el de mayor tamaño en el conjunto de figuras de la composición. Su sexo es, en principio femenino, pero no puede asegurarse puesto que queda cubierto por la capa que luce el personaje sobre su hombro derecho.

Estamos, otra vez, ante la presencia de un personaje cuya sexualidad no queda perfectamente definida. En los bocetos hemos visto tres ejemplos de mujeres hombrunas: la Ariadna inicial, como un Atlante; la mujer sentada que desaparece con la llegada de la pareja formada por Mercurio y Fortuna y algunos de los bocetos preparatorios de la mujer en cuclillas. Con este cuarto ejemplo, el único que no desaparece en el óleo final, hay que empezar a reflexionar acerca del motivo que impulsa al artista a la plasmación de la transexualidad o de la indefinición sexual. Como sea que la respuesta no puede improvisarse, vamos a ver la evolución de este personaje en el que Picasso ha concentrado el

espíritu de la androginia que ha estado flotando en la atmósfera de *Las señoritas* durante toda su gestación.

La señorita que nos ocupa está situada en el lugar que, desde una etapa, temprana el artista reservó para el estudiante de medicina. Antes de centrarnos en los atributos, el libro, la calavera y, ocasionalmente, el perro, insistiremos en lo que ya es sabido, que el estudiante es el *alter ego* del artista.¹⁷⁰ Nuestra deducción procede del cotejo de imágenes y de su identificación con el Arlequín del telón de *Parade*, otro autorretrato de Picasso.

Los bocetos para la cabeza del estudiante ponen de relieve sus modelos pompeyanos, el *Busto de Cornelius Rufus* y los *Bustos de pompeyanas*. El dibujo de Cornelius ya le había servido a Picasso de referente para diversos retratos gosolanos de Josep Fontdevila, personaje con el que parece ser que también se identificó el artista. Los ojos vacíos que han sustentado en numerosas ocasiones la influencia de la escultura ibérica,¹⁷¹ vemos que son, también, propios de la escultura románica y de la romana. Pensamos que los ojos vacíos de un personaje cuyo patrón es otro modelo que ya tiene los ojos vacíos, resulta natural relacionarlos con los del mencionado patrón. Creemos, además, que las imágenes hablan por sí mismas.

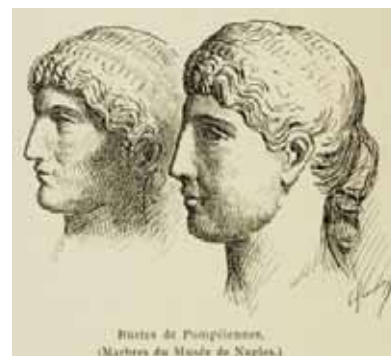
Si prestamos ahora atención a los acompañantes del Arlequín y del estudiante, veremos que tanto en *Las señoritas* como en *Parade* aparecen junto a la figura del marino. Marino y Arlequín se encuentran acompañados por Circe y por Perséfone en *Parade* y en *Les*

Picasso. Estudio para la cabeza del estudiante de medicina. Marzo, 1907. Álbum 3. Lápiz sobre papel. Musée Picasso. París.

Picasso. Telón para Parade. Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

Gusman. Busto en mármol de Cornelius Rufus. P. 430.

Gusman. Bustos de pompeyanas (mármoles del Museo de Nápoles). P. 428.



165. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.85.

166. Todos los detalles sobre el culto isíaco, así como de las asociaciones entre las parejas divinas, han sido extraídos de: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.83-98..

167. Los detalles sobre las ceremonias isíacas han sido extraídos de: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.83-98..

168. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P.97-98

169. TRAN, V. TAM TINH *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi*. Paris. Boccard, 1964. P. 78 y 79.

170. Rubin le mostró a Picasso un autorretrato del artista y las imágenes del estudiante de medicina y Picasso le confirmó que eran lo mismo. Steinberg también cree que el estudiante es Picasso y H. Seckel cree que puede ser un autorretrato de Picasso. Todo ello queda recogido en sendos artículos en: AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. PP. 34,339 y 423.

171. DAIX, PIERRE, "Del primitivismo al cubismo sintético y más allá de 1905-1914". En: AAVV *Picasso et le portrait* catálogo a cargo de William Rubin. París. Reunión des Musées Nationaux. 1997.



Picasso, Carlo Socrate y dos asistentes en el telón de "Parade". París, 1917. De Gertrude Stein, Picasso (París, 1938).

Picasso. Telón para Parade. Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

bâteleurs, respectivamente. En *Las señoritas*, el estudiante de medicina, identificado con Picasso, también convive con un marinero. En *Les bâteleurs* este marinero, Ulises, como ya se ha intentado demostrar en el estudio de esta obra, es Apollinaire. En *Las señoritas* es muy probable que sea Max Jacob. Y en *Parade*, por su fisonomía, por la complicidad que mantuvo con Picasso durante el viaje a Pompeya, por ser el autor de los textos de *Parade* y por sus tendencias esotéricas, creemos que es Jean Cocteau. Como debe ser entre los de su especie, todos ellos guardaron el secreto. Tenemos pues, a Picasso retratado como Arlequín-Hermes-Mercurio en *Les bâteleurs* y *Parade*, dos obras que simbolizan dos viajes iniciáticos en los que el participante es un íntimo amigo, aficionado al opio e introducido en el mundo de la magia, del ocultismo y del esoterismo en general.

Entendemos que en *Las señoritas*, Picasso se retrata como estudiante de medicina junto a Max, otro mago, astrólogo, adivino, esotérico, etc. La diferencia entre estas obras es que en dos de ellas Picasso se identifica como Arlequín-Hermes-Mercurio y en *Las señoritas*

como estudiante de medicina. Este estudiante, sin embargo, comparte con un autorretrato de Picasso, en forma de Arlequín, algo más que la identidad. Ambos, estudiante y Arlequín, sostienen en su mano una calavera.

Tanto en la punta seca del Arlequín como en el dibujo del estudiante de medicina, Picasso aparece rodeado de tres símbolos, alguno de los cuales, como la serpiente, no se le ha prestado atención y otros, como el perro y el caballo, han sido entendidos como si estuvieran allí por casualidad.

En la punta seca, el Arlequín sostiene una calavera en una actitud que ha sido automáticamente comparada con la de Hamlet. Pensamos que puede haber otras lecturas y compatibles. Si se atiende al conjunto simbólico de la *Plancha de dibujos* de 1905 y se relaciona con el dibujo del estudiante, así como con el contexto de *Las señoritas* y con el dibujo que veremos más adelante titulado *Sexo y muerte*, podríamos abrirnos a una comprensión más profunda de todos ellos. Veamos el primero.

El Arlequín muestra la calavera a Fernande. De la cabeza de Fernande se alza una ser-



Picasso. Jean Cocteau. 1917. Dibujo de Dessins (París. Stock, 1923)

Picasso. Telón para Parade. Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.



Picasso. Plancha de dibujos. Detalle. 1905. Punta seca. Musée Picasso. París.

Picasso. Estudios para el estudiante de medicina. Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Carnet de dibujos preparatorios para *Las señoritas*. Cat. 9 18 R. Musée Picasso. París.

Picasso. Estudiante de medicina, manos sosteniendo cráneo. Marzo 1907. Álbum 3. Lápiz sobre papel. Musée Picasso. París.

piente y, entre ambos, en la parte superior, Picasso grabó un caballo. Entre las múltiples posibilidades interpretativas que ofrecen estos símbolos, nos ceñiremos directamente a las que se ajustan a nuestro contexto.

La serpiente que luce Fernandé está vinculada a las divinidades cretenses y, concretamente, a Perséfone, diosa del inframundo, así como de la fertilidad y de la nueva vida. Zeus, en forma de serpiente, engendró a Dionisio, por primera vez, con Perséfone. Perséfone es, pues, portadora del niño divino.¹⁷²

La calavera que sostiene el Arlequín hace referencia no solo a la caducidad de la vida terrena sino también a la sabiduría que procede del mundo de los muertos. Hace referencia a la muerte ritual mediante la cual el iniciado adquiere el conocimiento y el alma inmortal.

El caballo, tal como hemos visto en los estudios de *Acróbata con bola*, *Les bâteleurs* y *Muchacho desnudo guiando un caballo*, es un signo doble, entre otros, de muerte y de resurrección.

Podemos entender que Fernandé, como las participantes en los ritos de iniciación, lleva dentro de sí al niño divino, a Dionisio. Un niño nuevo y símbolo de unidad, que nacerá con su muerte ritual. En este acto se le manifestará el conocimiento. La iniciada, como indica el caballo, renacerá y llena de conocimiento, será considerada un “recién nacido” o un niño¹⁷³.

Por su parte, el estudiante, con su libro junto a la calavera, nos recuerda, aproximadamente, lo mismo. Al conocimiento y a la sabiduría, simbolizados por el libro, solo se accede desde la muerte. El conocimiento

procede del mundo de los muertos. El perro sustituye al caballo del grabado en su doble simbología de muerte y de resurrección (los hemos encontrado juntos, y con el mismo simbolismo, en *Acróbata con bola* y en *Estudio para “Les bâteleurs”*).

Antes de preguntarnos porqué estudiante y Arlequín sostienen y se rodean de atributos semejantes, nos remitiremos a un dibujo que puede enlazarlos si lo entendemos en el contexto del ámbito iniciático.

En *Sexo y muerte*, Picasso dibuja a una pareja en el acto sexual envuelta dentro de una serpiente. Sobre los personajes vemos a la luna y en el lugar del sol, a una calavera. Las tres estrellas de alrededor parecen flores. En los frescos románicos encontramos al sol y a la luna junto a Cristo en la cruz. La luz y las tinieblas. Picasso, aquí sustituye al sol por una calavera indicando que la luz procede de la muerte. La imagen de Cristo muriendo en la cruz es sustituida por la de una pareja en pleno acto sexual. Un acto en el que los dos participantes también mueren como seres individuales para formar una nueva unidad, distinta a las dos anteriores. Las tres estrellas-flores entendemos que pueden ser la evoca-



Picasso. Sexo y muerte. 1902. Tinta y lápices de colores sobre tarjeta publicitaria. 9x13 cm. Colección particular.

¹⁷² En el rito de iniciación dionisiaco, se considera que la iniciada, como Perséfone, concibe y lleva dentro al futuro niño divino. Antiguamente, y en el mundo romano, se creía que las serpientes eran la reaparición de los muertos y portadoras de sabiduría. La serpiente “encarna la siniestra oscuridad de la psique inconsciente, pero también el conocimiento que se oculta en su interior(...) El hombre arcaico no se atribuía a sí mismo el conocimiento o la sabiduría; todo lo que sabía provenía del otro lado, era el espíritu de los muertos”. Dionisio tiene el mismo significado, es “la

sabiduría ancestral y el conocimiento del alma universal. (...) es la luz pasada y la futura unida por el recorrido de la serpiente. Toda la simbología de la serpiente ha sido extraída de: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005-. P. 75-76.

¹⁷³ Para la idea de iniciado como recién nacido, véase: KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

ción de las tres almas, las dos muertas y la nueva, la nacida de la mencionada unidad. Tres es un número perfecto, con principio, medio y fin. Para Freud es emblema sexual y es, además, base del principio divino.¹⁷⁴ Son tres las estrellas junto al sol y a la luna y, entre los dos ladrones y Cristo fueron tres los crucificados.

La visualización de la idea de muerte a través de la imagen de un acto sexual es más inmediata en Francia donde al orgasmo se le denomina *petite mort*. Un tipo de muerte en la que, como nos indica la serpiente, el iniciado alcanza la “sinistra oscuridad de la psique inconsciente, pero también el conocimiento que se oculta en su interior”.¹⁷⁵

La postura escogida por Picasso para retratar a los amantes no es gratuita ni provocadora, es, entre todas las posibles, la que mejor representa la idea de unidad. En ella puede verse a hombre y mujer (los opuestos) totalmente enlazados, sin principio ni fin. Hombre y mujer, física y espiritualmente dejan de ser dos entes individuales para formar un nuevo cuerpo. Un cuerpo distinto que integra a los opuestos en la unidad. Hombre y mujer, sin principio ni fin, como la circunferencia, en un eterno retorno. “Luz pasada es luz futura, el origen es la meta, unidas por el recorrido en espiral de la serpiente”.¹⁷⁶ Una nueva alma inmortal une los opuestos, la luz y las tinieblas, lo masculino y lo femenino. Es el matrimonio místico de Baco y Ariadna. Y son, también, *Las señoritas*.

Entendemos que el tipo de conocimiento que procede de la psique inconsciente, simbolizado por la serpiente saliendo de la cabeza de Fernand está vinculado al acto sexual. El estudiante de medicina, nos introduce en el templo-burdel proclamando que la luz del conocimiento se adquiere mediante la muerte ritual. Una muerte ritual que pasa por la unión carnal con el dios.

Arlequín, Picasso, Arlequín Trismegisto,¹⁷⁷ Hermes Trismegisto, conductor de las almas a través del inframundo y padre del

conocimiento hermético, guiaba a Fernand en la *Plancha de dibujos* hacia su muerte ritual para alcanzar la unidad. Esta unidad es la que simboliza el caduceo que sostiene Mercurio (asociado a Hermes y al primitivo Arlequín)¹⁷⁸ en el esbozo pompeyano de Mercurio y Fortuna. El caduceo es el antiguo símbolo mesopotámico del dios que cura las enfermedades, símbolo que pasó a Grecia y que ha llegado a nuestros días ligado a la curación,¹⁷⁹ a la medicina. Deducimos pues, que el Arlequín y el estudiante de medicina son la misma persona porque ambos son, al mismo tiempo, Hermes o Mercurio. Picasso se autorretrata en un estudiante de medicina. Alguien que, con el aprendizaje o iniciación, devendrá médico, que devendrá Hermes-Mercurio. Así alcanzará lo que el dios representa, la suprema unidad de todo lo escindido. Creemos que Picasso se ha retratado como guía de las almas, como Hermes-Mercurio, en forma de Arlequín o de estudiante de medicina, en otras tres obras que reflejan la iniciación de tres amigos, en *Les bâteleurs*, en *Las señoritas* y en *Parade*.

El estudiante se dirige al templo-burdel para cumplir su cometido. No pensamos que se trate de un trabajo de atención médica a las prostitutas o a sus clientes, aquejados de enfermedades venéreas, ni de contemplar la muerte como un trabajo científico.¹⁸⁰ Estas interpretaciones, convertían al libro y al cráneo del estudiante en “objetos inapropiados para entrar en un burdel”. Quizás el problema más grave que haya tenido la comprensión de *Las señoritas* sea éste, la excesiva focalización del sexo como práctica prostibularia. Posiblemente esta asociación automática, tan masculina, no haya permitido a la crítica plantearse la posibilidad de entender el sexo como parece ser que lo entendía el artista, como algo salvaje y sagrado al mismo tiempo. Sin escisiones, uniendo misticismo y animalidad en un sólo escenario.

El cometido del estudiante en el templo-burdel será aprender la unidad que evoca el

174. Simbología del tres en: PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 405.

175. El entrecomillado ha sido extraído de : FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005-. P. 75.

176. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005-. P. 76.

177. Picasso es nombrado por Apollinaire “Arlequín Trismegisto” en su poema *Les saltimbanques*.

178. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres.

Thames and Hudson. 1998. P. 89. Otros paralelismos entre Picasso, Arlequín y Hermes en PP. 25 y 26.

179. Simbología del caduceo, extraída de CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 113.

180. Ideas recogidas en los artículos de RUBIN, WILLIAM “La génesis de *Les demoiselles d'Avignon*” y de STEINBERG, LEO “El burdel filosófico”. en: AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. PP 418 y 338 respectivamente. Leo Steinberg, reproduce, entre otras versiones, la de Barr que vió en *Las señoritas* una alegoría al precio del pecado (P. 320)



Picasso. Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó". 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basilea. **Gusman. Esbozo mural.** (Región VI, Insula XIV). P. 368.

Picasso. Onceavo estudio de conjunto de seis personas, cinco señoritas y el marinero. Mayo-junio 1907, París. Pluma y tinta china. Cat. 10. 11R. Museo Picasso. París.

Picasso. Estudio de conjunto. Mayo, 1906. Álbum 6. Lápiz sobre papel. Musée Picasso. París.

caduceo, el antiguo símbolo de la profesión médica.¹⁸¹

En el templo burdel, el estudiante de medicina contrapondrá las fuerzas opuestas que representan las serpientes entrelazadas del antiguo caduceo médico. Mediante la muerte ritual y la unión sexual con la diosa-prostituta, el estudiante unirá la serpiente domada con la serpiente salvaje, unirá el bien y el mal, la salud y la enfermedad, lo femenino y lo masculino. Como Mercurio, el dios andrógino, el estudiante descubrirá lo femenino en el hombre.¹⁸² Creemos que esta es la explicación a la androginia de la señorita que ocupa el lugar del estudiante de medicina.

Una androginia que era postulada por Sar Péladan como el ideal plástico, la experiencia estética metafísicamente más elevada.¹⁸³

Veamos, someramente, cómo se han ido asociando los símbolos de algunos de estos personajes.

En el estudio en pastel de *Las señoritas* la idea de androginia como símbolo de unión de los opuestos es representada mediante la masculinización de la mayoría de las señoritas. Quizás Picasso jugara con la idea de evidenciar en todas ellas el símbolo de la unidad a la que habían llegado estas sacerdotisas del templo-burdel. La idea de metamorfosis anímica está expresada como en tantas obras de 1905 y de 1906 mediante la contraposición de objetos fálicos y de objetos femeninos.

Los cambios que efectuará Picasso conferirán al óleo definitivo una potencia que no se percibe en los estudios.

En el mencionado pastel de Basilea el concepto de resurrección, expresado mediante las flores, ocupa el primer término del bo-

ceto. El marino simboliza al iniciado en su viaje al Hades y frente a él, de espaldas al espectador, la gran sacerdotisa parece preparada para escenificar la *unio mystica* con el neófito.

El estudiante, abriendo el telón y sujetando el libro, nos desvela los secretos del conocimiento que simboliza el citado libro.

Estas ideas, más las inherentes al estudiante de medicina con la calavera, el libro y el perro, van buscando su sitio y su forma en la composición en distintas tentativas. Como se ha comentado, creemos que fue la incorporación de la pareja pompeyana formada por Mercurio y Fortuna la que impulsó un cambio definitivo, tanto a nivel estilístico, como conceptual en *Las señoritas*.

Hemos visto que Fortuna provoca la desaparición de las dos señoritas de la izquierda y obliga al marinero a ponerse en pie. Éste se adapta al Mercurio pompeyano y va perdiendo su fisonomía original. Mercurio-Hermes es uno de los dioses más versátiles del Olimpo y Picasso un artista en jugar e invertir los

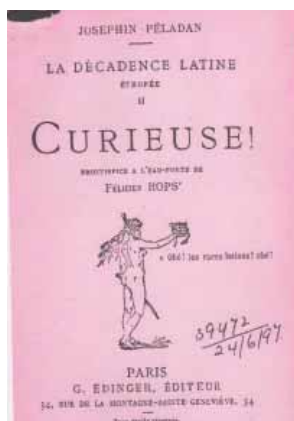


181. Vara entrelazada con dos serpientes, que en la parte superior tiene dos pequeñas alas o un yelmo alado. (...). Desde el punto de vista de los elementos, el caduceo representa su integración, correspondiendo la vara a la tierra, las alas al aire, las serpientes al agua y al fuego integración. (...). Expresa siempre la misma idea de equilibrio activo, de fuerzas adversarias que se contrarrestan para dar lugar a una forma estática superior. (...). Incluso las tinieblas podían ser convertidas en luz por virtud de ese símbolo de la fuerza suprema cedida a su mensajero por el padre de los dioses.

CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 113.

182. La simbología de la serpiente y de Mercurio, han sido extraídas de: CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 410-411.

183. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991).P.340.



Portada de *Curieuse!* De Sar Péladan. 1885.

Portada de *Curieuse!* Detalle. De Sar Péladan. 1885.

Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. París, 1907.

Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York

símbolos. Por otra parte, Picasso elimina los atributos del estudiante en un proceso tendente a la síntesis y ofrecerá, finalmente, una nueva imagen física de este estudiante que, por sí misma, evocará la unidad.

Picasso aglutina a las dos personalidades mercurianas, el estudiante de medicina y el marino-Mercurio, en una sola. El artista se distancia del tono narrativo y tiende hacia una expresión más conceptual. El estudiante, con derecho propio, asume las características del dios y desaparece el marino.

El pintor, como estudiante de medicina y como Hermes, absorbe las características de ambos. Como el estudiante, él también debió atravesar por la iniciación para alcanzar el equilibrio de fuerzas y la unión de los opuestos, para acceder a la unidad. Su personaje final exterioriza la metamorfosis que ha producido en su alma esta iniciación. Su mano andrógina nos abre el telón desvelándonos el proceso hacia la unidad que él-ella ejemplifican.

Su ímpetu, su perfil, su gesto, su cabellera... recuerdan los del andrógino que ilustra la portada de *Curieuse!* (1885) de Sar Péladan, el autor al que tanto parece deber el círculo picassiano.

Suprimida la diversidad de atributos iniciales, el estudiante toma el aspecto, la estructura, los detalles físicos y la postura del Mercurio pompeyano. Mantiene su capa, pierde la bolsa que ya ha sido entregada al templo-burdel, liberándole una de las manos y, con la otra, abre el telón dándonos a conocer el proceso cuyo objetivo unitario él representa. Su figura, femenina y masculina al

mismo tiempo es la que exterioriza la unidad de los opuestos.

Picasso, aunando los opuestos, lo claro (consciente) y lo oscuro (inconsciente) lo femenino y lo masculino, deviene, en *Las señoritas*, la meta y el camino. Él es el resultado del proceso que se inicia en la zona derecha de la composición. Su camino es el camino a seguir por el iniciado. Su tez oscura podría evocar su bajada al inframundo, al reino de las tinieblas y su cuerpo claro, la luz. Su androgínia es mística.¹⁸⁴ El artista deja patente su búsqueda de la unidad y, descorriendo el telón, como profeta, muestra el camino a la completud.

Su imagen profética transmite su tarea en este mundo: "Picasso es un recién nacido que aporta orden al universo".¹⁸⁵ Esta es su actitud en *Las señoritas*. El artista, como recién nacido, es decir, como iniciado,¹⁸⁶ muestra al mundo el proceso hacia la salvación del alma. Un trayecto cuyo objetivo es la liberación de la chispa dionisiaca que el ser humano, como descendiente de las cenizas titánicas, encierra en su interior. Picasso pinta los conceptos esenciales de la representación sagrada de un drama religioso que guiará los objetivos del iniciado.

La androgínia, se aprecia en su trabajo, al menos desde 1905 y Apollinaire la destacaba en su artículo de *La plume* este mismo año.¹⁸⁷ En Gósol hemos percibido el hermafroditismo en el dibujo de una pareja, estirada y entrelazada. Uno de estos personajes amamanta a un bebé, sin embargo su aspecto es masculino. El otro, con un cuerpo más femenino, tiene sexo masculino. Todo ello

184. Recuérdese el interés de A. Jarry, amigo de Apollinaire y de Picasso desde 1905, iniciado y seguidor del Gran Maestro Rosacruz Sar Péladan, por el ideal místico del andrógino. Él y su pareja vivían la sexualidad como 1 forma de espiritualidad. En éste sentido, consúltese: AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 75.

185. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair.

Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 77.

186. KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008. P. 72.

187. APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. *La plume*. 15 mayo 1905.

Picasso. Pareja de adolescentes. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París

Picasso. Pareja. 1906. Gósol. Carnet Catalán. Museu Picasso. Barcelona.



resulta desorientador, a menos de que no entendamos este esbozo en un contexto iniciático.

En *Pareja*, el hermafrodita tiene aspecto femenino y la persona que amamanta al recién nacido es muy masculina. Concretamente es la imagen de Picasso en *Pareja de adolescentes*. Pensamos que tenemos en una misma imagen a dos hermafroditas y a un bebé. Picasso ha querido representar la metamorfosis que se produce en una pareja de iniciados. Ambos han sufrido la misma transformación que Dionisio y, gracias a ello, la leche de la gnosis se ha hecho suya. Como Dionisio, los iniciados han unificado los opuestos.¹⁸⁸ El bebé es el nuevo ser que nace de esta experiencia que es al mismo tiempo mística y sexual.¹⁸⁹ Creemos que Picasso, en Gósol, se había retratado a sí mismo como hermafrodita en un contexto iniciático.

Finalmente, el artista por lo que hemos visto, se identifica, normalmente, como Baco. En *Las señoritas*, Baco está reflejado en el bodegón. Su pasión es evocada por el racimo de uvas. Y su resurrección por la tajada de sandía. Sin embargo, es muy posible que Picasso también haya transferido algo de Baco a Hermes-Mercurio.

Baco, que fue concebido por Zeus, para aunar las fuerzas opuestas, las titánicas y las olímpicas y que, fracasado el primer intento, volvió a engendrarlo para mostrar a la humanidad el camino de la salvación era, a menudo, representado como un ser afeminado. Una imagen que transmite la idea de integración.

Gusman, trata el tema de un modo bastante superficial, pero comenta:

Baco es metamorfoseado complacientemente hasta hacerle perder su virilidad: por una de esas aberraciones comprensibles en la mitología, es afeminado hasta tal punto que, a menudo, las composiciones pompeyanas lo representan como hermafrodita.¹⁹⁰

El comentario de Gusman, junto a la imagen de *Baco hermafrodita*, no debió pasar desapercibida a Picasso.

Si prestamos atención a la imagen de *Baco hermafrodita*, observaremos que ésta puede haber aportado algo a Hermes-Mercurio. Pensamos que aspectos de *Baco hermafrodita* suplen las lagunas que dejaba pendientes Mercurio, el pecho y el cabello.

La capa de Mercurio que luce la señorita de la izquierda, reproduciendo, incluso los pliegues de la original, ha sido desplazada por Picasso más allá del hombro de esta muchacha. De este modo, el drapeado cuelga sobre el torso de la señorita igual que lo hace la cinta de la capa que se desliza junto al pecho de *Baco hermafrodita*. Picasso, siguiendo al pintor pompeyano, destaca el pecho del hermafrodita subrayándolo con el perfil de la capa. Por otra parte, la cabellera de Baco, peinada hacia atrás y resbalando ligeramente

Gusman. Esbozo mural. (Región VI, Insula XIV). P. 368.

Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York

Gusman. Baco hermafrodita. Casa del Centenario. P. 386.



188. Quizás pudiera entenderse como la escena siguiente a *Pareja de adolescentes*.

189. El amigo de Picasso, e iniciado, Canudo vivía, conjuntamente a su pareja, el sexo como una forma de espiritualidad. Véase. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-*

1924. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 75.

190. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 387.

sobre el hombro y la espalda, recuerda la que Picasso pinta a esta señorita.¹⁹¹

Para corroborar estas identificaciones báquicas, podemos recurrir a una de las fotografías que el artista se hizo tomar por Cocteau en su viaje a Pompeya en 1917. Picasso se retrató frente a la imagen del Baco hermafrodita. Del mismo modo, unos meses más tarde se fotografió sobre el Arlequín-Hermes del telón de *Parade*.

Picasso, que según creemos, ya se había dibujado a sí mismo como hermafrodita en Gósol (*Pareja*) retoma la idea en *Las señoritas*. Para ello utiliza básicamente la imagen de Mercurio-Hermes y la complementa con la de *Baco hermafrodita*. Ambos dioses son exponentes de la unidad y ambos *alter ego* del artista

Como ya se ha dicho en esta tesis, Picasso teje en sus telas unas redes y conexiones entre los dioses que emulan a los múltiples parentescos de la familia olímpica y a las variadas asociaciones que establecen entre las divinidades los pompeyanos.

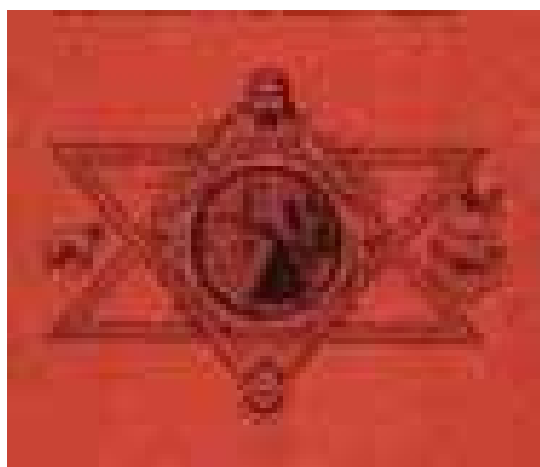
Si al interés que desvelaba la androginia en el círculo de amigos de Picasso,¹⁹² le añadimos los comentarios de Gusman y los modelos de hermafroditas que muestra en su libro, podríamos aceptar sin mayores reticencias que Picasso para expresar la unidad y la completud recurriera a estas imágenes. Quizás sorprenda, también, que un hombre tan interesado en el sexo femenino como Picasso se retrate como lo hace, como hermafrodita. Sin embargo, tanto Baco como Hermes, dos de los *alter ego* más habituales del artista, son al mismo tiempo seres andróginos y prototipos de la fertilidad masculina. Así que no



Picasso y ruinas Pompeya.
Casa del Centenario. Marzo, 1917. Foto de Cocteau.
Museo Picasso. París.
Gusman. Hermafrodita.
(Pintura del Museo de Nápoles). P. 387.

parece que existan incompatibilidades entre la idea de virilidad y la de hermafroditismo, especialmente si entendemos que este último concepto simboliza un estado de máximo desarrollo espiritual.

Las señoritas constituyen una gran teofanía alrededor del mito de Ariadna y de su matrimonio místico con Baco. Una exaltación de la divinidad que toma, también, elementos propios de estas manifestaciones plásticas en el ámbito cristiano. Ariadna, como la Virgen o como el Cristo al que tanto recuerda su figura, ocupa el centro de la composición. Los instrumentos de la pasión, muerte y resurrección del dios están a sus pies, como en las predelas de los retablos; el infierno del salvaje inconsciente con las almas sufrientes a la derecha de la composición; la idea de la cortesana, Fortuna-Isis o M^a Magdalena a la izquierda y la figura profética del ángel, ni hombre ni mujer, mensajero entre el mundo de los humanos y el divino, cierra la composición por la izquierda. Los protagonistas picassianos se distribuyen por zonas en la composición, como ocurre con los que ilus-



191. Es, una cabellera similar a la de la imagen del andrógino de Péladan que ilustra la portada de su obra *Curieuse!* (1885).



192. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991.-P.360.

Portada de *L'Archéomètre*.
Detalle. Saint Yves
d'Alveydre. Fecha de
publicación ilegible
**Picasso. Las señoritas
de la calle Avinyó. Ejes
compositivos.** París, 1907.
Óleo sobre tela. 243'9x233'7
cm. Museum of Modern Art.
New York

trarían *L'Archéomètre* en el que entonces bajaba Saint Yves.¹⁹³

Péladan entiende la figura del ángel como la cristianización del andrógino quien, a su vez, identifica con el artista. La interpretación que hemos hecho de la señorita de la izquierda podría estar refrendada por el ideario del filósofo ocultista al que seguía el círculo picassiano.¹⁹⁴

El artista se encuentra entre lo laico y lo religioso: es pecador como el primero y ora como el segundo. A menos de elevarse hasta la forma angélica, hasta el andrógino (...). El cristianismo ha santificado el andrógino convirtiéndolo en ángel.¹⁹⁵

La estructura es la propia de la imaginería religiosa cristiana que, como se sabe y hemos ido viendo a lo largo de esta tesis, toma muchos de sus símbolos de la pagana, entre ellos el propio Dionisio a quien el poeta catalán Maragall, contemporáneo de Picasso, intentaba conciliar con Cristo.¹⁹⁶ También Péladan y Saint Yves, proclamaban la fusión de los principios paganos con los cristianos.

Picasso, ya desde Gósol, está jugando con la mixtificación de íconos paganos y cristianos, valiéndose de la fusión de modelos pompeyanos y románicos. El artista parece buscar la verdad eterna subyacente en determinados mitos que ha sido perpetuada a través de los siglos por la plástica oficial de las religiones dominantes de cada período. Picasso desvincula el mito de la oficialidad y lo proyecta en seres anónimos u objetos cotidianos. Lo distancia de una espiritualidad organizada y conductista, otorgándole absoluta libertad. No lo desacraliza, lo libera. Picasso, como el iniciado, busca en todo el Uno. Así, el artista encuentra a "Ceres- Virgen de Gósol" en una portadora de panes, a "Epona-Virgen en su huída a Egipto" en Fernande montada sobre una mula, etc. Para la expresión de un principio divino en un ser anónimo, el pintor mixtifica modelos pompeyanos y románicos que, en el proceso de libre manipulación pierden autoridad como íconos oficiales de un sistema conservando, sin embargo, sus connotaciones sagradas.

En *Las señoritas*, el artista prosigue en la misma línea: confiere al cuadro la estructura compositiva clásica de la imaginería cristiana, los modelos son paganos, el lenguaje plástico aúna y reinterpreta, básicamente, sistemas representativos pompeyanos y románicos, pero sus personajes son individuos vulgares. No se trata de seres corrientes utilizados como modelos para la divinidad. Son personas comunes en las que Picasso percibe la divinidad. Caravaggio, se sirvió de prostitutas como modelos para alguna de sus Vírgenes. A pesar de los resultados sublimes, la Iglesia no pudo aceptar a una prostituta como instrumento para evocar la divinidad. Picasso va más lejos que Caravaggio. Para Picasso la prostituta no es un instrumento para expresar la divinidad ajena sino la propia. Una prostituta, una leñadora o una segadora, puede ser diosa si ella se lo gana y el artista así lo percibe. En Picasso, la divinidad no la otorga el poder religioso sino el proceso espiritual individual de cada ser humano. El estatus divino, en el rito dionisiaco, es alcanzado mediante la unión sexual, física y mística, del iniciado con el dios. Esta experiencia que liga al espíritu divino con el alma humana, encerrada en su realidad material es evocada por la estrella que subyace en la estructura compositiva de *Las señoritas*. Los dos triángulos invertidos que definen la estrella, como el sello de Salomón, como armonía de los opuestos, proyectan, vehiculizan o exorcizan la unión que tiene que tener lugar en la superficie, en el cosmos.

En *Las señoritas*, el artista, no sólo se identifica con el mito de Hermes-Mercurio o de Dionisio- Baco sino que, comprometiéndose con la vocación salvadora de Baco y la profética de Mercurio, explica a la humanidad el proceso para su salvación individual, para alcanzar el conocimiento, la luz, la unidad y el alma inmortal. Sustrahe el monopolio de desarrollo espiritual y de acceso a la divinidad de cualquier organización religiosa y lo pone al servicio de la comunidad.

El artista desvincula de la religión oficial los secretos para religar al hombre con el cosmos, pero su formulación sólo permite la

193. Véanse las siguientes direcciones: www.initiation.fr, wikipedia.org y www.crystalinks.com/styves.html.

194. Relaciones del círculo picassiano y Péladan comentadas, entre otros, por: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991).P.340.

195. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-.P. 297.

196. Téngase en cuenta que en el Carnet catalán, Picasso transcribe un poema de Maragall. Otros comentarios acerca de Maragall, Cristo y Dionisio en : CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982. P. 172-173.



Picasso. *La mujer de los panes*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8.

Philadelphia Museum of Art. Philadelphia.

Picasso. *Mujer sobre un asno*. Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso

Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

comprensión a quien esté en condición de acceder a ellos.¹⁹⁷

Los pasos que conducen a la interiorización personal del mito de Baco y Ariadna tienen una función liberadora que transcurre por la búsqueda del sí mismo en las profundidades del inconsciente más salvaje, el encuentro del alma virgen desvinculada de máscaras sociales y el posterior encaje de este bagaje inconsciente con el consciente. El sexo, entendido como acto sagrado, forma parte de los mecanismos de encuentro de este inconsciente y de

la divinidad. *Las señoritas* evocan el proceso y la relación indisoluble entre sexo y espiritualidad en una experiencia mística en la que la comunión entre lo sagrado y lo animal es, al mismo tiempo, camino y meta. Indecente y divino, como consciente e inconsciente, masculino y femenino, bien y mal... son aspectos de las fuerzas opuestas que la superación del rito unirá en un ser nuevo, un ser de luz y de alma inmortal. La ruptura de *Las señoritas* se escenifica en la búsqueda del acceso personal a la sagrada unidad.

¹⁹⁷. Las enseñanzas pitagóricas y platónicas, como todo el pensamiento tradicional de orden esotérico o místico, se expresan por medio de imágenes que hacen que "el que no sabe comprender" lo que hay detrás de ellas -y por definición el no iniciado- interprete de modo literal y material el sentido y la intención de la enseñanza, y piense que los intereses del filósofo que las formula, están centrados en lo horizontal,

lo fantástico, lo extravagante. PLUTARCO Sobre los oráculos. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta Ed. 2007. P. 12.

25

Conclusiones

En base al análisis de las obras y a los hallazgos realizados en las composiciones más representativas del período comprendido entre 1905 y 1907, hemos confirmado nuestras hipótesis y llegado a la siguiente tesis:

La influencia de la pintura pompeyana es el hilo conductor que une todas las obras analizadas de esta etapa. Este ascendente se manifiesta en el fondo y en la forma, pues el interés de Picasso en esta pintura no es meramente estético. Los modelos pompeyanos se introducen en las composiciones picassianas y vierten sus contenidos en el marco de las mismas. De modo que la interpretación de las obras analizadas de este período es indisoluble de los mitos y símbolos a los que aluden los mencionados patrones. El principal obstáculo para su comprensión es el velo de banalidad y la aparente llaneza de las imágenes con las que el pintor ha protegido su producción. La constatación del señuelo pompeyano y de sus significados ha abierto una brecha a esta impenetrable y sutil coraza que, con los años, ha sido reforzada mediante la superficialidad de algunas interpretaciones.

La relevancia de la marca pompeyana, inicialmente percibida en *La toilette* y en *Pastor con cesto*, va más allá de la tentación por revestir las obras con puntuales destellos de clasicismo. El proyecto del que analizamos su cristalización presenta señales, al menos, desde 1900 o 1902 y su desarrollo abarca los ámbitos de la pintura, de la filosofía, de la religión y de la vida personal del artista. La fuerza y el consecuente éxito de este plan residen en la coherencia y la estrecha interpenetración entre todas sus esferas. El *Marco decorado* (1900-1902) y la procesión de *La Mercè* (octubre 1902) documentan la larga reflexión acerca de un ideario cuyo proceso aparece ya totalmente explicado en el citado *Marco*. Las primeras muestras de este trabajo fueron, pues, realizadas en Barcelona, sin embargo el proyecto tomó cuerpo en París desde finales de 1904. En Gósol se enriqueció con los contenidos mixtos de sus ancestrales costumbres y con los valores divinos del románico catalán. De vuelta a París, Picasso, profundizó en las aportaciones gosolanas y culminó la trayectoria en un compromiso personal, la gran teofanía de *Las señoritas de la calle Avinyó*.

25-1 Los modelos pompeyanos como vehículo para la expresión de un proyecto filosófico-mágico-religioso y plástico en el que se encuentran coherentemente contextualizados.

Importancia, en este plan, del entorno ocultista del artista

La toilette y *Pastor con cesto* son meras piezas de un tejido de carácter pompeyano incesantemente alimentado por las vivencias y el entorno del artista. Max Jacob, Apollinaire, Ricciotto Canudo, Alfred Jarry, etc. seguidores todos ellos del *leader Rose-Croix*, el archimago Sar Péladan,¹ el ocultista Papus, Saint Yves, Erik Satie...² nutrieron la base ocultista desde la cual el artista profundizó en los ritos místéricos y los conceptos de salvación, de inmortalidad, de magia de religiones y filosofías del ámbito clásico. Picasso comprendió, a través de ellos que él, como artista, era mago y sacerdote.³ También Max Jacob y Apollinaire, con amplios conocimientos en rituales, se consideraban a sí mismos poetas y magos.⁴ Algunas de las obras de Péladan (*L'art idéaliste et mystique*, *Cómo convertirse en un mago*, *Cómo convertirse en un hada*)

así como sus representaciones escénicas (*Orfeo*) o sus alegatos al Papa para reinstaurar los Misterios en el ritual de la Iglesia,⁵ por un camino u otro, tuvieron su traducción en el trabajo de Picasso. Las alabanzas de Péladan al arte de Pompeya y de Herculano, considerado reproducciones del más alto nivel de perfección alcanzado por el gran arte de los antiguos, implican que los modelos pompeyanos utilizados por Picasso se encontraban, también, incluidos en el ideario de Péladan.⁶ El retrato que le inspiró este filósofo ocultista (*Anciano con tiara*, 1905)⁷ documenta los intereses que despertó Péladan en la obra de Picasso. El interés por los ritos místéricos del círculo de Péladan enlazaba con otro de los motores que alimentaron el trabajo de Picasso, Nietzsche, con su también visión divina y dionisiaca del artista.⁸

25-2 El opio

La presencia de Perséfone y de sus ritos en las obras de este período está vinculada al consumo de opio por parte de Picasso y de sus amigos.⁹ El opio fue el nexo que unió a Picasso con la diosa, con los ritos eleusinos, con los dionisiacos y con sus objetivos: el desarrollo espiritual. El opio en Creta, y el *kykeon* en Eleusis, procuraba una especial apertura mental a los seguidores de la diosa.¹⁰ El opio facilitó al artista, como a los seguidores eleusinos, la comprensión de un proceso cósmico que le aportó luz e inmortalidad.

Su desintoxicación, en 1908, coincide con el inicio de un camino opuesto y racional, el del cubismo. Al término del mismo, la colaboración con Satie, Cocteau, la presencia de Canudo y la visita a Pompeya, en 1917, comportó el reciclaje temático de los trabajos realizados entre 1905 y 1907 que inauguraron con el telón de *Parade* (1917) una segunda etapa pompeyana.

El opio favoreció a Picasso el acceso al conocimiento (decía de su aroma que era el más inteligente del mundo)¹¹ y la posibili-

1. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 340

2. Consúltense, en este sentido BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL *La bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983., www.initiation.fr, wikipedia y www.crystalinks.com styves.html.(Consultado 12 febrero y 20 de marzo 2009) así como fratreslucis.netfirms.com/Peladan01.html (Consultado 19 enero 2009).

3. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- P. 327. Así mismo, Apollinaire, en el poema *Los saltimbanquis* (1905) confiere a Picasso el título de *Arlequín Trismegistus* equiparándolo a hermes Trismegisto, fundador de las ciencias ocultas.

4. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 331.

5. fratreslucis.netfirms.com/Peladan01.html (Consultado 19 enero 2009).

6. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- P. 301.

7. En los modelos que ilustran el friso de su especial tiara (procedentes del libro de Gusman) Picasso evoca el proceso de muerte y de resurrección que religa al hombre con el cosmos, la esfera celeste que corona la "tiara". El trabajo que conduce al ser humano hacia la unidad.

8. NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 (Primeras publicaciones: 1871)

9. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 149; OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. Paris, 1933-P. 45 y RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*.

Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- PP. 266, 312, 324 y otras.

10. KERÉNYI, KARL *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998. P. 31 y KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004. P. 64.

11. RICHARDSON, JOHN *El aprendiz de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. -1ª Edición *The sorcerer's Apprentice*, 1991-PP. 313-314

dad de flotar en un cosmos sin coordenadas temporales en el que podía metamorfosearse constantemente. Estas metamorfosis se tradujeron en sus composiciones. En ellas el artista presenta a los seres humanos como arquetipos cuya esencia se repite cíclicamente en el universo. Sus personajes participan a un mismo tiempo de varias identidades, son Apollinaire-Ulises-marinero-tío Pepe; Picasso-Arlequín-Hermes-estudiante de medicina; Fernand-Ceres-Virgen de Gósol, etc. Las miradas perdidas de estos personajes, así como las de los jóvenes *kouroi*, son miradas interiores, propias de quienes se encuentran a medio camino entre el reino de los hombres y el de los dioses. Son las miradas de quien estando en un viaje interior su presencia entre nosotros es meramente física.

Picasso establece una relación entre las revelaciones recibidas por el iniciado en el templo eleusino, después de ingerir *kykeon*¹² y unirse a la diosa, con los “viajes” en los que se sumergían el artista, Fernand y sus amigos con el opio. En ambos casos se lle-

ga a estados revelatorios con ramificaciones espirituales e información sobre la vida, la muerte y el eterno campo generativo del ser.¹³ Algunos investigadores han expuesto la defensa y relevancia del *kykeon* y de determinados psicotrópicos para la adquisición de un nuevo conocimiento en el mundo espiritual, planteando la importancia para nuestro tiempo de los misterios eleusinos.¹⁴ Se trataría de experimentos similares a los llevados a cabo por Picasso y sus amigos durante el período que ha sido objeto de nuestro estudio. Los conocimientos adquiridos con el opio adentraban al iniciado en la ancestral sabiduría de las diosas de la fertilidad y de la muerte (Deméter y Perséfone). “El opio era el regalo de la diosa a sus adoradores y éstos recordaban las experiencias que le debían a ella”.¹⁵ Algo así, hizo Picasso.

El artista, en estas composiciones, rindió culto a Perséfone, la diosa que tenía como planta sagrada las adormideras.¹⁶ Las propiedades de las mismas, facilitaron a Picasso el acceso al conocimiento, a la luz y a la inmortalidad.

25-3 La exposición y subasta de los frescos de Boscoreale en la galería Durand-Ruel de París desencadena la introducción de los modelos y plástica pompeyanos en la pintura picassiana. El recurso de Picasso a las reproducciones pompeyanas de Gusman

El desencadenante definitivo de un proyecto que unía espiritualidad, magia, religiones antiguas y opio fue el impacto que provocó la exposición y subasta de los frescos de Boscoreale en París en 1903. Algunos de los frescos permanecieron en París y el catálogo de Sambon,¹⁷ con la reproducción de *El atleta* de Boscoreale, así como su potente rojo pom-

peyano, tuvo su traducción en *El atleta* que el artista regaló a Paul Fort.

La nueva temática picassiana encontró en los modelos y la plástica pompeyana el vehículo de su expresión y su contexto. El libro sobre Pompeya ilustrado y escrito por el pintor Pierre Gusman¹⁸ proporcionó a Picasso la mayoría de modelos y muchísimos

12. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004. P. 74.

13. Las experiencias con el *Kykeon* fueron realizadas y divulgadas por un equipo de científicos. Nuestra información ha sido extraída de su publicación: HOFMANN, ALBERT; GORDON WASSON, ROBERT y RUCK, KARL *El camino de Eleusis*. Méjico. Fondo de cultura económica. 1995. Experiencias similares son descritas por Cocteau en: COCTEAU, JEAN *Opio*. Buenos Aires. Editorial sudamericana. 2002.

14. HOFMANN, ALBERT; GORDON WASSON, ROBERT y RUCK, KARL *El camino de Eleusis*. Méjico. Fondo de cultura económica. 1995

15. KERÉNYI, KARL *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998. P. 41. Picasso comentaría años más tarde a Cocteau que el opio era el más inteligente de los aromas. En: RICHARDSON, JOHN *El aprendiz de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. -1ª Edición The sorcerer's Apprentice, 1991-P. 314.

16. Deméter y Perséfone. Véase: KERÉNYI, KARL *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998. P. 31.

17. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903

18. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906

-1ª Ed 1899- A pesar de las referencias a dos volúmenes ilustrados sobre Pompeya en la lista de libros de Picasso (BECK NEWMAN, VICTORIA “The triumph of Pan”: Picasso and the liberation” Munchen Berlín. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 Bd., H.1. 1999. PP. 106-122) no se han conseguido los títulos de los mismos ni a través del Musée Picasso de París ni a través de los archivos de la familia Picasso. Sin embargo pensamos que hay que tener en cuenta que existen cajas con documentación picassiana que no pueden ser abiertas hasta transcurrido un determinado tiempo y que podría hallarse en ellas algún ejemplar del libro de Gusman. Pero, por encima de todo, en esta tesis defendemos nuestra absoluta confianza en el lenguaje pictórico y, en este sentido, creemos que, si bien el hallazgo del libro de Gusman entre la documentación picassiana podría resultar complaciente, no es imprescindible. De hecho, la tesis se inicia con la libre asociación visual entre *La toilette* y *Pastor con cesto* con determinadas obras pompeyanas, algo que la investigación a partir de documentos no había podido desvelar. Consideramos que la pintura, la imagen, es la que mejor documenta la trayectoria y las influencias del artista. Tener que recurrir al texto, al hallazgo de un volumen que quizás era prestado o que fue extraviado, es conceder muy poco valor al lenguaje pictórico o confiar muy poco en la propia capacidad de leer directamente en este lenguaje.

Picasso. *El atleta*. París, 1905. Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París.



conceptos. Uno de los más importantes es la idea de modernidad. Gusman percibe en los errores, las deficiencias casi ingenuas, los ojos bizqueantes, las cabezas mal resueltas y el brío de la pintura pompeyana, la idea de modernidad. Y, sin embargo, ve, en los intentos de superación, en la voluntad de perfección de esta pintura, proyectos banales. Picasso emprende el camino hacia la modernidad inspirándose en el aspecto más “moderno” de la pintura pompeyana, enfatizando las yuxtaposiciones, las desproporciones, centrándose en pequeños conjuntos o detalles. En definitiva, se sitúa en el extremo opuesto al de quienes, como Ingres, intentaron “mejorarla”.¹⁹

25-4 El rojo cinabrio y la paleta pompeyana

El rojo cinabrio, el rojo pompeyano, impacta en la retina y en la memoria de cualquier artista. Desde 1904 (*El actor*) Picasso lo introduce en sus obras. Sus manchas son potentes y pequeñas huellas reveladoras de la progresiva penetración de Pompeya y su mundo en la pintura del artista. El rojo nos conducirá hasta *Las señoritas*. A finales de 1904 y principios de 1905 Picasso empieza a ensamblar en una misma composición, conceptos, modelos y estética pompeyanos. El acabado de estas obras, su aparente desconchado, irregularidades o transparencias, les confiere el aspecto de un fresco y la idea de pervivencia a través de los siglos, es decir, de eternidad. Un valor que el artista deseaba incorporar a su trabajo.

La paulatina consolidación del proyecto coincide con la apertura de Picasso a la paleta pompeyana. Cromáticamente, el rojo es el emblema de Pompeya, pero la gama de pigmentos del artista campano incide también en los tierras, los ocre, los rosados y los suaves azules. Unos rosas que Gusman compara con los pétalos de rosas y que se obtienen

neutralizando el rojo con el blanco.²⁰ Ésta es la paleta de Picasso entre 1905 y 1907. Los azules se diluyen en los tierras, en los rojos y en los rosas pompeyanos. Su aplicación, imitando la acuarela y el perfilado sanguina de las figuras tiene, también, su origen en los frescos de Pompeya.²¹

Nuestra investigación ha abarcado distintas épocas, las llamadas rosa, ocre y negroides. Sin embargo, hemos constatado que todas ellas tenían un mismo origen, la paleta pompeyana. Las tonalidades pompeyanas se extienden a lo largo de 1905 y 1907. No percibimos que Picasso se concentre más en los rosas cuando pinta *Les bâteleurs* que cuando pinta *El harén*, la *La toilette* o el *Gran desnudo rosa* y sin embargo el primero pertenece al período “rosa” y los otros tres al “ocre”. Paralelamente, en *Dos mujeres desnudas* o *Las señoritas*, predominan los tierras y los rosados y no obstante están clasificados en el período negroides. La paleta pompeyana, con sus ocre, rosas, tierras y el rojo definen cromáticamente la gama con la que trabaja Picasso entre 1905 y 1907. Los argumentos

19. Conceptos desarrollados en GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899

20. Los colores empleados, encontrados en Pompeya en polvo y en bolas son los siguientes: Blanco, ocre amarillo, ocre rojo, cinabrio, el índigo, el azul egipcio (nuestro cerúleo), luego el amarillo tostado, un tierra violáceo, un rosa que se asemeja al de garanza, tierra sombra, verde claro, una tinta neutra, un color carne, violeta y negro. Los pompeyanos con todos estos colores, de los cuales algunos son el

resultado de mezclas, llegaban a conseguir las armonías más delicadas así como los tonos más cálidos, dando la impresión de pinturas realizadas con jugos de hierbas y de hojas de rosas aplastadas, recordando la transparencia de la acuarela. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899. P. 366.

21. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899. PP. 366 y 382.

de las actuales clasificaciones son extremadamente frágiles. El rosa es un color pompeyano y su introducción, como la del rojo, es anterior e independiente al enamoramiento de Picasso por Fernand Olivier. No es pues el color del amor. El ocre, como los tierras, son los pigmentos más escasos en el suelo gosolano, esencialmente gris y cubierto de la más amplia gama de exultantes verdes.²² Tampoco es, pues, el ocre un color gosolano, sino pompeyano. El negro, en las obras de primavera-verano de 1907, es el negro de

las tallas románicas del Pirineo catalán²³ y su supuesta africanidad fue especialmente desmentida por el artista. Los colores dominantes en las obras del período comprendido entre 1905 y 1907 son los tierras, los rosados, los impactos de rojo y algunos azules, es decir, los pompeyanos.²⁴ La presencia del rojo y del rosa en la paleta picassiana tiene un origen pompeyano y su introducción corre paralela a la de los modelos, conceptos y religiones del ámbito pompeyano en el trabajo de Picasso.

25-5 Modelos y actividades pompeyanas se funden con el entorno de Picasso. Picasso como Baco

La introducción del cromatismo, de los modelos y de los valores del mundo pompeyano se intensifica progresivamente. Desde el principio (*Desnudo sentado*, Madelaine) el artista muestra su interés en adaptar los personajes de su entorno a los modelos de Pompeya. *La danza*²⁵ integra no sólo a los amigos, sino también sus divertidas reuniones, en un *symposium* pompeyano. En *La danza* Picasso empieza a metamorfosearse en Baco, un dios con el que se identificará, también, en *Joven con pipa*²⁶ y en muchas otras composiciones de este período.²⁷ En

esta simbiosis entre su entorno y Pompeya, Picasso incluye, también, a los personajes circenses. A Arlequín que es su *alter ego* y a numerosos saltimbanquis. En los apuntes de la *Familia de saltimbanquis* y en *Acróbata con bola* hacen su aparición los escenarios pompeyanos: la llanura y los arbolitos frente al anfiteatro y los campos yermos, marcados por las ondulaciones de la lava de los alrededores de Pompeya dibujados por Gusman.

Los temas circenses de las composiciones analizadas están vinculados al equilibrio. Los

22. La profesora Jessica Jacques, vecina de Gósol cuestiona el interés de los historiadores en vincular el ocre con el paisaje gosolano. La autora sostiene que el ocre es el color de la piel. Idea que no compartimos, puesto que entendemos que se trata del ocre del paisaje pompeyano con el cual se funden los cuerpos desnudos (símbolo del alma) de los personajes.

23. El negro es, también, un color utilizado en Pompeya, pero no para los perfilados (son sanguínea) que es la función que tiene el negro en estas pinturas picassianas

24. Tanto Mercè Vidal como Jessica Jacques identifican la paleta gosolana con una recopilación de pigmentos procedentes del ámbito arcaico mediterráneo, una idea que había sido avanzada por Apollinaire ("El color tiene los matices de los frescos..." APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. La plume. 15 mayo 1905). Mercè Vidal entiende que "sus colores adoptaban los tonos y matices de regusto arcaico que, de las antiguas pinturas romanas y de Pompeya llegaba hasta los nacarados y tostados de las tanagras y se reafirmaba en las *coladuras* de la Virgen románica de Gósol. Muchos de los trabajos son ejecutados en la técnica del *gouache*; otros en acuarela, un medio que también contribuía a dejar una pátina mate; incluso en aquellas obras realizadas con la técnica del óleo encontramos esta misma cualidad" (VIDAL, MERCÈ "Picasso i l'arcaisme mediterrà: el substrat de Gósol el 1906". En: *Materia. Revista d'Art*. Departament d'història de l'art. Universitat de Barcelona. PP.105-128. Barcelona, 2005.P. 115) y Jessica Jacques adelanta este cromatismo arcaico a épocas anteriores: "En su prodigiosa memoria visual estaban los ocre *ercolanos* de la cerámica griega, los ocre amarillos y ferruginosos de los bajorrelieves egipcios, los ocre siena y *hematita* de los frescos de Pompeya, los ocre marfil de los rostros románicos, los grisáceos de la escultura ibérica; todos convergieron en Gósol dando vida a unas formas nuevas. Como curiosidad cromática, hay que fijarse en la aparición de un nuevo azul en la paleta que me he permitido designar como *azul Gósol*". (JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P. 52). Ambas autoras perciben en estas composiciones la presencia cromática de Pompeya, sugerida por Apollinaire, no como algo determinante y genuino, sino englobado en una pigmentación y una apariencia característica de las obras de la cuenca mediterránea desde los períodos arcaicos hasta el románico. El rojo hematitas al que se refiere Jessica Jacques es un rojo ferruginoso, muy distinto del original rojo cinabrio pompeyano. Respecto al azul que ella designa "azul Gósol" hemos visto que es, precisamente, uno de los colores característicos de la paleta

pompeyana. Es decir que, si bien ambas autoras son sensibles a la identificación de un cierto cromatismo pompeyano en estas pinturas, éste aparece englobado como uno más entre los que componen el elenco arcaico mediterráneo. Estas constataciones, aunque sin repercusiones en sus estudios, constituyen una muy destacable rareza entre la historiografía picassiana.

25. En esta composición se ha constatado un predominio de las imágenes procedentes del templo pompeyano de Isis y Osiris, asimilados a Venus y Baco. Las referencias a estas reproducciones se repetirán a lo largo de la tesis, teniendo especial interés la asociación entre Venus e Isis, así como el carácter más promiscuo de las relaciones sexuales entre los iniciados y las sacerdotisas, o diosa, de este templo. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899. P. 83.

26. Hemos identificado al jovencito con Picasso y su postura con la de un Baco sentado pompeyano. La corona de rosas, hace también referencia a las rosas de un monstruo dionisiaco, Zaratustra (así explicado en: NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 -Primeras publicaciones: 1871- P. 48) o las propias de los dioses larares. El artista se autorretrata con su característico mono de trabajo y rejuvenecido. Es la primera representación del artista en la edad de un *kouros*. Picasso se confiere la esencia atemporal de estos seres que se hallan entre el mundo de los hombres y el de los dioses. Su pipa, impropia en un jovencito, podría entenderse como otro signo de su identidad, así como evocación a las pipas de opio, con las que el artista se sumergía en un mundo sin coordenadas, un mundo interior que es el al que se dirige su mirada, al interregno de los *kouroi*. El mono de trabajo nos indica que es en el ejercicio de su profesión donde Picasso (siguiendo a Nietzsche y a Péladan) alcanza, también, la divinidad. Las guirnaldas que decoran el muro son las mismas que encontramos en las casas pompeyanas. Estas guirnaldas, así como la pervivencia de la costumbre de coronarse con flores en la zona de Boscoreale, aparecen reseñadas en el catálogo de Sambon para la exposición y subasta de los fresco de Boscoreale en París, 1903. El cromatismo de estas flores, es, también el indicado por Sambon. Hemos entendido que en *Joven con pipa* Picasso, gracias a las múltiples metamorfosis que le permite el opio, se autorretrata como Baco, como *kouros* y como pintor, integrándose a sí mismo en un contexto pompeyano.

27. Adelantamos, pues, la fecha para las metamorfosis báquicas de Picasso a la reseñada por Richardson (otoño de 1906). RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 471.

personajes introducen en la tela picassiana los valores y mitos de los modelos originales. De modo que un acróbata sentado frente a una saltimbanqui sobre una bola (*Acróbata con bola*) nos sumerge en la compleja historia de sus modelos, de Orestes e Ifigenia.²⁸ La lucha de la saltimbanqui por mantener su equilibrio sobre una bola alegoriza la vida de Ifigenia que ha conseguido aunar los opuestos

y llegar a un equilibrio que no ha sido resuelto por Orestes, siempre en lucha entre la razón de los olímpicos (Apolo) y las fuerzas ctónicas (Erinias).²⁹ Picasso se sirve de los saltimbanquis, amazonas, bailarinas para introducir la idea de equilibrio y trasladarla del ámbito físico al espiritual. Es por ello que artistas circenses como los payasos que tanto gustaban a Picasso no están representados.

25-6 El retrato de Circe (*La mallorquina*) inaugura las distintas representaciones alrededor del viaje iniciático al Hades.

El artista adapta la Circe pompeyana³⁰ al pasaje en el que Homero viste a la maga con un velo sobre la cabeza, cuando ésta despide a Ulises en su viaje al Hades.³¹ A partir de la introducción de Circe (*La mallorquina*)³² Picasso se sumerge en la representación del viaje iniciático. A partir de ahora, la mayoría de las obras mostrarán aspectos de un rito que pasa por la muerte ritual para alcanzar el renacimiento espiritual, el conocimiento y la inmortalidad.

Apollinaire, como Ulises y tío Pepe, Picasso como Arlequín y Max Jacob como marinero, los tres serán representados en sus viajes iniciáticos. Dos poetas que se consideran magos³³ y un pintor que se confesó brujo,³⁴ inician un camino que con su canto (como Parménides) o con su pintura (como Picasso) llegarán a las puertas del reino de Perséfone. El opio, al que aluden repetidamente algunos de los objetos representados, proporcionará

a los amigos una apertura y profundidad mental que les facilitará el acceso al conocimiento oculto de la diosa de la adormidera. Su desarrollo espiritual correrá paralelo a la inmortalidad de sus almas.³⁵

En *Les bâteleurs*, Perséfone,³⁶ majestuosa, con su sombrero alto, la paloma³⁷ protegida por la mano en su regazo y la jarra que identifica a las iniciadas a su vera, será el destino de Apollinaire (el hombre de rojo).³⁸ Las rosas del sombrero de la mujer contrastan con la infertilidad de los campos pompeyanos³⁹ y tienen su origen en las que de pequeña recogía cuando raptada por Hades fue conducida al reino de los muertos. Su desaparición provocó la infertilidad de la tierra y su reaparición la nueva germinación. Picasso, como Arlequín Trismegistus, Hermes, el guía de las almas al inframundo, sujeta a Perséfone niña igual que lo hace con Eurídice en un relieve napolitano.⁴⁰ El

28. Paul Fort, a quien Picasso había dedicado *El atleta*, recitaba cientos de veces a sus amigos el poema que compuso a Ifigenia. PLÁ, JOSEP... *Vida de Manolo*. Barcelona. Libros del Asteroide. 2008. P. 101. El fresco pompeyano de *Orestes e Ifigenia* es reproducido, entre otros, por Gusman.

29. Picasso concede especial importancia al simbolismo de los animales -muerte y resurrección- así como a la de los objetos. El cuadrado sobre el que descansa representa al hombre que no ha alcanzado la unidad interior. Opone sus características a las de Ifigenia quien ha conseguido encontrar el equilibrio sobre una esfera, símbolo de la unidad y perfección conseguidas por la muchacha. Por otra parte, El paisaje reproduce los campos yermos de Pompeya, marcados por las ondulaciones de la lava, dibujados por Gusman. Picasso sitúa a los artistas en las praderas de la muerte colindantes al anfiteatro pompeyano. La muerte está ligada al proceso que desarrollará Picasso en las obras de este período.

30. Fresco de *Ulises y la maga*. Pompeya. Museo Nacional de Nápoles

31. HOMER La Odisea. Barcelona. Ed. La Magrana. 1.999. PP. 254-255.

32. Se trata de una composición clave. Ni el sombrero ni el velo son mallorquines y ambos pueden considerarse como atributos propios de la profesión de la retratada, una maga. Su presencia no es meramente homérica sino que también responde a los intereses de Apollinaire por los de su especie (véanse los poemas *Los saltimbanquis* y *Espectáculo*, de 1905) así como a los libros publicados por Péladan titulados *Cómo llegar a ser un mago* y *Cómo llegar a ser un hada* (Antiguamente y, quizás tampoco hoy, no se distinguía entre maga y hechicera. Tampoco los pitagóricos diferenciaban un filósofo de un mago). Su sombrero truncado, alude al de *El mago* del Tarot.

33. Tanto Apollinaire como Max, con los años siguieron ampliando sus conocimientos sobre magia y rituales. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 331.

34. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974. PP. 19, 59 y otras.

35. Richardson atribuye, al menos en parte, a la "sangre negra de la adormidera" la lasitud y la ausencia de tensión psíquica de los saltimbanquis. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P. 325.

36. El sombrero alto y la paloma en el regazo, son símbolos de Perséfone. Las flores en el sombrero, incorporadas por Picasso, la vinculan a su madre Deméter con quien Perséfone compartía su divina influencia sobre la fertilidad. Véase MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 -1ª Ed. Sun, 1987-PP. 266 y 267. Esta imagen puede contemplarse, también, en múltiples relieves votivos del sur de Italia.

37. No se ha encontrado ninguna mención a su presencia en toda la bibliografía consultada.

38. El hombre de rojo en el que algunos (Salmon) reconocen a Apollinaire y otros a Don Pepe (un saltimbanqui) es para nosotros todos ellos y Ulises al mismo tiempo. Como Ulises, con su petate de marinero, Apollinaire iniciará su viaje iniciático. En esta experiencia, Apollinaire, como el saltimbanqui, deberá encontrar el equilibrio en la unión de los opuestos. Con este equilibrio, con esta fusión alcanzará el Uno, la sagrada unidad, el conocimiento y la inmortalidad.

39. Dibujados por Gusman.

40. *Relieve de Orfeo*. Museo de Nápoles. N° 445 Inv. 520 aC. Museo de Nápoles. Compositivamente los tres personajes guardan algunas similitudes con el trío formado por Hermes-Picasso, Apollinaire-Ulises y Perséfone. Conceptualmente, Perséfone y Eurídice tienen en común su obligatorio retorno al Hades. Ulises y Orfeo, comparten la idea del viaje iniciático al inframundo. Hermes acompañó tanto a Eurídice como a Perséfone. No sorprende, pues la referencia de Picasso a este relieve.



Picasso. *La mallorquina*.

París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú.

Picasso. *Les bâteleurs*.

París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

patrón de los magos nos muestra la palma de su mano aludiendo al objetivo del viaje iniciático de Ulises-Apollinaire, la lectura de su destino por parte de Tiresias. Al inframundo, Apollinaire, sólo accederá como *kouros* y el tambor guiará su viaje. Allí le será otorgado un nuevo destino y renacerá como un niño, vestido de rojo, de vida, y de azul, puro y espiritualmente desarrollado. Conceptos, todos ellos, ligados a una escena homérica;⁴¹ el encuentro profético de Ulises (Apollinaire) con otro caminante como él (Hermes-Picasso) que le preguntará porqué lleva un bulto sobre su espalda. En *Les bâteleurs* se celebra el encuentro profético entre poeta y pintor en su camino hacia la luz del conocimiento y de la inmortalidad.

Picasso, a partir de *Les bâteleurs*, desarrollará distintos aspectos de la temática enfocada en este óleo e insistirá en la misma hasta *Las señoritas*. El viaje iniciático es contemplado en estas composiciones como forma de acceso al conocimiento y a la salvación del alma inmortal, aludiendo al ciclo eterno de

muerte y resurrección ligado a Perséfone, a Deméter y a Dionisio.

El opio que favoreció a Picasso su acceso al conocimiento y a una dimensión en la que los protagonistas podían participar de varias personalidades al mismo tiempo, aparece aludido en estas composiciones a través de las vasijas. Éstas son símbolo del útero materno en el que tienen lugar las metamorfosis,⁴² tal como Picasso lo explica en *Marco decorado* (1902) pero también son símbolo del iniciado. La vasija, el contenedor en el que el participante de los ritos eleusinos transportaba el *kykeon* (sustituto del opio cretense) devino símbolo del iniciado.⁴³ Y, durante la noche anterior a las *Choai* (*El día de las vasijas*) se celebraba el matrimonio místico entre Dionisio y la portadora del título de reina.⁴⁴ El conjunto de símbolos parecen centrarse en una misma temática que se desarrollaba alrededor del *kykeon* (u opio en Creta) y la unión sexual con la divinidad durante la primera fase de la iniciación, fase llamada, también del amor físico.⁴⁵

41. HOMER *La Odisea*. Barcelona. Ed. La Magrana. 1.999. P. 258.

42. CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985. PP.1048-1049.

43. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004. P. 64.

44. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004. P. 64.

45. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004. PP. 69 y 74.

25-7 Los *kouroi* y los niños. Sólo como *kouros* se accedía al Hades y de él se salía como un ser nuevo, como un niño o un recién nacido. Los modelos de los *kouroi* son pompeyanos

El iniciando sólo como *kouros* accederá al Hades⁴⁶ y Picasso, o Apollinaire, deberán transformarse en *kouroi* cuando estén en este proceso. La escasa definición sexual de los jóvenes efebos de la pintura pompeyana otorgará a estos individuos un aspecto también indefinido que se ajusta al de alguien que, como ellos, está entre dos reinos. No se trata de los *kouroi* del Louvre sino de modelos pompeyanos concretos a los que Picasso confiere las ambiguas características de los *kouroi*. La selección no es de orden estético sino ritual. Los protagonistas picassianos deben convertirse en *kouroi* porque sólo así pueden superar la prueba del viaje al más allá. Un adulto podía desempeñar el papel de un *kouros*, pero entonces debía tener la inocencia y la pureza de un niño. Ésta es la metamorfosis que sufre Picasso, o a la que deberá someterse Apollinaire. Finalmente, la superación del rito místico transformará al iniciado en un ser nuevo, en un recién nacido⁴⁷ al que se le conferirá un nuevo destino y el artista lo representará, también, con modelos pompeyanos. El recién nacido será Ampe-lus, que renació como vid, o un niño cuya función era la de porta lámparas, un portador

de luz, etc. Picasso, no sólo busca una coherencia entre el modelo y el rol que debe desempeñar en su composición, sino que parece escogerlo cuidadosamente para que incorpore sus valores originales, afianzados durante siglos, a su tela.

Encontramos a la pareja formada por el *kouros* y el niño en *Les bâteleurs* y luego a partir del *Estudio para "La muerte del Arlequín"* en diferentes retratos de Picasso convertido en *kouros* o en *kouros* y niño para representar su propio viaje al Hades. Hemos entendido que estas obras, *Dos hermanos de cara* y *Dos hermanos* son las escenas que siguen a la muerte ritual del Arlequín-Picasso.⁴⁸

En *Muchacho conduciendo un caballo*, el artista se autorretrata como Cástor. El héroe, muere y renace a días alternos, como el pintor, que con su trabajo, muere y renace diariamente. Sus modelos proceden de los frescos de la Casa de los Dióscuros, así como de una terracota reproducida por Gusman. Previamente, Picasso había introducido a Castor en la composición denominada *La Arcadia* o el *Abrevadero*. Creemos que *La Arcadia* tiene su origen en los caballos del *gouache* preparatorio de *Les bâteleurs* y ello nos apunta en dirección contraria a *La Arcadia*, exactamente a la laguna Estigia. Los caballos de la muerte galopando en el último término de *Familia de saltimbanquis con hipódromo* se encuentran en *La Arcadia*, en otro de los paisajes pompeyanos de Gusman, en *Vista exterior del anfiteatro*. El ambiente funesto de *Muchacho conduciendo un caballo*, sin sol, ni luz, refleja la atmósfera del reino de los muertos.

El joven jinete procede de la laguna Estigia, la barrera que cerraba el paso a las legiones infernales, las almas de los muertos montadas a caballo. Allí los *kouroi* picassianos, desnudos como almas de muertos, abrevan sus monturas. En el reino de los muertos no existen los objetos materiales y éste es el motivo de la ausencia de riendas en el caballo.⁴⁹

Picasso. *Dos hermanos de cara*. 1906. Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París.



46. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71.

47. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

48. Picasso podría tomar como ejemplo la imagen de Heracles que al morir y

convertirse en inmortal, asciende como *kouros* de la pira funeraria. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 71.

49. El patrón pompeyano para *La Arcadia* es una escena de caballerías de Roux. Roux. Tomo V. P. 33.

Hemos interpretado *Dos adolescentes*, dos *kouroi* gemelos, comparando esta composición con otras dos en las que aparece el *spinario* junto a otro personaje que empieza a andar en contextos iniciáticos. Se trata de *Circo ambulante* (1922) y en *Minotauro ciego guiado por una niña con paloma* (1934).⁵⁰ En ambos casos, el *spinario* no se extrae ninguna espina sino que “espera” su turno para la iniciación. Las vasijas, como símbolo del *Día*

de las Choai (vasijas) evocan el matrimonio místico de Dionisio con la reina, la primera fase de la iniciación vinculada al amor físico.⁵¹ Entendemos que *Dos adolescentes* alude a esta primera etapa iniciática y que el significado de las vasijas está vinculado a este proceso y no al interés de Picasso por la cerámica gosolana como ha sostenido generalmente la historiografía.⁵²

25-8 Introducción al templo-prostíbulo

La muchacha de la cabra es otro de los hitos en el trabajo picassiano de este período. La composición contiene la mayoría de los conceptos que se desarrollarán en *Las señoritas* y, también, la importante relación que se da en *Las señoritas* entre su temática y la simbología de la imagen que dibujan los ejes compositivos. Se trata de diferentes triángulos que nos hablan de sexo y de desarrollo espiritual. Vinculamos estos conceptos a los ritos místicos en los que el desarrollo espiritual estaba íntimamente ligado al encuentro carnal con la divinidad.⁵³ En *La muchacha de la cabra* aparece el concepto de diosa-prostituta, o alcahueta, que desarrollará Picasso en *El harén*, en *Las señoritas*, etc. El modelo pompeyano para la muchacha, la Venus del templo de Isis,⁵⁴ incorpora su imagen y sus valores a esta composición en la que el artista introduce la ancestral idea del sexo como algo sagrado. La unión carnal de la diosa con el iniciado como mecanismo de unión del espíritu divino con el alma humana. El niño representa el renacimiento del iniciado una vez superada la prueba.⁵⁵ La vasija le identifica como tal y hace referencia a su contenido, al *kykeon* (opio en Creta) cuya ingestión le había pre-



Picasso, *La muchacha de la cabra*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA).

parado mentalmente para acceder a una dimensión profunda y espiritual en la práctica sexual con la divinidad. El chivo, Dionisio, alude a la inmortalidad del recién nacido.⁵⁶ Las cortinas tienen, también, un origen pompeyano y son el velo del templo.⁵⁷ Apartarlas es profundizar en un arcano, en un proceso de desarrollo espiritual.

50. En *Circo ambulante* (1922) el caballo de Hades conduce al compañero del *spinario* al inframundo, al templo-burdel (carpa del circo) mientras el *spinario* aguarda su turno. En *Minotauro ciego guiado por una niña con pichón* (1934) la niña con paloma, Perséfone, guía también (como en *Circo ambulante* lo hacía el caballo de Hades) al compañero del *spinario* al templo en el que tendrá lugar la unión con la diosa, tal como el artista explica en una esquina de *Minotauro ciego guiado por una niña con flores* (1934). Las dos niñas de los dos grabados del *Minotauro ciego* son las dos versiones de Perséfone pintadas en *Les bâteleurs*. En las citadas composiciones, el iniciado es guiado por un caballo o por Perséfone, los dos motivos que Picasso alterna en *Familia de saltimbanquis con hipódromo* y en *Les bâteleurs* para simbolizar el camino al Hades.

51. Explicada por Sócrates en *Fedro* y por Platón en el *Banquete*. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004. P. 69.

52. Como conjunto tiene su modelo en uno de los frescos de la Casa del Centenario. Del mismo se ha suprimido la mujer que surge de la cortina. Un tema que Picasso desarrollará en *La muchacha de la cabra*.

53. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 170.

54. La diosa, mediante la unión sexual, acercaba al iniciado a la divinidad. Parece que en este templo, las actividades de sus diosas y las sacerdotisas estaban muy próximas a las prostibulares. GUSMAN, PIERRE *Pompeí: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 83.

55. Hemos identificado el modelo del niño en un portalámparas, en un portador de “luz”, con rasgos de su compañero que carga con un delfín, símbolo de desarrollo espiritual y de salvación. Ambos reproducidos por Gusman.

56. La cabra (Dionisio) representa al iniciado. Él, como Dionisio tras su renacimiento, caía en la leche, como si volviera a nacer. Chivo y leche simbolizan el renacimiento del iniciado y su inmortalidad. Como en *Circo ambulante* (1922). Para la identificación del “recién nacido”, del iniciado con el chivo y Dionisio véanse: KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008. PP. 346 y 347 y FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- PP. 104-105.

57. Como ya hemos dicho, la idea de representar a una mujer que surge de las cortinas, creemos que procede de uno de los frescos de la Casa del Centenario que Picasso había eliminado en *Dos adolescentes*.

25-9 Los bodegones votivos

Los diferentes bodegones gosolanos, a través del lenguaje simbólico de sus objetos antropomórficos, mantienen un discurso similar al de las obras anteriores. Hemos constatado que no se trata de naturalezas muertas sino de tablas votivas. En las mismas, Picasso, a la manera griega, funde el proceso iniciático y el matrimonial⁵⁸ al tiempo que aúna las tradiciones votivas pagana y cristiana. El artista crea, así, sus propios altares votivos.⁵⁹ La temática de estas composiciones gosolanas se confunde con la del bodegón, como se confunden con naturalezas muertas la mayoría de altares de ofrendas votivas pompeyanos.⁶⁰ Las celebraciones religiosas gosolanas, altares como el de santa Margarita, los ex votos colgados en las iglesias, etc. empiezan a penetrar en el trabajo de Picasso. El artista, como hacían las mujeres pompeya-

nas, ofrece objetos fálicos a la divinidad para conseguir su intercesión contra la esterilidad de Fernande.⁶¹ La frase *Las preguntas*, a los pies de la mujer, en *Naturaleza muerta con cuadro*, evocaría las inscripciones visibles en los lararios pompeyanos.⁶² El porrón, fálico, como legítimo y único descendiente del *rhyton*, recupera el lugar que le corresponde en la liturgia. El modelo pompeyano de *Naturaleza muerta con cuadro* es un larario con una figurita de la abundancia que Picasso metamorfosea en Fernande. Con este retrato, el personaje masculino y el niño, el artista obtiene una sutil Sagrada Familia a la que ofrece, como en los lararios pompeyanos, un huevo,⁶³ emblema de inmortalidad y germen de la generación y misterio de la vida.⁶⁴

Picasso creando los altares gosolanos actúa no sólo como artista sino, también, como mago y como sacerdote. En *Naturaleza muerta con cuadro* crea un objeto religioso en el que se diviniza a sí mismo y a la amante, exalta el aspecto sagrado del encuentro erótico y representa a la diosa con una barriga que recuerda a la que le esculpió a la *Mujer embarazada* (1950-51-53) cuando deseaba que Françoise Gilot quedara embarazada de su tercer hijo.⁶⁵

Con esta serie de bodegones, el artista pretenderá intervenir en el destino, Su insistencia sugiere la necesidad de repetir un conjuro para la consecución del fin perseguido.⁶⁶

Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*. Gosol, 1906.
Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular.



58. Ambos procesos se interpenetraban. Matrimonio e iniciación tenían la misma denominación: *telete*. SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs

59. Tiene sus precedentes en la *Parodia de ex voto* (1899-1900) y en el altar que construyó a Fernande en el Bateau Lavoir OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 -1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988- P. 154.

60. CROISILLE, JEAN MICHEL *Les natures mortes campaniennes*. Bruselas. Latomus. *Révue d'études Latines*. 1965. PP. 12-13.

61. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 125.

62. Respecto a la inscripción, *Las preguntas*, entendemos que su posible significado, dada la doble intención de estos altares (evocación del proceso de iniciación y solicitud de intercesión para el embarazo de Fernande) es, también, doble. Puede tratarse de las preguntas que se hace la pareja acerca del embarazo y, puede evocar las dudas que resolverá el iniciado en el reino de Perséfone. La respuesta afirmativa

estaría, en ambos casos, simbolizada por un recién nacido. El recién nacido que simboliza al iniciado que tras su viaje al Hades, ha adquirido la inmortalidad.

63. No se ha encontrado ninguna referencia a su presencia en esta composición.

64. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3ª Edición- P. 244.

65. GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 -Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.- P.296

66. Los bodegones muestran la triple faceta de artista, mago y sacerdote que desarrolla Picasso. Actitud basada, probablemente, en el ideario de Péladan quien proclama la mencionada triple condición del artista así como la equiparación del arte a un milagro y única prueba de inmortalidad. (PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894-. P. 327). Creemos que ésta podría ser la respuesta a la pregunta formulada por Christopher Green acerca de la procedencia de la opinión que permitía a Picasso actuar como un mago (GREEN, CRISTOPHER *Picasso architecture and vertigo*. New Haven and London. Yale University Press. 2005. PP.189-225).

25-10 La iniciación de Fernande

Paulatinamente, Picasso reafirmará su voluntad de evocar la interpenetración entre matrimonio e iniciación, entre matrimonio real y sagrado. *La toilette*, con modelos distintos a los inicialmente previstos,⁶⁷ nos ha conducido a la escena ritual del adorno de la novia. El cromatismo de la composición, azules y rosados, es el de la ménade del pompeyano *Triunfo de Baco*⁶⁸ y el de la *La toilette de Herculano*. El trabajo del cuerpo, especialmente los pies abocetados, se asemeja al de la Leda reproducida por Gusman.

El patrón pompeyano para el desnudo de *La toilette* es *Mujer en su toilette*.⁶⁹ En el original pompeyano, la muchacha luce un velo que la asimila a nuestra idea de novia. Sin embargo, Fernande, al ser retratada como alma, deberá prescindir del mismo, al igual que también prescindió Castor de las riendas de su caballo en *Muchacho guiando un caballo*. Circe,⁷⁰ del mismo modo que preparó a Ulises en su viaje al Hades, prepara aquí a la novia de Picasso. La maga, vestida puesto que ella no se desplazará al inframundo, ofrece a la joven el espejo. Éste es, al mismo tiempo, elemento de la parafernalia dionisiaca y símbolo de la puerta por la cual el alma de Fernande se disociará y pasará al otro lado.

Nuestra investigación ha confirmado el origen pompeyano de la composición y ha puesto de relieve que los modelos ingrescos no podían servir a los propósitos estéticos, filosóficos y mágicos de Picasso en esta pintura.

En *El harén*, el artista insiste en la simbiosis pagano-cristiana anunciada en los bodegones y desarrolla, secuencialmente, el proceso de iniciación de Fernande en los Misterios dionisiacos planteada en *La toilette*.⁷¹ Precisamente, el que ha sido tan denostado bodegón



Picasso. *La toilette*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).

por parte de la crítica, es el centro neurálgico de *El harén* y en él Picasso con absoluta sencillez plantea conceptos trascendentes como el sacrificio, muerte y resurrección del dios o la Eucaristía, la comunión con la divinidad, la pagana y la cristiana. El antropomórfico porrón, de nuevo, reemplaza litúrgicamente al *rhyton*. Carlota Valdivia está sentada en la esquina presidiendo el vestíbulo del lupanar pompeyano en el que se reunían las prostitutas.⁷² Ella como alcahueta es, también, Isis (diosa y alcahueta) y Picasso le incorpora, además, los valores de la *Vieja friendo huevos* de Velázquez. Los huevos aparecen en el bodegón del primer término como emblema de inmortalidad. Isis-lena⁷³ (la diosa o sacerdotisa-alcahueta) pues, prepara a Fernande para un rito que unía sexo y religión,

67. Los frescos de la ménade danzante y de la mujer en su toilette de la Villa de los Misterios (no fue descubierta hasta 1909).

68. Gusman, en su supuesto retrato de Baco y Ariadna (conservado en Beaux Arts, en París) plasma la misma paleta. Picasso reproduce la torpeza evocada por Gusman en su acuarela, y el perfilado sanguíneo independiente de la masa cárnica.

69. Gusman. *Mujer en su toilette*. Pintura de la Casa de Trittolemo. P. 33

70. Su modelo procede del altar Arula del Louvre.

71. La claridad de los conceptos y su plasmación secuencial podrían estar en deuda con la representación escénica de *Orfeo* escrita por Péladan. Los misterios órficos son la base de los eleusinos y de los dionisiacos y se basan en los isiacos. La simbiosis pagano-cristiana que plantea Picasso en etapas de *El harén*, nos remite, también, a Péladan.

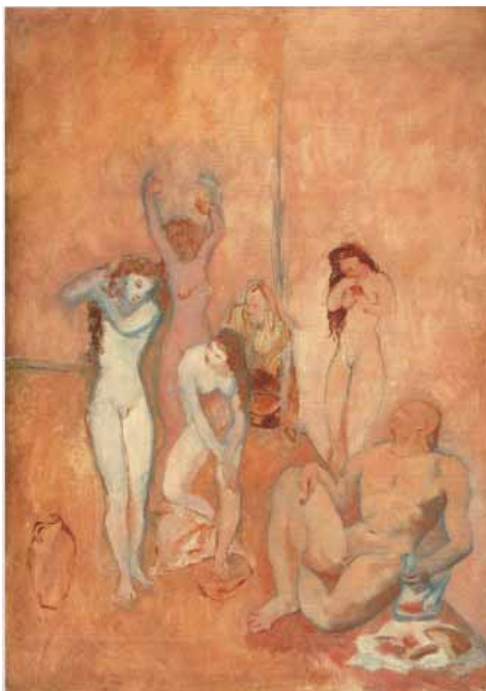
72. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 271-272.

73. Isis de Pompeya, con fisonomía egipcio-griega o alejandrina; la complaciente Isis-“lena” (alcahueta) dice irreverentemente Juvenal, era buena chica y estaba llena de suavidad. Cada iniciación nueva y las fases diversas que comportaba devinieron el

pretexto a frecuentes llamadas a la bolsa del neófito, al que, mediante una hábil puesta en escena se le hacían ver maravillas fantásticas; como el sol en plena noche (Apuleyo); luego la divinidad se ofrecía en comunión íntima, dejando al iniciado en éxtasis místico; veía entonces cosas que no podía explicar y dedicaba su existencia a la diosa adorada. Se festejaba a Isis en distintas solemnidades y se celebraba el nacimiento, la pasión, la muerte y la resurrección de Osiris. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 83 y 85.

74. La preparación tiene lugar, simbólicamente, mediante la ingestión de los alimentos. La alcahueta-diosa-sacerdotisa los ha preparado en su *cacabus* y, en la primera secuencia, Fernande se munda los dientes, luego de digerir esta especial comida. Se mira, también, al espejo, reproduciendo el gesto y el acto simbólico descrito en *La toilette*. El hecho de “tragarse” significa una asimilación voluntaria y la “digestión”, una integración gradual de lo que significan los contenidos engullidos. El éxtasis al que llegará Fernande al final del proceso, requiere una preparación. Puesto que el gran peligro del culto de Dionisio era que podía desembocar en excesos orgiásticos y delirios destructivos. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005-PP. 79, 86 y 87.

Picasso. *El harén*. Gósol,
1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of
Art. Cleveland



identificando novia e iniciada.⁷⁴ Picasso, al ubicar el rito en un lupanar pompeyano está destacando la simbiosis entre sexo y espiritualidad, ensalzando las características de la experiencia mística, divina y animal, sagrada e indecente al mismo tiempo.⁷⁵ Él, como Baco, como máximo sacerdote del culto, alzaré el porrón en el que se manifestará el espíritu divino.⁷⁶ El de Baco y el de Dios. Objetos banales, como la butifarra, simbolizan el *phallus* divino y los frutos órficos de la *cista mystica* dionisiaca. El bodegón

alude, también, la sabrosa y austera comida campesina que el artista podía disfrutar en el hostel gosolano. Estos mismos manjares (incluso las butifarras) eran servidos en la hostería pompeyana reproducida por Gusman.⁷⁷

Las cuatro imágenes de Fernande escenifican cuatro fases del rito: la preparación, la purificación, el matrimonio místico y la liberación de la chispa dionisiaca, el resultado de la unión del alma humana con el espíritu divino, la ménade danzante.

En *El harén*, Fernande, con la apertura mental que le proporciona el *kykeon* (o el opio) se libera de sus ataduras y entra en unión con el dios. En esta experiencia inefable, representable sólo metafóricamente, muere y renace. Desprende la chispa dionisiaca de su alma y se siente religada al cosmos. Se convierte en esposa de Dionisio-Picasso y como Ariadna, deviene inmortal.

Los modelos ingrescos, además de encarnar el concepto opuesto al de modernidad que perseguía entonces Picasso, como ya hemos avanzado en *La toilette*, no servían a los propósitos, filosóficos, religiosos y trascendentes con los que trabajaba el artista. Los modelos de *El harén* son pompeyanos y, complementariamente, Picasso se remite también a Velázquez (*La vieja friendo huevos*) a Tiziano (*La bacanal de los Andrios*) así como a Miguel Ángel (Dios creando al hombre, en la Capilla Sixtina).

75. Véase: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P.175.

76. La sobredimensión del desnudo masculino la atribuimos a que en el acto ritual que tiene lugar, el hombre representa a la figura del *leader*, denominado héroe, siempre representado a una escala superior. El héroe era, también, Dionisio y un miembro de su culto podía sustituirle en las ceremonias (GRUMMOND, ELIZABETH en : GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii*. *Ancient Ritual Modern Muse*. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of

Art. 2000. PP.74-83). Creemos que éste es el rol del artista en *El harén*.

77. El bodegón gosolano trasciende modelos plásticos. Su gestación está vinculada a un proceso que pasa por la especial sintonía que sintió Picasso en Gósol entre el mundo pompeyano y el del pueblecito catalán. *El harén* y su bodegón son fruto de estas vivencias. *El harén*, nunca habría sido posible, como tal, en París. Las importantes repercusiones de Gósol en la pintura de Picasso tienen su origen en la identificación que hace el artista entre las costumbres del arcaico mundo gosolano y Pompeya.

25-11 Los retratos divinos de Fernande expresan lo superior por encima de lo personal en el ser humano. Sus modelos y conceptos aúnan la pintura pompeyana con el arte románico

El conjunto de retratos que Picasso pintó a Fernande, encarnando divinidades paganas y cristianas al mismo tiempo, muestra cómo vivió el artista las numerosas fiestas y celebraciones religiosas gosolanas en las que tanto en su forma como en su fondo era latente su germen pagano. No fue, pues, un proceso meramente formal. El artista y Fernande vivieron en Gósol la supervivencia del paganismo en la religión cristiana. Los retratos de Fernande traducen esta simbiosis. La novia de Picasso, encarnada en modelos pompeyanos y su rostro maquillado con pintura románica, traduce la divinidad. Las tradiciones, el folclore y las fiestas religiosas gosolanas son la rica aportación del pueblo pirenaico al proceso plástico de Picasso. En el mejor de estos retratos, Fernande es Ceres o Deméter, es la gosolana *Mestressa dels blats* y es Virgen de Gósol al mismo tiempo.⁷⁸ Es diosa de la fertilidad y de las cosechas. Picasso, a la manera homérica, ve la divinidad en el interior del ser humano, la unidad de dios y con el hombre.⁷⁹ Para expresarlo, recurre a imágenes y plásticas con las que las religiones han encerrado el mito (que él percibe como libre e independiente) en el interior de sus íconos oficiales. Libera el mito, pero no lo desacraliza. Picasso crea una divinidad laica y el arte románico, el único arte sagrado de occidente, el único en transmitir lo inefable, según Malraux,⁸⁰ confiere al concepto pagano y a la mujer que lo encarna, la máscara de la divinidad. Ni Ceres, Ni Venus, ni Epona son



Picasso. *La mujer de los panes*. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia

expresivas porque el artista trasciende el modelo y refleja su esencia superior, la divinidad del alma que retienen. Picasso, representa lo superior sobre lo personal. La pintura pompeyana se asocia a la románica, la más sagrada entre las cristianas, en una relación que persigue la plasmación de un proceso superior, de un proceso místico.⁸¹

Hemos destacado, entre otros, dos factores que influyeron en este proceso de simbiosis entre paganismo y cristianismo. De un lado, los comentarios de Gusman acerca

78. *La mujer de los panes*, transforma a las taciturnas portadoras de panes gosolanas en una diosa de la fertilidad (presenta algunas afinidades con *La lechera* de Vermeer) de los cereales, en una Ceres, Deméter, Cibele, Perséfone independiente. El concepto pagano, el rostro cristiano, la indumentaria gosolana y los panes imperecederos (pompeyanos y gosolanos al mismo tiempo) conforman la idea de una divinidad por encima de las divinidades, de un ídolo latente que se perpetúa en el tiempo. Los panes sustituyen la corona de la Virgen y son, también, el producto elaborado que reemplaza las espigas de la "corona" de Deméter, de Ceres. *La mujer de los panes*, se erige en una gosolana *Mestressa dels blats* (Nombre con el que se designaba en Gósol a esta figura pagana que seguía bien viva en sus costumbres agrícolas. Véase: AMADES *Costumari català*. VOL. III. Barcelona. Salvat Editores. 1952. P. 785). El artista busca potenciar lo sobrenatural de la imagen y por ello reproduce los rasgos faciales de las vírgenes románicas. Su majestad distante la desapega de la cotidianeidad y la capacita para mantener el equilibrio cósmico que favorece el desarrollo de las cosechas.

79. OTTO, WALTER F. *Los dioses de Grecia*. Madrid. Ediciones Siruela. 2003. PP. 231-234.

80. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris. 1974. P. 151.

81. En *Fernande con mantilla negra*, hemos constatado que no lleva mantilla sino un velo. Su modelo es una acuarela de Gusman que se encuentra en Beaux Arts, París.

Mujer sobre un asno, integra una estampa gosolana con la imagen de Epona procedente de un larario pompeyano reproducido en el libro de Gusman. El Pedraforca sustituye al Vesubio del larario vecino y el cerdito de los apuntes picassianos reemplaza a los cerditos del siguiente larario. El cerdo es el animal que debía sacrificar cada iniciando al comienzo del proceso ritual (KERÉNYI, KARL. *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004. PP. 77-78). Picasso liga la imagen a los ritos eleusinos y al proceso espiritual. La imagen de Epona, es, indisoluble a la de la Virgen en su huida a Egipto. Tema desarrollado por Picasso a los 15 años (*Descanso durante la huida a Egipto*, 1895). El retrato de Fernande asume a ambas divinidades y se erige en símbolo de unificación, en divinidad laica e intemporal.

En *Desnudo acostado*, El artista trabaja alrededor de la figura de Venus transformada en Virgen por la iconografía cristiana, asumiendo rasgos de las personalidades con las que su esencia mítica ha sobrevivido, como Virgen románica o como *Maja desnuda* de Goya (la asociación a la *Maja desnuda* no es original de esta tesis). Su cromatismo recoge el de *La toilette de Hércules* o el de la ménade danzante de *El triunfo de Baco*. La técnica pictórica, sus pinceladas yuxtapuestas, sigue la descrita y reproducida por Gusman en la imagen de Leda. El *Desnudo acostado* participa, también de otras reproducciones pompeyanas, como por ejemplo *Ariadna guardada por un genio* de Gusman. La visualización de la *Venus marina* (desnuda) y de la *Venus pompeyana* (vestida y

de la absorción por parte del cristianismo de la iconografía y liturgia paganas, así como la intervención de modelos arcaizantes en la propia pintura pagana.⁸² Por otro lado, las exhortaciones de Péladan a los artistas para conseguir la superación del modelo físico y alcanzar la expresión del alma del retratado. La consecución de esta operación es el secreto impenetrable, casi divino, de la transformación de la forma actual en forma inmortal.⁸³

Intereses, sensibilidades y espectáculo gosolano, convergieron en un proceso creador

del que surgieron imágenes de una espiritualidad mixta en las que fondo y forma estaban indisolublemente unidos. Probablemente, la incompreensión del proyecto ideológico que enlaza la pintura pompeyana con la románica en la trayectoria picassiana, así como el desconocimiento del peso del románico en el Pirineo, las costumbres, tradiciones y ceremonias ancestrales de estos lugares, ha impulsado a la crítica a valorar estas obras desde una perspectiva más superficial y, a menudo, en función de pintura y actividades con origen en el suelo galo.⁸⁴

25-12 El primitivismo, ceremonial y cotidiano, de Gósol permitió vivir a Picasso en el siglo xx como en Pompeya.

En París, el *boc* gosolano nos conducirá hasta sus sucesoras, hasta Deméter y Perséfone, *Dos mujeres desnudas*, las dos diosas

Las ceremonias religiosas y agrícolas que salpican el calendario gosolano entre mayo y agosto, relativas a la siega y al ganado, conservaban en el pueblecito pirenaico, debido a su aislamiento, un fuerte contenido ritual. Los cultos giraban entorno a las fuerzas de la naturaleza y a la fertilidad. Este trasiego festivo pagano-cristiano, sumergió al artista en un mundo ancestral, anterior incluso a la romanización. En Gósol, Picasso vivió, realmente, las metamorfosis a las que sólo accedía en sus “viajes”. La reclusión de la pequeña población pirenaica preservó en sus costumbres, leyendas y ceremonias, una raíz pagana que conectaba a sus habitantes con las ancestrales fuerzas y divinidades de la tierra. Los ritos y los bailes, antiguas formas

de magia, unían a los gosolanos con las fuerzas primigenias en una unidad cósmica.

La trayectoria ceremonial y la primitiva vida cotidiana de Gósol permitieron vivir a Picasso en el siglo XX como en Pompeya. El artista se sumió en un proceso de identificación personal y ambiental en el que la pequeña población pirenaica dominada por el Pedraforca fue asimilada a la elegante Pompeya presidida por el Vesubio. Incluso los verdes y grises de Gósol, adquirieron los tintes ocres, tierras y rojizos de las piedras y de los paisajes pompeyanos.

Sin conocer el país y sin la recopilación de costumbres de Amades es, prácticamente imposible, comprender obras como *Pastor con cesto*,⁸⁵ *Composición: los campe-*

prototipo de las vírgenes románicas) en una misma página de Gusman, debió estimular la imaginación picassiana. En *Desnudo acostado*, el artista recoge características de ambas: el cuerpo de Venus y la cabeza de la Madre de Dios. Integrando rasgos de la *Maja desnuda* a su Venus-Virgen, Picasso incorporaba algo de la amante de Goya a la suya y, consecuentemente, a sí mismo.

En *Gran desnudo rosa* el esquematismo del rostro se extiende a todo el cuerpo. Picasso, de nuevo, desnuda a la divinidad y refleja sólo, su alma. Sus modelos son las sobredimensionadas diosas pompeyanas cuya fuerza trascendente, se impone con el magnetismo de un ídolo. El artista trabaja el cuerpo como recipiente místico de un tesoro divino. La cabeza adapta los rostros de los apuntes de *Mujeres de Andorra* a los *Bustos de pompeyanas* y a *Cabeza alejandrina*, reproducidos por Gusman. Los modelos se encuentran en Gusman muy cerca de las reproducciones que, como la de *Cornelius Rufus*, inspirarán los retratos de Fontdevila. El modelo pompeyano para *Gran desnudo rosa* es la *Medea* reproducida por Gusman y cuyo original nos muestra la paleta de rosados que dominan la composición picassiana. El artista busca el alma que encierra con firmeza esta mujer solitaria, el mito esencial de esta Medea que vaga solitaria por los Campos Elíseos.

La eterna divinidad de la Medea picassiana es reafirmada por los trazos reduccionistas, esenciales y primitivos de la Virgen de Gósol. Su hermetismo asume el *pathos* propio y ajeno. El románico confiere al *Gran desnudo rosa* la asunción divina y serena de una tragedia que se perpetúa en el ciclo infinito de la humanidad. En Gósol, Picasso unió las huellas de los eslabones pompeyano, románico y gosolano de mitos que existen en sí

mismos, al margen de las religiones que los encierran.

82. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 133-135 y 68-75.

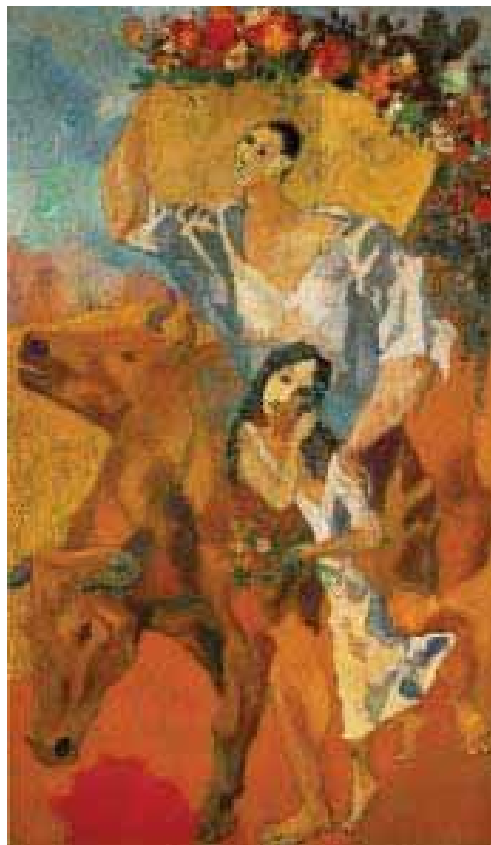
83. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894.-PP.240-241 y 100.

84. Vuelve a ser Mercè Vidal quien llama la atención sobre el efecto que pudo provocar en Picasso la observación de la gente de Gósol, su manera de vivir, el interés de Picasso por el catalán, por la poesía de Maragall... Estos condicionantes le llevan a preguntarse si el cambio operado en la pintura picassiana fue sólo debido al iberismo. VIDAL, MERCE “Picasso i l'arcanisme mediterrà: el substrat de Gósol el 1906”. En: *Materia. Revista d'Art*. Departament d'història de l'art. Universidad de Barcelona. PP.105-128. Barcelona, 2005. P. 114.

85. En *Pastor con cesto*, el hecho de conferir al paisaje gosolano, verde y gris, los ocres y sienas pompeyanos, muestra el proceso de intelectualización que esconde ésta y otras composiciones con falso aspecto de apunte del natural. La técnica empleada, el *gouache*, se asemeja al *témpera* utilizado en los pequeños formatos pompeyanos (GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899-P. 365). El sistema de representación: intermitente perfilado sanguina, figuras yuxtapuestas o pintura plana, son características de la pintura pompeyana. Creemos que el artista se autorretrató a partir de dos modelos pompeyanos. Reprodujo el rostro de uno de los efebos de la *Casa dell'efebo* y para el resto de la composición se basó en *Teseo vencedor del minotauro*, con adaptaciones. El héroe, primer esposo de

sinos⁸⁶ o la serie de dibujos de demonios y doncellas con los que Picasso trabajó de retorno a París y en los que se encuentra el germen de *Dos mujeres desnudas*. Los ritos alrededor del primitivo genio del trigo gosolano, el *Boc*, un macho cabrío (cuya imagen fue posteriormente asociada a Dionisio) y de la *Mestressa del blats* (Ceres, Deméter, Perséfone...) con quien más adelante el *Boc* compartió el patronazgo de la gramínea, hunden a Picasso en el ciclo de muerte, resurrección y fertilidad conectado a las fuerzas primigenias de la naturaleza. Perséfone es el nexo entre estos poderes ancestrales, entre el mundo pagano y el cristiano.

En *Dos mujeres desnudas*, Deméter y Perséfone, *to theo*, las dos diosas representadas tradicionalmente juntas, adquieren calidades cavernosas, sus empastes densos las convierten en entidades totémicas.⁸⁷ Ellas, tras las cortinas, tienen la clave del conocimiento que une al hombre con el cosmos. Su mano descorre la cortina como la Sibila Eritrea de Miguel Ángel pasa las páginas



Picasso. Composición: Los campesinos. París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.

Ariadna, estaba vinculado a Baco-Picasso.

La escena está relacionada con las costumbres troglodíticas del pastor que, a inicios del siglo XX, seguía conectado a Orfeo como depositario de la música. La danza y la música del pastor estaban vinculadas a prácticas mágico-religiosas (Especialmente las bailadas por un estamento concreto en un lugar u ocasión determinados AMADES *Costumari català*. Vol. III. Barcelona. Salvat Editores. 1952. PP. 791, 803, 816-818). como el *Ball de la llet*. Pastor con cesto evocaría una fase de estos antiguos ritos de fertilidad celebrados por pastores gosolanos que el día de San Juan descendían con la cuajada elaborada durante la noche más mágica del año.

86. En *Composición: Los campesinos*, como en *Pastor con cesto*, Picasso se hace eco de la espiritualidad y de la poesía pastoral del arte alejandrino vivos en Pompeya. *San José y el Niño Jesús* de El Greco, que tradicionalmente se ha visto como modelo de *Composición: Los campesinos*, aportaría el componente cristiano a una nueva tela en la que Picasso sigue aunando tradición plástica pompeyana y cristiana. Los modelos paganos a los cuales se adaptarían las imágenes del *San José y el Niño Jesús* son el *Teseo vencedor del minotauro* y la procesión báquica de *La caupona* pompeyana. Entre *Teseo y el minotauro* y *San José y el Niño Jesús*, existe un vínculo conceptual, que quizás fuera para Picasso una relación mágica: el *San José y el Niño Jesús* que él integra en el *Teseo*, ha sido ejecutado por un cretense descendiente de los cretenses representados en el *Teseo* pompeyano. Entendemos que, cromáticamente, el pintor sigue transmitiendo a Gósol los tonos tierras de la paleta pompeyana. Luces y sombras reaparecen, pero como excusa para el tratamiento geométrizado de la superficie pictórica, consiguiendo un efecto similar al de los mosaicos romanos. El pintor y tratadista Maurice Denis ya había manifestado su interés por evocar los grandes mosaicos (Denis había abogado, también, por la religiosidad laica de impronta clasicista, así como por la cristianización de la tradición helénica. "Quiero evocar los grandes mosaicos romanos, conciliar grandes recursos decorativos con emociones naturales directas". Los objetivos de Denis han sido extraídos del artículo de YVARS, JOAQUÍN "Ejercicios espirituales" en *La Vanguardia*, 26 Noviembre 2006. Barcelona).

Hemos identificado a Fontdevila y a su nieta en uno de los bocetos previos a *Composición: Los campesinos*. La actitud y gesto del protagonista de *Composición: Los campesinos* rememora el grito característico con el que en las antiguas celebraciones gosolanas alrededor del trigo los lugareños buscaban al *Boc* (Mercè Vidal identifica, también, los gestos de *Els segadors* con la misma ceremonia. VIDAL, MERCÈ "Picasso i l'arcaisme mediterrà: el substrat de Gósol el 1906". En: *Materia. Revista d'Art*. Departament d'història de l'art. Universidad de Barcelona. PP.105-128. Barcelona, 2005. PP. 124-125) Se trata de una figura mítica y particular. Es el macho cabrío y se vincula al trigo por su fuerza genésica. Quien lo atrapa se asegura el rendimiento del campo, la prosperidad y abundancia durante un año. El cuadro, a nuestro entender, representa esta singular y arcaica ceremonia gosolana. Este macho cabrío (posteriormente identificado con Dionisio) fue el precursor de Ceres, Deméter, Cibeles, Perséfone... de la diosa de las cosechas que en Gósol recibe el nombre de *Mestressa dels blats*, pintada por Picasso en *La mujer de los panes*. A partir de la romanización el *Boc* convivió con las diosas. (La información sobre el *Boc*, las diosas y la *Mestressa dels blats* ha sido extraída de AMADES *Costumari català*. Vol. III. Barcelona. Salvat Editores. 1952. P. 711). Hemos entendido la serie de demonios y doncellas pintada por Picasso en París, a su regreso de

Gósol, como el *Boc* y *Perséfone*.

En *Composición: Los campesinos*, cuyo modelo original era Fontdevila, la niña sigue evocando a su nieta, aquejada de una enfermedad mortal a la edad en la que Perséfone fue raptada por Hades y llevada al reino de los muertos. Hemos entendido que la nieta de Fontdevila sosteniendo el ramo de flores, evoca a Perséfone, a "la que lleva la muerte", que era lo que llevaba la nieta de Fontdevila (y motivo por el cual Picasso partió de Gósol).

Dos grabados de 1934 corroboran nuestra interpretación. En ellos hemos hallado las dos versiones de Perséfone de *Les bâteleurs*. Se trata de *Minotauro ciego guiado por una niña con flores* y de *Minotauro ciego guiado por una niña con paloma*, Perséfone con flores y Perséfone con paloma guían al minotauro hacia su muerte ritual. En *Composición: Los campesinos*, Picasso representa a la primera.

Las guirnaladas de *Composición: Los campesinos* son, además, las que decoran la procesión de Baco en *La Caupona* pompeyana. En *Composición: Los campesinos*, Baco ha descendido del buey pompeyano manteniendo lo esencial de su indumentaria (la túnica) y de su gesto, permaneciendo, como allí, junto al buey y las mujeres.

Picasso asocia la procesión gosolana a la pompeyana. El artista reencarna aquí al legendario Fontdevila pero metamorfoseado en el *Boc*, en el ancestral chivo gosolano que posteriormente simbolizaría a Baco, *alter ego* del artista. Picasso se retrata junto a Perséfone (como lo hizo en *Les bâteleurs*) con quien compartía rituales tanto en Creta como en Gósol. El artista, como *Boc*, como macho cabrío y Baco, como máximo representante de la fertilidad y Perséfone como genio femenino del trigo.

Perséfone guiará a su hijo Baco, y al minotauro en los grabados de 1934, al Hades para su muerte y resurrección ritual. Son, los dos, genios del último trigo que morirá y renacerá. Ambos son, al mismo tiempo, dioses de la fertilidad y de los muertos. Representan el ciclo eterno de muerte y de resurrección en la naturaleza y en el alma humana que Picasso vivió personalmente en las celebraciones gosolanas como si fueran paganas.

87. Las protagonistas de *Dos mujeres desnudas*, como Ceres o Deméter, son fértiles nodrizas del género humano, representadas con la nobleza y la majestad de la divinidad. Las ancestrales celebraciones gosolanas volcaron al artista en la búsqueda de las primeras manifestaciones con las que se representó a estas fuerzas de la naturaleza. Como en *La muchacha de la cabra*, creemos que la idea de una mujer frente a unos cortinajes tiene su origen en el fresco de los efebos de la pompeyana Casa del Centenario. También como en *La muchacha de la cabra*, suponemos que se ha atribuido a estas imágenes, debería ser matizado por la influencia de la pintura pompeyana, la románica y la neolítica. (Richardson y Mercè Vidal cuestionan, también el peso excesivo que se ha atribuido al iberismo. RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997 (NY Random House 1991). P. 452 y VIDAL, MERCÈ "Picasso i l'arcaisme mediterrà: el substrat de Gósol el 1906". En: *Materia*.

del libro de la sabiduría.⁸⁸ Picasso equipara a Perséfone (o Deméter) con la más sabia de las sibilas. El artista rinde culto a la diosa que tiene a la adormidera como planta sagrada, aquella que, según Picasso,

desprende el más inteligente de los aromas⁸⁹.

Ante el invite de la diosa, el espectador puede permanecer en la superficie o cruzar el umbral.

25-13 *Las señoritas*, la gran teofanía pagano-cristiana en la que Picasso (artista-sacerdote) nos revela, finalmente, el rito para acceder a la sagrada unidad, a la gestión personal de la divinidad.

Cruzando el umbral encontramos a Picasso. El artista cumple el compromiso que adquiere el iniciado con la diosa, divulgar el conocimiento adquirido. En *Las señoritas*, Picasso, como artista, como iniciado, como Hermes, como andrógino y como ángel cristiano⁹⁰ anuncia a los hombres la buena nueva. Les revela los misterios por medio de los cuales los mortales revivirán, como él, la suerte de Baco (del dios salvador) que conduce al hombre a la unidad superior. Lo anuncia en clave hermética, “para que quienes saben, comprendan y quienes no conocen, vean en estas imágenes la representación banal de una escena cotidiana o fantasiosa”.⁹¹

El artista expone metafóricamente las fases esenciales de una experiencia inefable. Para ello reproduce el esquema distributi-

vo de personajes y símbolos alrededor de la divinidad, propio de la iconografía cristiana.

Picasso funde misterios y símbolos paganos y cristianos. Ariadna, como la Virgen, ocupa el centro de la composición, ella es modelo y ejemplo a seguir. Con los *Arma Christi* a sus pies (son los frutos de la *cista mystica*, a través de los que se simboliza el sacrificio y la resurrección del dios)⁹² ella renace como Cristo triunfante, reflejando en su postura y velo el anterior sacrificio. Su mensaje, como el del Cristo de Taüll, es *Ego sum lux mundi*.⁹³ A su derecha la iniciada se sumerge en la parte más traumática del rito, la regresión, el hundimiento en el inconsciente, en las fuerzas ctónicas, el descenso al averno de uno mismo⁹⁴. Correspondería, en versión

Revista d'Art. Departament d'història de l'art. Universitat de Barcelona. PP.105-128. Barcelona, 2005. P.114).

Las dos diosas surgen de un proceso que deriva de *Composición: Los campesinos*, de Perséfone y del *Boc*. Concretamente de la serie de dibujos caricaturescos alusivos a la fertilidad y abundancia protagonizados por la mencionada pareja en París.

Paulatinamente, la diosa se metamorfosea en Venus esteatopílica, desaparece el *Boc* y emerge una segunda figura femenina. Estas mujeres representan las diosas de la tierra y de la fertilidad, a las sucesoras de *El boc*, a Perséfone y a su madre Deméter que eran representadas siempre conjuntamente. Eran invocadas como *to theo*, las dos diosas. En *Dos mujeres desnudas*, Picasso las pinta sin diferencia de edad entre ellas, como en el relieve de Eleusis. Sus tonos rosados y tierras, se acercan mucho a los del relieve eleusino.

Hemos destacado la relación existente entre las revelaciones que recibía el iniciado tras las cortinas del templo eleusino, después de ingerir *kykeon* y unirse a la diosa con los “viajes” en los que se sumergían Picasso, Fernand y sus amigos con el opio. En ambos casos se llega a estados revelatorios con ramificaciones espirituales. Un conocimiento que adentraba al iniciado en la ancestral sabiduría de las diosas de la fertilidad y de la muerte.

Picasso, en estas composiciones, rindió culto a la diosa con cuyas experiencias adquirió un conocimiento profundo, la luz y la inmortalidad. En *Dos mujeres desnudas*, Deméter y Perséfone introducirán, también, al espectador en el templo (*Las señoritas*) donde el artista nos revelará el proceso que conduce al hombre a la unidad superior. Picasso desveló velando, como los antiguos platónicos y pitagóricos.

⁸⁸. La mano izquierda de la otra mujer ha sido relacionada por Steinberg con la del profeta Isaías, de Miguel Ángel. Estos préstamos parecen corroborar el vínculo que establece Sambon entre las figuras de Miguel Ángel y los grandes desnudos de Boscoreale. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903 Y Steinberg en: AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988. PP. 320-368.

⁸⁹. RICHARDSON, JOHN *El aprendiz de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. -1ª Edición *The sorcerer's Apprentice*, 1991- P. 313-314.

⁹⁰. Andrógino como ángel cristiano en: PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- P. 297.

⁹¹. PLUTARCO *Sobre los oráculos*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta Ed. 2007. P. 12.

⁹². Como en Pompeya, aquí también, los frutos órficos contenidos en la *cista mystica* son imprudentemente desvelados por la delirante iniciada al retirar el paño que los cubría. El racimo de uva simboliza el cuerpo de Baco desmembrado, su sacrificio. La sandía, el *phallus*, Dionisio renacido, manifestación de la fertilidad a la que nos referíamos en el comentario de *Rafael y la Fornarina*. Pera y manzana evocan lo femenino y lo masculino. El triángulo, con vértice hacia arriba, sobre el que se dispone el conjunto, simboliza el fuego rojo, la fuerza masculina ascendente (como indica la sandía) que tiende a unirse con el triángulo invertido, el agua azulada, lo femenino, el sexo de la señorita central.

⁹³. Picasso manifestó en distintas ocasiones su interés por representar “la luz”. READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. PP. 101-102.

⁹⁴. El hundimiento salvaje, desenfrenado y dionisiaco en el abismo ctónico del alma para desprenderse de la máscara social y encontrar la verdadera esencia. El descubrimiento del falo divino, acto representado por la señorita en cuclillas, la unión carnal con el dios, llenará a la iniciada del entusiasmo que la conducirá a la locura divina. Sólo un *rite de sortie* arrancará a la participante de su delirio y la reintegrará al cosmos habiendo incorporado a su ser consciente el inconsciente. Entonces, ella, como la ménade danzante de la Villa de los Misterios o la muchacha central en *Las señoritas*, habrá adquirido la plenitud que se manifestará en su plácida y segura hermosura. Proceso, visible en algunas de las escenas de los frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya. Sus modelos proceden del fresco titulado *Aquiles en Scyros descubierto por Ulises* (Deidamía abandonada. Su sombreado acentuado según las pautas de la pintura románica) el perfilado negro y los ojos parecen hacerse eco de algunos frescos románicos como el Goliath de Taüll, la señorita en cuclillas procede de las escenas eróticas pompeyanas. Picasso representa el momento en el que la iniciada comete el sacrilegio de levantar el lienzo –visible en el suelo– que cubría el falo divino. Como en la plástica romana, Picasso refleja el desvarío de la participante en esta fase de la iniciación. Las mejores interpretaciones que se han encontrado son la de FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 (Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005) la de SEAFORD, RICHARD *The Mysteries of Dionysos at Pompeii*. En: Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter. Ed. H.W. Stubbs y también SEAFORD, RICHARD “*Dyonisic Drama and the Dionysiac Mysteries*” en *The Classical Quarterly, New Series*, vol. 31, nº 2 (1981), pp.252-275.

cristiana, a la caída de las almas pecadoras al infierno.⁹⁵ Fortuna⁹⁶, la cortesana, ocupa el lugar de M^a Magdalena junto a la divinidad. Y, a la izquierda, en el extremo opuesto al infierno, el ángel, la fuerza celeste cuyo cuerpo andrógino pone de manifiesto la unidad (femenino y masculino) alcanzada en el proceso. Picasso, como Hermes, como emisario entre los dioses y los hombres, nos brinda la buena ventura de la salvación.

Las señoritas es, a nuestro entender, una gran teofanía pagano-cristiana en la que conviven, básicamente, modelos pompeyanos y románicos.⁹⁷

Picasso, aquí como en *La muchacha de la cabra*, introduce el mensaje en el esqueleto del cuadro, en el dibujo de los ejes compositivos. En *Las señoritas*, éstos conforman una estrella de Salomón. Este signo cabalístico,⁹⁸ símbolo del matrimonio místico y de la unidad superior, favorecerá la unión del alma humana con el espíritu divino. Para el artista, *Las señoritas* fue su primera tela de exorcismo.⁹⁹ Su voluntad de intervenir en el destino, junto a su triple condición de artista, mago y sacerdote,¹⁰⁰ desarrollada, ya, por el artista en los bodegones votivos, adquiere en *Las señoritas*, una nueva magnitud.¹⁰¹

La mencionada unión del alma humana con el espíritu divino, tiene lugar en el centro de la composición. El matrimonio místico entre Baco y Ariadna¹⁰² es evocado mediante el sexo triangular de la joven, al que apuntan los instrumentos de la muerte y resurrección báquica contenidos en el triángulo inferior (en la *cista mystica* o bodegón). Simbolizando agua y fuego respectivamente, los mencionados triángulos son enlazados mediante la pierna de Ariadna. Al unirse conformarán una estrella de seis puntas



Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York

y representarán el alma humana uniendo el espíritu a la materia.¹⁰³ Esta operación, plasmada en el centro de la obra, constituye la esencia del proceso de desarrollo espiritual, la unión de los opuestos para acceder a la luz que encarna Ariadna.

Ariadna es, también, Fernande, ambas novias de Baco, mortales elevadas a la divinidad por su matrimonio místico con el dios.¹⁰⁴ A sus grandes orejas,¹⁰⁵ sin excluir sus posibles vínculos con el arte ibérico, les encontramos significativas coincidencias con modelos de frescos románicos conocidos por Picasso, como las orejas de David y Goliat de Santa María de Taüll. Los rasgos del rostro de Ariadna parecen copiar los de una Virgen anónima románica.¹⁰⁶ El modelo de Ariadna deriva, a nuestro entender, del *Desnudo acostado* pintado en Gósol.

Las señoritas de la derecha, como conjunto, proceden de la pintura y del mosaico de *Aquiles en Scyros encontrado por Ulises*.¹⁰⁷ La postura de la muchacha en cuclillas se hace eco de modelos correspondientes a escenas eróticas pompeyanas. Ambas señoritas

95. O a la expulsión del paraíso por la caída en el pecado.

96. Según el modelo de Mercurio y Fortuna de Gusman. *Esbozo mural*. (Región VI, Insula XIV). P. 368. A partir de esta imagen de Fortuna, Picasso desarrollará toda la serie de (*Nu à la draperie*, 1907) ligado al concepto de "*le nu où la draperie*" en el que insiste Péladan. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1^a Ed. 1894- P.243 y otras.

97. Breton la calificó de imagen sagrada. Carta de André Breton a Jacques Doucet, con fecha 12 de diciembre de 1924. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, París B-IV-6, 7210.65.

98. Nos remite a los talismanes, con "estrafalarios" signos cabalísticos que Max Jacob confeccionaba para los amigos. OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 -Stock. París, 1933- PP. 193-194.

99. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. París, 1974. P. 18. El artista afirmaba ser mago, especificando que la causa "no es el poder plástico, sino el poder demiúrgico" (MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. París, 1974. P.59)

100. Idea transmitida insistentemente por Péladan. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1^a Ed. 1894- P. 328.

101. Hemos encontrado la misma estrella en la portada de *L'Archéomètre* una publicación del filósofo ocultista Saint Yves, próximo a Péladan y por lo tanto

al círculo de Picasso. La contraposición que plantea entre la idea de regresión y la de regeneración, así como el paralelismo entre paganismo y cristianismo o la distribución de las figuras en los dos triángulos que conforman el mencionado sello, sitúan esta publicación y *Las señoritas* en un mismo ámbito. Saint Yves estuvo trabajando en *L'Archéomètre* desde 1895 y fue publicado *post mortem*, en 1912 por sus seguidores. Entre ellos: Péladan, Papus, ambos admirados por el círculo de Picasso y con importante presencia en la biblioteca de Apollinaire. Saint Yves: www.initiation.fr, wikipedia y www.crystalinks.com styves.html. (Consultado 12 febrero y 20 de marzo 2009).

102. Tiene su eco en el matrimonio místico de la Virgen. El fruto de ambos matrimonios es, tal como ha podido verse en la pintura picassiana, un simbólico recién nacido.

103. Simbolismo de Las estrellas en: CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 -3^a Edición- P. 199.

104. Picasso, como Baco, inmortaliza lo que ama, aunque ello acarree su destrucción.

105. Véase el vínculo establecido por Peter Read entre estas orejas y Ariadna a partir de un texto de Apollinaire en: READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995. P.99.

106. Talla catalana del siglo XII, conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

107. Ambos reproducidos por Gusman en PP. 383 y 385.

muestran la influencia del arte románico. Resulta muy interesante el hallazgo del patrón para aspectos del rostro, la mano, el sombreado, la oreja izquierda y, en general, para la mitad superior del cuerpo de la mencionada muchacha en cuclillas. Hemos identificado estas singulares características con las de la Eva del capitel de Adán y Eva que se encuentra en la iglesia románica de *Sant Pau del camp* (Barcelona). Creemos que el interés de este descubrimiento va más allá del ámbito iconográfico, pues documenta, de modo bastante espectacular, la importante influencia del arte románico catalán en las obras de este período picassiano y, especialmente, en *Las señoritas*. Esperamos que esta aportación,¹⁰⁸ sirva para reconsiderar la importancia concedida, hasta ahora, a la influencia genérica del iberismo y del arte africano en esta composición.¹⁰⁹ Entre los conceptos evocados por Picasso, los representados por el escultor románico y los patrones pompeyanos se produce, además, una gran coherencia conceptual, característica del sistema de trabajo del artista.

La compañera de Ariadna, Fortuna, procede del esbozo mural de Mercurio y Fortuna.¹¹⁰ Atribuimos a la introducción de los modelos de este croquis pompeyano en *Las señoritas*, el cambio estilístico operado en los bocetos. La identificación de Mercurio y Fortuna constituye uno de los elementos más relevantes de nuestra investigación. Por un lado, nos permite una mejor aproximación al sistema de trabajo de Picasso. Por otro, nos facilita la interpretación porque las figuras aportan sus contenidos a la nueva composición. Y, finalmente, nos ayuda a constatar

la voluntad del artista por reproducir el esquema de una pintura de la que él, siguiendo a Péladan, desarrollará su versión, incorporando a la misma algo de la inmortalidad del original.¹¹¹ Picasso introduce en *Las señoritas* el alma de estas pinturas pompeyanas imperfectas que encierran para Gusman la modernidad.¹¹² A juzgar por los resultados, este proceso podría ser otro de los exorcismos trabajados por el artista en la composición.¹¹³ La asociación de Fortuna con Isis¹¹⁴ sumerge a la diosa en la atmósfera de promiscuidad, compensada mediante contraprestación económica, propia del templo isíaco.¹¹⁵ Se trata del mismo templo en el que se veneraba a Venus y a Baco. Incorporando su figura y su perfil de cortesana junto a Ariadna, Picasso mantiene la tradición cristiana de representar a una cortesana o prostituta, a M^a Magdalena, junto a la Virgen o a Cristo.

El aspecto de la última señorita, a pesar de su prominente pecho, es masculino. Picasso ha concentrado en su figura la androginia que flotaba en los apuntes. Su modelo principal es el Mercurio del esbozo mural pompeyano. Al introducir la pareja formada por Mercurio y Fortuna, el artista identifica al dios con el marinero. Éste, como aquel, se levanta y entrega una bolsa de dinero a Fortuna. Contraprestación tan propia de un burdel, como del templo de iniciación.¹¹⁶ A partir de ahora, marinero y estudiante de medicina pierden progresivamente sus atributos para amoldarse a un único personaje, Mercurio. Éste ocupará, finalmente, el lugar destinado al estudiante de medicina en los bocetos.¹¹⁷

La imagen profética de la señorita andrógina, Picasso, escenifica la función que, según

108. Además de las ya comentadas.

109. Especialmente evidente en el artículo que W. Rubin dedica al primitivismo en Picasso. Artículo de más de cien páginas en el que no se menciona al arte románico. AAVV. *Primitivism in 20th Century Art*. Catálogo a cargo de William Rubin, MOMA. Nueva York. New York Graphic Society Books. 2 Vol. 1984. PP. 241-343 (Vol. I).

110. *Esbozo mural*. (Región VI, Insula XIV). GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 368.

111. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- P. 309.

112. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 366-367.

113. Respecto a *Las señoritas* como su primera tela de exorcismo, véase: MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. París, 1974. P. 19

114. Gusman destaca su asociación con Venus y con Isis, las diosas que presiden el templo más promiscuo de Pompeya. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 63, 97 y 98.

115. En el mismo, las distintas fases de la iniciación eran un pretexto a las frecuentes llamadas a la bolsa del neófito. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- P. 85.

116. Respecto a las aportaciones económicas en templos como el de Isis-Venus en Pompeya, véase: GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 366-367.

117. Hemos entendido que el cráneo hace referencia a la muerte ritual a través de la cual el estudiante adquirirá el conocimiento, simbolizado por el libro. El estudiante de medicina, pues, acudiría al templo-burdel a realizar la práctica que le conferiría

el conocimiento para devenir médico. Práctica consistente en unirse carnalmente con la diosa para morir ritualmente (la lengua francesa tiene una expresión para el orgasmo, "*petite mort*" que une ambos conceptos) y, en este acto, aunar los opuestos representados por la asociación final de las dos serpientes del caduceo. Aunando los opuestos que simbolizan estas serpientes, adquirirá el conocimiento y superará, así, su condición de estudiante por la de médico. Sólo entonces podrá sostener un caduceo. El caduceo de Hermes-Mercurio, símbolo del dios que curaba las enfermedades, identifica a su portador con el médico. El proceso explica la asimilación entre el estudiante de medicina que ha terminado su práctica en el templo-burdel, con la que ha adquirido la luz del conocimiento y el título de médico que le concede como atributo el caduceo, con Mercurio.

Por su parte, el marinero (Max Jacob) simboliza a Ulises y a su viaje iniciático al Hades. Marinero y estudiante tienen un mismo propósito, sumergirse en el proceso de iniciación y, tras la unión mística con la divinidad, unir los opuestos adquiriendo el conocimiento, la luz y la inmortalidad. La señorita de la izquierda ha fundido los objetivos de ambos y su cuerpo andrógino simboliza la transformación operada al equilibrar los opuestos, lo femenino y lo masculino. Su figura es la expresión del ideal místico del andrógino ensalzado por Apollinaire, Jarry, Jacob... todos ellos seguidores de Péladan y de su valoración de la androginia, así como de la naturaleza mística del sexo. Creemos que publicaciones de Péladan como *L'Androgyne* (1891) o la imagen del andrógino en la portada de *Curieuse!* (1885) o no debieron ser ajenas al proceso. Richardson alude a la influencia de Péladan sobre la *bande* en: RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I. Madrid. Alianza Editorial. 1997-NY Random House 1991- P.340.

Apollinaire, tiene el artista en este mundo: “Picasso es un *recién nacido* que aporta orden al universo”.¹¹⁸ El prototipo básico en el que se encarna Picasso, como se ha dicho, es el andrógino Hermes-Mercurio, el mensajero entre los dioses y los hombres que es, al mismo tiempo, prototipo de fertilidad.

Los modelos de *Las señoritas* son pompeyanos y su fragmentación por planos, así como su geometrización les acerca a los mosaicos romanos en los que se inspira una zona de la composición.¹¹⁹ Mosaicos que pretendían ser evocados, ya, en las pinturas de Maurice Denis, otro artista que abogaba por la religiosidad laica a la que estaba aludiendo Picasso en estas obras. El aire egipcio de *Las señoritas* tiene también su razón de ser en el ámbito pompeyano, debido a la importante presencia de la pintura alejandrina en la comercial ciudad campana.¹²⁰ La aplicación de la pintura según la técnica de los *passages* cézannianos, coincide con la utilizada por Gusman para representar a Leda.

Nuestro estudio muestra, pues, que la revolución que implicó *Las señoritas* en la pintura occidental se llevó a cabo desde la propia pintura clásica, la pompeyana, de la cual, Picasso, realizó su particular versión.

La teatralidad de *Las señoritas*, así como la factura de las imágenes, nos remite a descendimientos románicos como el de Erill la vall.¹²¹ Una circunstancia que incide en la voluntad picassiana de identificar la pasión y muerte de Cristo con la de Dionisio. Los cortinajes, evocadores de la mencionada teatralidad, son al mismo tiempo una referencia a los que decoran las escenas eróticas pompeyanas y picassianas.¹²² Actividades que conllevan, también, el proceso de muerte y resurrección explicado por el artista en *Sexo y muerte* (1902).

Picasso, como en los retratos gosolanos de Fernande, confiere a los modelos pompeyanos el rostro románico de la divinidad. Las

máscaras, dionisiacas y románicas, trascienden el modelo y representan el alma del personaje, lo superior por encima de lo personal. Las máscaras de las señoritas situadas en la zona derecha de la composición muestran su proceso de regresión y las de las centrales, la paz y el equilibrio. La inexpressividad de las últimas evoca la serenidad y el desapego alcanzados tras la iniciación. La agitación de las primeras muestra el transtorno al que es sometido el ser superior de la iniciada en la fase ctónica e involutiva del rito. Como ya se ha avanzado, estas máscaras reproducen las características del arte románico. Las orejas de *Las señoritas*, principal documento de su iberismo, las encontramos, también en el Goliath de Taüll.

Picasso, siguiendo a Péladan, representa un proceso que suscitará en el espectador pensamientos trascendentales, puesto que, de no ser así la obra de arte no alcanzaría, según el filósofo, su objetivo: ser testimonio de la luz. Para ello, el pintor plasmará múltiples impresiones de la realidad pero nunca la realidad misma. Siendo, precisamente, una de las batallas del artista la lucha por conseguir alejarse del modelo para conseguir reproducir sólo el alma del mismo.¹²³

En este sentido, ni los personajes de *Las señoritas* ni el espacio que acoge la acción pueden ser identificados de modo exclusivo y excluyente. Las distintas protagonistas, evocan en una sola figura a las diferentes personalidades que ellas integran. Representan la esencia común a todas ellas, su arquetipo (el de la iniciada, el de Ariadna, el de Fortuna o Mercurio). Así mismo, tampoco creemos que la escena se desarrolle en un burdel o templo concreto. Picasso reproduce el espacio místico (templo-burdel) en el que tiene lugar la unión carnal con la divinidad, donde el alma humana, uniéndose al espíritu divino, alcanza la luz y la inmortalidad.¹²⁴ El proceso

118. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998. P. 77.

119. Nos referimos al conjunto temático de *Aquiles en Scyros descubierto por Ulises* desarrollado al mismo tiempo en mosaico (Mosaico. Casa de Apolo) y en pintura (Pintura del Museo de Nápoles). Reproducidos por Gusman. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP. 383 y 385.

120. Entre otros, los frescos de los ritos isíacos en los que conviven protagonistas blancos con otros de color GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899- PP.87 y 372. Los intercambios comerciales entre Pompeya y Alejandría favorecieron la presencia de religiones (isíaca) conceptos y motivos alejandrinos. Recuérdese, por ejemplo, el detalle del elefante en una de las notas gosolanas de Picasso cuya presencia atribuimos a los motivos nilóticos y exóticos que llegaron a Pompeya desde Alejandría. Véase, también en este sentido el catálogo de Sambon. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903

121. Los modelos pompeyanos de estas jóvenes, están pulidos con el lenguaje

románico de las tallas y pinturas pirenaicas. Sus formas toscas, sus líneas geométricas, sus cinturas triangulares, evocan las características de las figuras que componen el descendimiento de Erill la vall o de la Majestad Batlló. Cuando aparecen totalmente desnudas el artista representa sólo su alma.

122. Hemos establecido un paralelismo entre estos cortinajes y los que enmarcan la serie de *Rafael y la Fornarina*. Entendemos que este conjunto, donde Picasso conserva el mismo puesto que en *Las señoritas*, profundiza en el tema desarrollado en 1907. El artista presenta la *unio mystica*, evocada en las mencionadas *Señoritas*, como responsable del desarrollo espiritual que favorece el trabajo plástico del pintor y la consecuente immortalización de la amante. Una actividad que implica, también, muerte y resurrección. Véase en este sentido el dibujo de Picasso titulado *Sexo y muerte* de 1902.

123. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- PP. 240, 241,242 y 244 entre otras.

124. Acto simbolizado por los triángulos invertidos de la superficie y los que conforman los ejes compositivos de su esqueleto (sello de Salomón.

aparece sutilmente protegido por las cortinas que simbolizan el avance espiritual que se desarrolla en su interior: la antigua función sagrada de la sexualidad. La escenificación mágica de la procreación como fuente de vida y de desarrollo espiritual, tal como Picasso seguiría explicando, por ejemplo, en la serie de *Rafael y la Fornarina*.¹²⁵

El símbolo de este proceso es el matrimonio místico de Baco y Ariadna que es evocado tanto en la superficie como en el esqueleto de la tela (sello de Salomón). La iniciada, como Ariadna, tras liberarse de ataduras y encontrar su aspecto más genuino en el salvaje descenso al inconsciente, se unirá carnalmente al dios. El sexo es, en *Las señoritas*, un acto sagrado que forma parte del mecanismo de encuentro y unión de consciente e inconsciente, de acceso a la divinidad.

Posiblemente, el problema más grave con el que se ha enfrentado la interpretación de *Las señoritas*, puede haber sido la focalización del sexo como mecánica prostibularia. Esta asociación, tan masculina, quizás no ha permitido a la crítica plantearse el sexo como lo entendía el artista, como algo sagrado y salvaje al mismo tiempo, uniendo misticismo y animalidad en un único escenario.

En *Las señoritas*, Picasso no se sirve de una prostituta, como Caravaggio, para evocar la divinidad ajena sino que encuentra la divinidad en la prostituta y, viceversa, ve a la diosa como una prostituta o alcahueta. *Las señoritas* evocan la relación indisoluble entre sexo y espiritualidad. Para la representación de este concepto, resultarán

especialmente útiles al artista, las divinidades vinculadas al promiscuo templo de Isis pompeyano.¹²⁶

El artista, sustrae el monopolio del desarrollo espiritual a cualquier institución religiosa y lo pone al servicio del individuo. Traslada al hombre la gestión de su divinidad. Sin embargo, la formulación velada de los secretos para religar al hombre en el cosmos, sólo permite su comprensión a quien esté en condiciones de conocer. Parafraseando de nuevo a Plutarco: “para que quienes saben, comprendan y quienes no conocen, vean en estas imágenes la representación banal de una escena cotidiana o fantástica”.¹²⁷ La ruptura de *Las señoritas* se escenifica en la búsqueda del acceso personal a la sagrada unidad.

Las obras analizadas en esta tesis transmiten la voluntad de Picasso por retomar la concepción sacerdotal del arte. Un arte vinculado a la religión y que deviene él mismo la nueva religión para hombres que, habiendo cesado de creer, no cesan de ser hombres y de sentir.¹²⁸ Para la expresión del proceso espiritual, el artista se ha apoyado, básicamente, en la pintura pompeyana y, a partir de Gósol, también en la capacidad del arte románico catalán para la representación de mitos y experiencias inefables. El artista, recuperando su ancestral función sacerdotal, extrae la esencia divina de los íconos oficiales. Desvela los misterios que cíclica e institucionalmente han encerrado y abre proféticamente, con su pintura, el acceso a una nueva forma de religiosidad laica y sagrada al mismo tiempo.

125. “La experiencia del misterio tiene que ver con el sexo como experiencia de profundidad, donde lo divino y lo animal, lo sagrado y lo indecente aparecen indisolublemente unidos”. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 -Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005- P. 175.

126. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard.

París, 1906 -1ª Ed 1899- PP.81-88 y TRAN, V. TAM TINH. *Essaie sur le culte d'Isis à Pompéi*. París. Boccard, 1964.

127. PLUTARCO *Sobre los oráculos*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta Ed. 2007. P. 12.

128. Conceptos extraídos de PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 -1ª Ed. 1894- PP. 65, 98 y 231.

26

Epílogo. *Picasso et les maîtres*. El último estado de la cuestión.

En enero de 2009, terminada la tesis, nos interesamos en saber qué novedades aportaba la magnífica exposición que Francia dedicaba a revisar la relación entre Picasso y los maestros del pasado. La operación implicó la división de la muestra en tres centros, el *Grand Palais*, el *Musée d'Orsay* y el *Musée du Louvre*. Las piezas expuestas en el *Grand Palais* mostraban el diálogo de Picasso con los grandes maestros. Y en los otros dos museos se instalaron las *variations* que Picasso realizó entorno a dos obras de sus colecciones. En el *Musée d'Orsay*, el *Déjeuner sur l'herbe* y en el Louvre, *Les femmes d'Alger*.

El objetivo de la exposición, reunir en torno a Picasso los principales artistas del pasado que fueron fuente de su arte, vinculaba estrechamente este evento a nuestra tesis. Pero además, su pretensión de ser un “prisma artístico que permitiera al gran público comprender, en toda su riqueza y complejidad, la naturaleza de la singular relación que opuso y unió a Picasso y sus maestros”¹ podía subsanar, como toda labor de revisión, alguna de las lagunas apreciadas en nuestra investigación. Lagunas, o hipótesis, cuyo desconocimiento, o difusión, entendíamos que repercutían negativamente en la comprensión del trabajo realizado por Picasso entre 1905 y 1907.

La principal laguna para nosotros era, el desconocimiento de la importante relación entre Picasso y

los maestros de la pintura pompeyana entre 1905 y 1907. La segunda carencia detectada en nuestra tesis había sido la escasa falta de reconocimiento a la importancia del arte románico catalán en la iconografía picassiana durante el período objeto de nuestro estudio. En ambos casos, el desconocimiento, o la falta de atención, a estos modelos iconográficos implicaba la imposible vinculación de los mismos a los contenidos de las obras estudiadas. Así mismo, comportaba la incomprensión respecto al trabajo de un periodo picassiano especialmente relevante que incluye *Las señoritas de la calle Avinyó*, pieza clave en el desarrollo del arte contemporáneo.

Creemos, por otro lado, que la difundida hipótesis que relaciona un importante número de obras realizadas por Picasso entre 1905 y 1907 con Ingres, así como el elevado reconocimiento de quienes la suscriben, ha alejado al público de la verdadera naturaleza de estas composiciones. Hipótesis que, sin haber sido objeto de un trabajo de investigación, se ha expuesto y reproducido con la autoridad propia, sino de una tesis, de un valor incuestionable.

La exposición, así como la profundidad de los estudios que suelen efectuarse alrededor de muestras de estas características, presentaba una ocasión extraordinaria para ponerse al día en las mencionadas materias. Algo así como lo que ocurrió con la exposición de Rembrandt en 1991.²

1. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. En el texto introductorio firmado por Thomas Grenos (Administrador general de la Reunion des musées nationaux) Henry Loyrette (Presidente-Director del Musée du Louvre) Anne Baldassari (Directora del Musée Picasso) y Guy Cogeval (Presidente del establecimiento público del Musée d'Orsay).

2. Recordemos, por ejemplo, que los estudios realizados con anterioridad a la exposición de Rembrandt, *Rembrandt: el maestro y su taller* (1991) supusieron la

desvinculación de obras como *Hombre con yelmo de oro* (en Berlín) *Jinete polaco* (en la Frick) y *Muchacha delante de la puerta* (en Chicago) respecto a la autoría del maestro holandés. La seriedad del proyecto llevado a cabo por el *Rembrandt Research Project* y la difícil pero necesaria aceptación por parte de los museos propietarios de las obras afectadas, reflejó la honestidad de la muestra así como su voluntad de acercar a Rembrandt, y no a los valores creados entorno a Rembrandt, al gran público.

Como sea que en nuestro trabajo hemos intentado acompañar los análisis de las obras de un estado de la cuestión, querríamos aprovechar este epílogo para completar el mismo respecto a aquellas pinturas que han podido ser objeto de la más reciente revisión en *Picasso et les maîtres*. La muestra incluía a cinco de las obras reseñadas en nuestra tesis. Seis, si tenemos en cuenta *El peinado*, por haber sido pintada en esta época y estar vinculada a *La toilette*. Reproduciremos, a continuación, los nombres de los maestros y los títulos de las obras con los que se han vinculado estos trabajos de Picasso en la mencionada muestra. Citaremos también, junto a los mismos, los nombres de los autores y de las obras a los que nos ha conducido, en cada caso, nuestra investigación. Y, posteriormente, nos remitiremos a los estudios que, para argumentar estas asociaciones, se hayan presentado en el catálogo de la muestra.

Muchacho conduciendo un caballo (1906) se presenta junto a *San Martín y el mendigo* (1597-1599) de El Greco. Una obra que Picasso pudo haber tenido en cuenta en alguna fase de su trabajo, pero que no reproduce los modelos que configuran esta composición y, por lo tanto, no aporta la identidad del que pensamos que fue su maestro. Nosotros entendemos que se trata de un maestro anónimo, del autor de los frescos de Castor y Pólux hallados en la casa de los Dióscuros de Pompeya. Así como de bajorrelieves y dibujos en torno al tema. El paisaje, lo hemos identificado con los paisajes de los alrededores de Pompeya dibujados por Gusman en su libro *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*.³ La relación planteada en la muestra entre *Muchacho guiando un caballo* y *San Martín y el mendigo*, no explica nada sobre los contenidos de *Muchacho guiando un caballo*. O, lo que es más grave, lo presenta junto a un modelo parecido con el que la única relación que puede haber sostenido el artista es la de haber tomado alguno de sus elementos compositivos. Una idea que, de repetirse en la muestra, presentará a Picasso como a un pintor desorientado y usurpador de modelos del pasado, sin criterio selectivo. Sus préstamos serán entendidos como meramente estilísticos. Es decir, superficiales.

Pareja de adolescentes se vincula a *Bañista con los brazos abiertos* (1883-1885) de Cézanne. Aquí

vemos difícil explicar la relación que pueda establecerse entre las dos obras señaladas. Cézanne pinta a un niño jugando con los brazos abiertos y una marina al fondo. En esta tesis asociamos al joven de *Pareja de adolescentes* con reproducciones pompeyanas de Apolo, a la muchacha con otras imágenes de frescos pompeyanos, y, como pareja, con la pareja representada en el *Colombarium* del *Codex Pighianus* del Louvre.⁴ La vasija nos parece tan pompeyana como catalana o de cualquier otro rincón del Mediterráneo.

Gran desnudo rosa es, de nuevo, vinculado a Cézanne y, a nuestro parecer, arbitrariamente. Creemos que lo único que tiene en común la mujer picassiana y *Mujer de pie* (1898-1899) de Cézanne es ser dos mujeres que han sido representadas desnudas y de pie. En nuestro trabajo hemos establecido la dependencia, formal y conceptual, del *Gran desnudo rosa* picassiano del fresco pompeyano de *Medea*. Su cromatismo responde, también, al de la citada *Medea*.

El harén es presentado junto a *Jóvenes al borde del mar* de Puvis de Chavannes. La asociación entre los desnudos gosolanos de Picasso con Puvis de Chavannes o Ingres ya mereció un comentario de Barr en el catálogo de la exposición sobre Picasso organizada en el MOMA en 1946. Al respecto, Barr decía que “estas telas (los desnudos gosolanos de Picasso) muestran una nobleza sin pretensiones y natural, de orden y actitudes, que hace que los guardianes de la tradición griega, tales como Ingres y Puvis de Chavannes parezcan vulgares o pálidos”.⁵ En este caso concreto, añadiremos que Pierre Daix, en el presente catálogo, *Picasso et les maîtres*, responde a Barr y no exactamente en nombre propio sino con una sutil construcción gramatical que proyecta su opinión personal en la del artista: “Picasso no habría estado probablemente de acuerdo (...)”.⁶ Creemos que el tema representado en *El harén*, la iniciación de Fernande en los antiguos ritos místicos, es muy complejo y las fuentes iconográficas han sido muy diversas. Todas ellas, pero proceden de Pompeya, incluso la butifarra y el porrón (*rhyton*). La vieja ocupa el lugar que se destinaba a la alcahueta del lupanar pompeyano. Como se sabe, su modelo deriva de *La Celestina* (1904) picassiana. Celestina

3. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les mœurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 -1ª Ed 1899-

4. La imagen había sido publicada por Reinach. REINACH, SOLOMON. *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*. Tomo III. Paris Ed. Ernest Leroux. 1904.

5. AAVV *Picasso, Fifty Years of his Art*. Nueva York. The Museum of Modern Art. 1946. P.42.

6. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. P. 75.

que en esta tesis asociamos a la figura de *La vieja friendo huevos* de Velázquez.

Fernande con mantilla es mostrada junto a *La condesa del Carpio, marquesa de La Solana* (1794-1795) de Goya. Una imagen muy española de mujer arreglada con mantilla y abanico. Somos de la opinión que el despiste, bien evidente en la presente comparación entre los dos mencionados cuadros, es ver en el velo que cubre la cabeza de Fernande una mantilla. Especialmente cuando en la misma muestra parisina se está presentando *La mujer con el velo azul* (1923) poniendo de manifiesto que las características del velo que luce Fernande no se corresponden a las de la mantilla sino a las del tocado utilizado por las mujeres y sacerdotisas romanas. *Fernande con mantilla* tiene su modelo genérico en estas mujeres. Sin embargo hemos identificado un patrón, prácticamente exacto, en una de las acuarelas de retratos pompeyanos del anteriormente mencionado Gusman. Incluso a nivel cromático conservan, ambas composiciones, tonalidades similares.⁷

La coiffure se ha vinculado a *La coiffure* (1900-1901) de Renoir. No dudamos de que las mujeres de Renoir hayan podido influir en las composiciones picassianas y quizás su presencia en la obra de Picasso, así como en su colección, sea fruto de las relaciones que establece el artista entre estas robustas mujeres y las divinidades paganas vinculadas a la fertilidad. De hecho, la *Bañista* de Renoir, comprada por Picasso a Paul Rosenberg en 1920, es conocida como *Eurídice*. Eurídice no sólo pertenece al ámbito de la cultura pagana en el que trabajaba Picasso por aquel entonces (1905-1907) sino que, además, junto con Hermes y Orfeo, son los protagonistas de un bajorrelieve napolitano⁸ que creemos que Picasso tuvo en cuenta para la composición del Arlequín y de la niña en *Les Bâteleurs*. Paralelamente, otro de los óleos de Renoir que se encontraban en la colección particular del artista, es un pequeño y absolutamente intrascendente conjunto de bocetos cuyo atractivo para Picasso podía ser que se trataba de reproducciones de figuras pompeyanas para un decorado sobre Edipo realizado por Renoir. Una obra que, evidentemente, también recoge el cromatismo rosado, rojizo, ocre y tierra pompeyano que utiliza Picasso entre 1905 y 1907. Quizás Picasso se identificara con Renoir por los vínculos de ambos con una

pintura y una cultura, la pompeyana. Para nosotros, *La coiffure* de Picasso sigue siendo un misterio. Respecto a la misma, sólo podemos avanzar su relación con las numerosas *toilettes* de Pompeya y Herculano, concretamente con aquella en la que la señora y la pretendida criada aparecen junto a un pequeño geniecillo o Cupido en los frescos de la Villa de los Misterios. Como estas pinturas no fueron oficialmente descubiertas hasta 1909 es, pues, imposible asociarlas a *La coiffure*.

En esta tesis vemos cómo los modelos pompeyanos de las anteriores composiciones, vierten sus contenidos en las picassianas, que no son modelos arbitrarios y que en este proceso, Picasso muestra una gran coherencia. Su objetivo no es sólo medirse con los grandes o pequeños maestros pompeyanos e incorporar parte de la inmortalidad de aquellos a sus óleos, sino, también, explicar un proceso de desarrollo espiritual vinculado a las religiones místicas. Comprendiendo que, al menos entre 1905 y 1907, la relación de Picasso con sus maestros es un proceso plástico-filosófico, que obedece a un proyecto totalmente coherente, vemos las asociaciones presentadas en esta exposición parisina, atentas a detalles superficiales, como un desmerecimiento a la complejidad del trabajo realizado por el artista.

La muestra nos sorprendió, también por la insistencia con la que vincula a Picasso con los pintores franceses. No sólo por el número de pintores franceses representados (16) respecto al de otras nacionalidades (le siguen los españoles, 8, los holandeses, 2, los alemanes 2 y, finalmente, un italiano) sino también por una avasalladora presencia de los mismos que, a juzgar por las obras comentadas, no creemos que sea siempre justificable.

Las asociaciones presentadas en *Picasso et les maîtres*, podrían ser fruto de una investigación que hubiese conducido a conclusiones muy diferentes a las de nuestra tesis. Al no hacerse alusión en las salas al proceso investigador que había determinado las relaciones objeto de la muestra, nos remitimos al catálogo. En éste encontramos seis artículos bastante genéricos acerca del trabajo de Picasso con los artistas del pasado. Es obvio que los catálogos, no siempre presentan un texto acompañando a cada una de las obras. Pero, probablemente, esta ocasión, por la categoría de la exposición, así como por el objetivo de la misma, vincular las obras de Picasso con las de

7. Gusman. Acuarela. Ref. VIII 4.4 n° 2. Ecole de Beaux Arts. París.

8. *Relieve de Orfeo*. Museo de Nápoles. Original: n° 445 Inv. 520 aC. Museo de Nápoles.

los maestros que le inspiraron, parece precisar un estudio que argumente la selección realizada.

El artículo de Anne Baldassari, *La pintura de la pintura*,⁹ hace tres menciones que atañen al período que nos ocupa. En la primera de ellas, la autora cita un comentario de Charles Morice, aparecido en *Le Mercure de France*, referente a la exposición de Picasso que tuvo lugar en las galerías Sérrurier de París, en 1905. En el mismo, Morice dice alegrarse del giro que ha dado la pintura picassiana hacia la “claridad” y la “salud”, en definitiva, *a la manera francesa*.¹⁰ Comentario que, sin decir nada, apoyaría cualquier relación de las obras expuestas con la pintura francesa. La segunda cita hace mención a un fragmento del interesantísimo artículo escrito por Apollinaire en *La plume* sobre la misma exposición. La cita de Baldassari no recoge la aportación más genuina y extensa de este artículo, las referencias a los panteísmos y a las antiguas religiones, sino unas notas sobre su conexión con la España del siglo XVII, la belleza, la latinidad del pintor y el arabismo de sus ritmos.¹¹ Anne Baldassari destaca, también, la exposición sobre escultura ibérica que tuvo lugar en el Louvre en 1905 y que, según la autora, condujo a Picasso a la búsqueda de un iberismo primitivo que lo llevaría a *Las señoritas de la calle Avinyó*.¹² En el texto de Baldassari no encontramos menciones que vinculen las pinturas realizadas entre 1905 y 1907 con la pintura pompeyana, ni con Gósol (donde el trabajo de Picasso efectuó un importante giro) ni con el arte románico, responsable de este cambio, ni comentarios respecto a la ideología subyacente al trabajo del artista. Se trata de apreciaciones genéricas que abren la puerta a cualquier cuadro francés, así como español del siglo XVII y a las esculturas ibéricas que guarden algún parecido con las pinturas de Picasso.

Laure Bernadac, en su artículo *Picasso caníbal. Construcción y deconstrucción*,¹³ alude principalmente a las distintas series de paráfrasis llevadas a término por Picasso. Las *variations*, entiende Bernadac, que fueron impulsadas por los múltiples puntos de vista inaugurados con el cubismo y la lista que facilita la autora de artistas del pasado sometidos a revisión por parte de Picasso no empieza hasta el Renacimiento.¹⁴ Aunque el artículo no inclu-

ya ninguna mención a la pintura pompeyana como fuente de inspiración de Picasso entre 1905 y 1907, ni a Gósol, ni al románico catalán, nosotros hemos detectado en las tres obras de Le Nain (o atribuciones) relacionadas con Picasso, interesantes puntos de contacto con las obras gosolanas a nivel iconográfico. En *El alto del caballero* (siglo XVII) observamos una mujer sosteniendo una vasija sobre su cabeza como las que Picasso pintó en Gósol (*Pareja de adolescentes*, por ejemplo). La simbología de estas vasijas picassianas nos ha remitido a los ritos místicos.

Picasso centra su versión de *El retorno del bautismo* (1642) en el caballero que alza la copa de vino. El pan es trasladado a la altura de su vientre, convirtiéndolo en un gran sol como el que se dibujará a sí mismo en el grabado Bloch 1525 (1968).¹⁵ Junto al mencionado caballero encontramos una mujer con la característica jarra de las iniciadas. Le Nain representa, aquí, a tres de los elementos básicos del bodegón que ocupa el primer término de *El harén* el porrón con vino (el hombre alzando la copa de vino sustituye al protagonista de *El harén* levantando el porrón con vino) el pán y la jarra que reposa a los pies de una de las muchachas. Hemos entendido que en el bodegón de *El harén*, Picasso, realizaba una simbiosis entre la liturgia ritual dionisiaca y la cristiana en su evocación al sacrificio del dios y de la Eucaristía. La unión de la participante en el rito (Fernande) con la divinidad era evocada por la simbólica jarra. Suponemos que Picasso debió sentir una fuerte atracción por una composición que, de una manera tan banal como la que utilizó él en *El harén* (una austera comida campesina) representaba también el acto de la liturgia cristiana que acababa de tener lugar. Un acto, el bautizo, que está vinculado a un recién nacido, es decir, a un iniciado.¹⁶

Por último, *La procesión de los bueyes* (siglo XVII) como hemos explicado en esta tesis, es una tela que difícilmente Picasso podría desligar de *Pastor con cesto* y de *Composición: Los campesinos*. Así como del modelo de esta última, la procesión de Baco de *La caupona* pompeyana.

Curiosamente, Picasso destacó su interés por la torpeza de los hermanos Le Nain, una torpeza característica, también, de buen número de pinturas

9. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. PP. 21-34.

10. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. P. 31.

11. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. P. 31.

12. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. P. 31.

13. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. PP.

37-51.

14. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. PP. 37-38.

15. Bloch 1525 (1968). Aguatinta y punta seca. 20 abril 1968 II. 31'5x39'5 cm.

16. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006. P. 72.

pompeyanas que había sido enfatizada por el artista en sus cuadros entre 1905 y 1907. Creemos que la paráfrasis realizada por Picasso de *El retorno del bautismo*, podría tener más posibilidades de estar motivada por la mencionada relación con *El harén* que por el interés del artista en buscarse raíces populares y francesas cuando estaba entonces entrando, con Olga, en la fase más snob de su trayectoria. Encontramos, además, que la búsqueda de Picasso de unas raíces francesas, como sostiene Bernadac,¹⁷ sería contraria a la postura de constante rechazo hacia la adquisición de la nacionalidad francesa que mantuvo el artista en cada ocasión en que ésta le fue ofrecida.

Algunas de las siguientes *variations*, como la realizada acerca de *La crucifixión* (1512-1516) de Grünewald en 1947 o *Venus y el amor* (1530) de L. Cranach, en 1949, siguen vinculadas, a nuestro parecer, a temas gosolanos y a *La señoritas*. Probablemente, también, la serie alrededor de *Les femmes d'Alger* realizada en 1940, tenga puntos de contacto con *El harén*. En algunas de las versiones de *El déjeuner sur l'herbe* (al menos en dos óleos y varios grabados) Picasso metamorfosea, paulatinamente, a la mujer que juega en el agua en una muchacha que recoge flores. Ella y el hombre sentado serán aislados en dos linóleos (julio 1961) como Dionisio (el bastón equivale al tirso, al pincel y al falo) y Perséfone. Con el trazo de la gubia, Picasso nos remite al dibujo de los vasos áticos. El pintor seguirá insistiendo en esta figura aislada de la muchacha recogiendo flores que, sola o acompañada, identificamos con Perséfone con, o sin Dionisio. Una pareja que el artista ya había evocado en *Composición: Los campesinos* 1906).

No estamos tan convencidos como Bernadac, de que Picasso en sus *variations* practique el canibalismo.¹⁸ Vemos, más bien, en estas paráfrasis la voluntad del artista por continuar la versión del gran maestro para adquirir, así, algo de su inmortalidad. Según la fórmula facilitada por Péladan.

Las obras maestras son piedras de toque en las que el artista sentirá, por comparación, el valor de lo que él produce; y debe convencerse de que continuar la versión de belleza de un maestro, es conquistar, también, algo de su inmortalidad.¹⁹

En palabras del propio artista, citadas por la autora, estos experimentos: “Devienen otra cosa” y, también, “Son la misma cosa”.²⁰

Creemos que los vínculos detectados entre una parte considerable de las paráfrasis picassianas y los temas desarrollados en Gósol, así como la voluntad del artista por comparar su trabajo al del gran maestro, conquistando algo de su inmortalidad al continuar su versión, puede abrir una interesante línea de investigación en los estudios picassianos. *Picasso et les maîtres* ofrecía la posibilidad de visualizar estas obras conjuntamente. Quizás en un futuro pueda exponerse una reflexión acerca de las mismas.

La conservadora de la *Frick collection*, Susan Grace Galassi, en su artículo *Picasso cortejando a su musa. La antigüedad*, mantiene el enfoque genérico de los anteriores. Para la autora, el período comprendido entre 1905 y 1907 estuvo marcado por la influencia de Puvis de Chavannes, Gauguin, Renoir, Cézanne e Ingres.²¹

Encontramos una doble referencia a las obras objeto de nuestro estudio, *Muchacho conduciendo un caballo* y *Gran desnudo rosa*. Respecto a *Muchacho conduciendo un caballo*, Galassi mantiene la tradicional filiación del mismo con *San Martín y el mendigo* de El Greco, los *kouroi* griegos de El Louvre y una *Grande baigneuse* de Cézanne. En el *Gran desnudo rosa*, aprecia su esquematismo y su intemporalidad, menciona la influencia de la escultura ibérica y de *La coiffure* de Renoir. La autora cita, en este sentido, a McCully que identifica a la mujer robusta con el territorio, deviniendo la misma, símbolo de la cultura catalana. Finalmente, Susan Grace Galassi ensalza las tonalidades rosadas de la composición como un homenaje al color de la tierra paradisíaca de Gósol y a la atmósfera del lugar.²² En nuestra tesis intentamos demostrar que uno de los velos que ha impedido cuestionarse sobre el origen de la paleta ocre y tierra con la que Picasso pinta en Gósol, es la errónea visión de Gósol como un pueblecito español, es decir, ocre y tierra. Gósol se encuentra en el Pirineo, entre mayo y agosto está extraordinariamente verde y su tierra es gris. Jessica Jacques que, como vecina del lugar puede hablar con conocimiento de causa, se sorprende de la constante

17. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. PP. 37-38.

18. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. P. 49.

19. PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París. Ed. Sansot. 1909 (1ª Ed. 1894). P. 309.

20. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. P. 49.

21. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. P. 55.

22. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. P. 55.

alusión a unos colores que no pertenecen a Gósol.²³ Probablemente, la comprensión de la influencia de la pintura pompeyana en Picasso entre 1905 y 1907, así como del proyecto que la motiva, podría proporcionar un hilo conductor y una cohesión entre los dos períodos clásicos del artista.

En el artículo del escritor Pierre Daix, *Picasso y la tradición francesa. Un histórico*,²⁴ apreciamos la prioridad de ensalzar vínculos y deudas de Picasso respecto a la pintura francesa, por encima de un análisis científico o argumentado de esta interesante cuestión. El autor habla de un “ingrismo” picassiano a partir de 1905, doce años antes del llamado “período ingresco”²⁵ y atribuye la inmersión de Picasso en el mismo a la revelación que supuso para el artista la visión de *El baño turco* de Ingres en otoño de 1905.

Daix extiende la influencia de Ingres sobre la mayoría de las obras del período gosolano y, como se ha dicho en la nota sobre *El harén* de este prefacio, esta teoría ingresca ya había sido desautorizada en 1946 por Barr.²⁶ De *El harén*, en este catálogo, Daix destaca la “vulgaridad” de la alcahueta y la “vulgaridad” del “casse-croûte” del guardián. “Vulgaridad” que, según el propio Daix, moderniza Picasso en *Tres desnudos*²⁷ con los cigarrillos que fuman los protagonistas. Esta “vulgaridad” es considerada por el escritor una ruptura en el “ingrismo” picassiano.

La segunda ruptura de ese “ingrismo”, según el autor, viene determinada por la búsqueda de la expresividad primitiva. Un cambio que Daix no asocia al arte románico catalán, ni lo menciona, sino a Derain y a Matisse. Dos hipotéticos encuentros vinculados a estos pintores franceses, en París antes de la partida de Picasso a Gósol, son los responsables de la reorientación primitivista del joven español. Veamos estos “encuentros”, puesto que variarían sustancialmente la versión que se presenta en esta tesis sobre el mismo proceso. El encuentro con Matisse alude a la hipotética visita por parte de Picasso a la exposición de Matisse *chez Druet*, pero no a un encuentro con Matisse. A decir de Daix, esta muestra contenía grabados y esculturas primitivas. Algo difícil de valorar sin la documentación pertinente. La visita no es segura y

no se aportan imágenes de las obras que, de estar en la galería, habrían podido ser vistas por Picasso, en el caso de que este hubiera acudido a visitarla. El segundo posible encuentro que marcó el primitivismo gosolano de Picasso fue, según Daix, el que pudo haber tenido lugar con Derain. En esta, también hipotética, charla que tendría que haberse celebrado en primavera, después del retorno de Derain de Londres y antes de la partida de Picasso a Barcelona, “nadie duda de que él (Derain) comunicó oralmente a Picasso” el impacto recibido por las esculturas negras del *British Museum*.²⁸

Encontramos grave la omisión de la importante presencia del románico catalán en el trabajo de Picasso por la influencia que atribuimos al mismo en el cambio estilístico surgido en Gósol. Un cambio vinculado a una trayectoria coherente que enlaza modelos y conceptos, pompeyanos y románicos. Pero la sustitución del rol que tuvo el arte románico en un proceso vinculado a la divinidad que el mismo transmite, por un hipotético encuentro con imágenes desconocidas y una, también hipotética, cita con conversaciones imaginadas, creemos que entorpece seriamente el camino hacia el conocimiento de Picasso y de sus maestros.

Daix vincula a *Las señoritas* con diferentes bañistas de Cézanne y con las mujeres de *El baño turco* de Ingres. El bodegón de *Las señoritas*, como en el caso de la naturaleza muerta de *El harén*, es visto por Daix como una sustitución de la mesita de té del mencionado *El Baño turco*, por un porrón con frutos para los clientes.²⁹ Estas observaciones vinculan las obras de Picasso a Ingres y frivolan los contenidos de las mismas. Todo lo cual creemos que perjudica la comprensión del trabajo de Picasso.

El artículo del profesor Francisco Calvo Serraller, *Picasso y la Escuela española*, se centra en los siglos XVII y XVIII. Este texto, junto con el escrito por el profesor Carsten-Peter Warncke, *Toma de posición. Picasso y los maestros alemanes*, se ciñen a obras o períodos concretos que no son objeto de nuestra tesis.

Ni en las asociaciones planteadas en la muestra ni en los textos del catálogo hemos encontrado aportaciones diferentes a las ya reseñadas en los

23. La autora describe los colores de Gósol, verde, gris y los dorados reservados a las tejas. JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007. P. 51.

24. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. PP. 73-87.

25. La interesante exposición, *Picasso: the italian journey 1917-1924*, comisariada por Jean Clair, sobre este período picassiano, no denomina a esta etapa “período ingresco” sino clásico o italianizante. AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*.

A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998.

26. AAVV *Picasso, Fifty Years of his Art*. Nueva York. The Museum of Modern Art. 1946. P.42.

27. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. PP. 75 y 76.

28. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. P. 77.

29. AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008. P. 77.

diferentes estados de la cuestión de nuestra tesis. No hemos detectado aportaciones que implicaran un trabajo de investigación como, por ejemplo, se aprecian en el catálogo coordinado por Jean Clair sobre la exposición *Picasso. The italian journey* que tuvo lugar en el Palacio Grassi (1998).

Nuestra investigación, centrada en el período comprendido entre 1905 y 1907, nos ha revelado no sólo el trabajo a partir de unos modelos, sino también

una ideología subyacente y un contexto que favorece su aparición. Un proyecto coherente. Un sistema de trabajo propio de Picasso que no hemos visto reflejado en *Picasso et les maîtres*. La exposición parece haberse desinteresado de la faceta investigadora. No habiendo aportado este cupo mínimo de esfuerzo a los estudios picassianos, la muestra parisina, ha corrido el riesgo de servirse de Picasso (y de sus maestros) como proyecto mediático.

27

Bibliografía sobre Picasso

- AAVV *Picasso 30 cuadros inéditos*. Exposición Sala Gaspar. Barcelona. Sala Gaspar. Noviembre-diciembre 1960. (Reproducción facsímil del catálogo Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2006)
- AAVV *Picasso. Dibujos, gouaches, acuarelas*. Exposición Sala Gaspar. Barcelona. Sala Gaspar. Abril 1961.
- AAVV *Picasso Laureatus*. Frankfurt. Verlag C. J. Bucher. 1971
- AAVV *Picasso 1970-1972. Palais des Papes, Avignon*. Aviñón. Imprimeries Rullière-Libeccio. Festival de Aviñón 1973. 1973
- AAVV. *Primitivism in 20th Century Art*. Catálogo a cargo de William Rubin, MOMA. Nueva York. New York Graphic Society Books. 2 Vol. 1984.
- AAVV *Picasso*. Catálogo exposición sala Gaspar. Barcelona, 1986
- AAVV *Les demoiselles*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1988
- AAVV *Picasso jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*. (Nantes, Musée de Beaux Arts). París. Réunion des Musées Nationaux. 1991.
- AAVV *Picasso 1905-1906*. Barcelona. Electa. 1992
- AAVV *Max Jacob et Picasso*. París. Reunion des Musées Nationaux. 1994.
- AAVV *Musée Picasso Carnets. Catalogue des Dessins*. Vol I. Reunion des musées nationaux. París, 1996.
- AAVV *Picasso collectionneur*. A cargo de Hélène Seckel-KleinParís. Editions de la Réunion des Musées Nationaux. 1998
- AAVV *Carnets. Catalogue des dessins. Musée Picasso*. Vol I. Ed. Réunion des Musées Nationaux. París, 1996.
- AAVV *Picasso et le portrait* catálogo a cargo de William Rubin. París. Reunion des Musées Nationaux. 1997
- AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A cargo de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998.
- AAVV *Picasso: caja de remordimientos*. Madrid. Fundación Bancaja. 2001
- AAVV *Picasso érotique*. París. Reunion des Musées Nationaux. 2001
- AAVV *Guia Visual art romànic*. Barcelona. Departamento de Publicaciones del MNAC. 2005 (1ª Ed. 2002)
- AAVV *Picasso de la caricatura a les metamorfosis de l'estil*. Barcelona. Ed. Lunweg, Inst. d Cultura y MPB. 2003
- AAVV *Picasso, suite Vollard y minotauromaquia*. Madrid. Sociedad estatal para exposiciones internacionales. 2003
- AAVV *Picasso/Berggruen. Une collection particulière*. París. Flammarion y Réunion des Musées Nationaux. 2006
- AAVV *Picasso y su colección*. Catálogo exposición. Barcelona. Instituto de Cultura y ayuntamiento de Barcelona. 2007-2008
- AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008.
- ARTERO NOVELLA, ISABEL *Pedraforca màgic*. Sant Vicenç de Castellet. Ed. Farell. 2002 (1ª Ed. 2001).
- AMADES *Costumari català*. Barcelona. Salvat Editores. 1952
- ANGLIN BURGARD, TIMOTHY "Picasso and appropriation" *The Art Bulletin*, Vol. 73, Nº 3 (Sept., 1991), pp.479-494

- APOLLINAIRE, GUILLAUME "Les peintres nouveaux". París. *La plume*. 15 mayo 1905.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME *Les commencements du cubisme*. París. "Le temps". 14 octubre 1912.
- BAER, BRIGITTE *Picasso. Grabados, 1900-1942*. Catálogo MPB. Barcelona. Museo Picasso, 1999.
- BALDASSARI, ANNE. *Picasso photographe, 1901-1916*. París. Musée Picasso, Réunion des musées nationaux. 1994.
- BALDASSARI, ANNE. *Le miroir noir. Picasso sources photographiques. 1900-1928*. París. Musée Picasso. Réunion des musées nationaux. 1997.
- BALDASSARI, ANNE *Pompeian Fantasy: a Photographic Source of Picasso's Neoclassicism* en AAVV *Picasso, the italian journey 1917-1924*, a cargo de CLAIR, JEAN. Thames and Hudson. Londres, 1998. PP. 79-86.
- BALZAC, HONORÉ Y PICASSO, PABLO *L'obra mestra inconeguda*. Barcelona. Cercle de lectors. 2001
- BECK NEWMAN, VICTORIA "'The triumph of Pan': Picasso and the liberation" Munchen Berlín. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62 Bd., H.1. 1999. PP. 106-122.
- BERGER, JOHN *Éxito y fracaso de Picasso*. Madrid. Editorial Debate. 1990 (original 1965).
- BERGER, JOHN y otros *El bodegón* Barcelona. Ed. Galaxia Gutenberg. 2.000.
- BERNADAC, M^a LAURE *Picasso vu par Brassai*. Ed. Réunion musées nationaux. París, 1987.
- BERNADAC, M^a LAURE y MICAEL, ANDROULA *Picasso. Propos sur l'art*. París. Ed. Gallimard. 1998.
- BESSONOVA, MARÍA *Picasso. La quête perpétuelle*. París. Ed. Cercle d'Art. 1989.
- BLASCO, MANUEL *Picasso insólito*. Banco de Bilbao.
- BLUNT, ANTHONY Y OTROS *Picasso the formative years*. Studio Books. London, 1962.
- BONET CORREA, ANTONIO, DAIX, PIERRE Y OTROS *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981.
- BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL *La bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. París. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983.
- BRASSAI *Conversations avec Picasso*. París. Gallimard. 1964.
- BUCHHEIM, LOTHAR-GÜNTHER *Picasso*. Barcelona. Ed. Destino. 1977 (1^a Ed. 1961).
- CABANNE, PIERRE *El siglo de Picasso*. Madrid. Ministerio de cultura. 1982.
- CAIZERGUES, PIERRE Y SECKEL, HÉLÈNE *Picasso-Apollinaire. Correspondencia*. La balsa de la medusa. Visor. Madrid, 2.000.
- CAZERGUES, P Y SECKEL, H. *Correspondance Picasso-Apollinaire*. París. Gallimard. 1992.
- CIRICI PELLICER *Esgrafiados de Picasso. Colegio Arquitectos Cataluña y Baleares*. Barcelona. Publicación del Colegio9 de Arquitectos de Cataluña y Baleares. 1965.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO *Picasso, el nacimiento de un genio*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 (3^a Edición).
- CLAIR, JEAN "Le dernier enfant de Saturne". *Dialogues* (Revue culturelle de l'Ambassade de France et des instituts français en Allemagne) n°3 otoño-invierno 2005-2006. PP. 4-6.
- COCTEAU, JEAN *Opio*. Buenos Aires. Editorial sudamericana. 2002.
- COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA *Estudios sobre Picasso*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1981.
- COOPER, DOUGLAS. *Picasso. Carnet catalan*. Álbum facsímil 12x8cm. París. Berggruen. 1958.
- CRESPILLE, JEAN PAUL París. *Picasso: les femmes, les amis, l'oeuvre*. París. Les presses de la cité. 1967.
- CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985.
- DAIX, PIERRE *Picasso*. Barcelona. Ed. Daimón. 1965.
- DAIX, PIERRE y BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catálogo razonado. Ed. Blume. Barcelona, 1972 (Primera edición: Ides et Calendes. Neuchâtel -Suíza-, 1966).
- DAIX, PIERRE. *La vie de peintre de Pablo Picasso*. París. Editions du Seuil, 1977.
- DANIEL-ROPS *Histoire Sainte. Le peuple de la Bible*. París. Col. Grands. études historiques. Librairie Arthème Fayard. 1952.
- DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 (1^a ED. Ramsay, París 1996).
- DOUGLAS DUNCAN, DAVID *Picasso pinta un retrato*. Madrid. Anaya y Mario Muchnik. 1996.
- DOUGLAS DUNCAN, DAVID *Los Picasso de Picasso*. Barcelona. Ed Polígrafa. S/F.
- DOUGLAS DUNCAN, DAVID *Picasso y Lump*. Madrid. Plot Ediciones. 2007.

- DUPUIS-LABBÉ, DOMINIQUE *Les demoiselles d'Avignon*. París. Ed. Bartillat. 2007.
- EDSON, L. "A New aesthetic- Apollinaire *Les Fiançailles* and Picasso *Demoiselles d'Avignon*" Symposium A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures. Vol 36, 2, 1982. PP. 115-128.
- ELDERFIELD, JOHN *El fauvismo*. Madrid. Alianza forma. 1993 (1ª Ed. *The Wild Beasts: Fauvism and its Affinities*. 1976).
- FISHER, BEN *The Pataphysician's library: an exploration of Alfred Jarry's livres pair*. Liverpool. Liverpool University Press. 2000. PP. 142-145.
- FISHER, BEN "From the Sphinx to Pisa: reconciling two faces of Péladan". *The Modern Language Review*. Enero 2007.
- FITZGERALD, MICHAEL *Picasso. The artist studio*. (Catálogo exposición del Wardsworth Atheneum Museum of Art, Hartford). Yale University Press, New Haven and London. 2001.
- FREUD, SIGMUND *Totem y tabú*. Madrid. Alianza Ed. 1992.
- FRAZER, JAMES GEORGES (SIR) *La rama dorada. Magia y religion*. Madrid. Fondo de cultura económica. 1999 (1ª Ed. Londres, 1890)
- GASMAN, LYDIA *Mystery, Magic and love in Picasso, 1925-38* Ph.D. thesis. New York, Columbia University 1981.
- GEDO, MARY TATHEWS *Picasso, art as autobiography*. The University of Chicago Press. Chicago, London, 1980.
- GILOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 (Primera edición 1964. McGraw-Hill Inc.)
- GREEN, CRISTOPHER *Picasso architecture and vertigo*. New Haven and London. Yale University Press. 2005.
- JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007.
- JÁMBLICO *Sobre los misterios egipcios*. Madrid. Ed Gredos, 1997.
- JUNG, CARL GUSTAV Article sur Picasso, 1932 "Picasso"(1932). En Jung, Carl G. (1999). Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obra Completa. Vol. 15. Madrid: Editorial Trotta, 1999.
- KOSINSKI M. DOROTHY «Gustave Moreau's "La vie de l'humanité": Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories and Occultism». En: *Art Journal*, Vol. 46. Nº 1, Mysticism and Occultism in Modern Art (Primavera 1987). PP. 9-14. Publicado por College Art Association.
- LEAL, BRIGITTE; PIOT, CHRISTINE Y BERNADAC, MARIE LAURE. *Picasso. La monographie 1881-1973*. París. Ed. La Martinière. 2.000.
- LEAL, BRIGITTE; PIOT, CHRISTINE Y BERNADAC, MARIE LAURE *The ultimate Picasso*. Nueva York. Harry N. Abrams, Inc. 2000.
- LEAL, BRIGITTE *Picasso, Les demoiselles d'Avignon. Album de dibujos*. Barcelona. Ed Polígrafa, 1988 (París 1988 Ed. Reunion des musées nationaux).
- LORD, JAMES *Picasso y Dora. Una memoria personal*. Barcelona. Alba editorial. 2007 (1ª publicación: 1993. Faber and Faber. Nueva York).
- LUSSY, FLORENCE de "Picasso vu par Apollinaire, Jean Cassou et Francis Ponge: regards de poètes sur un peintre". *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 35, printemps 1990, PP. 22-36.
- MAIER, MICHAEL *La fuga de Atalanta*. Vilaür, Gerona. Ed. Atalanta. 2007.
- MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. París, 1974.
- MCCULLY, MARILYN A *Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences*. New Jersey. Princeton University Press. 1982 (1ª Ed. 1981).
- NIETZSCHE, FRIEDERICH *El origen de la tragedia*. Madrid. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral. 2006 (Primeras publicaciones: 1871).
- OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 (1ª Ed. Calmann-Lévy, 1988).
- OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 (Stock. París, 1933).
- D'ORS, EUGENIO *Pablo Picasso en tres versiones*. Barcelona. Ed folio. 2003.
- PALAU I FABRE, JOSEP *Picasso*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 1981
- PALAU I FABRE, JOSEP *Picasso vivant 1881-1907*. Albin Michel. París, 1981.
- PALAU I FABRE, JOSEP *Vides de Picasso*. Barcelona. Edicions del Mall. 1986.
- PALAU I FABRE, JOSEP *Picasso. Cubismo 1907-1917*. Milano. Rizzoli, 1991 (Primera edición: *Picasso Cubisme 1907-1917*, 1990).
- PALAU I FABRE, JOSEP *Estimat Picasso*. Barcelona. Edicions Destino. 1997.
- PALAU I FABRE *Picasso I els seus amics catalans*. Barcelona. Ed. Galàxia Gutenberg. 2006 (1ª Ed. 1971).

- PANOFSKY, ERWIN . *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York. Icon Editions. Harèr & Row Publishers. 1972.
- PARMELIN, HÉLÈNE *Picasso en el ruedo*. Barcelona. Plaza y Janés. 1961 (Réné Julliard, 1959).
- PARMELIN, HÉLÈNE *El Picasso desconocido. Un hombre de cien mil rasgos*. Barcelona. Ed. Planeta. 1981 (Ed. Original Robert Laffont).
- PÉLADAN, SAR *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). París. Ed. Sansot. 1909 (1ª Ed. 1894).
- PENROSE, ROLAND *Picasso*. Paris. Ed. Flammarion. 1982 (1ª Ed. 1958).
- PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 (1ª Edición, 1962).
- PHOEBE POOL *Sources and Background of Picasso's Art 1900-6*. En: "The Burlington Magazine", Vol. 101. Nº. 674. (May, 1959) pp.176-182.
- PICASSO, MARINA.....*Grand père*. Barcelona. Ed. Denoël. Col. Folio. 2004
- PICASSO, PABLO *Écrits*. Présentés par M^{re} Laure Bernadac. Ed. Reunion musées nationaux/Gallimard. Paris, 1989
- PICO DELLA MIRANDOLA, GIOVANNI *Discurs sobre la dignitat de l'home*. València. Publicacions de la Universitat de València. 2004. (Escrito entre 1486-1487).
- PLÀ, JOSEP... *Vida de Manolo*. Barcelona. Libros del Asteroide. 2008.
- PODOKSIK, ANATOLI *Picasso. La quête perpétuelle*. Cercle d'Art. París, 1989.
- READ, PETER *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París. Ed. Jean-Michel Place. 1995
- REFF, THEODORE "Harlequins, saltimbanques, clowns and fools" *Artforum*, 10, Oct 1971, PP.30-43.
- REFF, THEODORE "Themes of Love and Death in Picasso Early Work" in *Picasso 1881-1973*, J. Golding, R. Penrose. Londres, Paul Elek, 1973, PP. 11-47.
- RICHARDSON, JOHN *Picasso. Una biografía*. Vol I (1881-1906) y II. (1907-1917). Madrid. Alianza Editorial. 1997(NY Random House 1991).
- RICHARDSON, JOHN *El aprendiz de brujo*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. (1ª Edición *The sorcerer's Apprentice*, 1991)
- RUBIN, WILLIAM "La Génese des Demoiselles d'Avignon" in Hélène Seckel, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1988, vol 2, PP. 367-487.
- RUSIÑOL, SANTIAGO "Desde el Molino" (artículo sobre Sar Péladan). En: *La Vanguardia*. Barcelona. 10 de marzo de 1892.
- SABARTÉS, JAIME *Picasso, documents iconographiques*. Pierre cailler. Genève, 1954.
- SABARTÉS, JAIME *Picasso: An intimate Portrait*. New York. Prentice Hall. 1948.
- SALMON, ANDRÉ *L'air de la Butte*. Paris. Editions de la nouvelle France, 1945.
- SECKEL, HÉLÈNE Y OTROS *Picasso/Apollinaire. Correspondance*. Ed Gallimard/RMN. París, 1992.
- SHRYOCK, RICHARD "Reaction within symbolism: The Ecole Romane". En: *The French Review*, Vol. 71, Nº 4. (Mar. 1998) PP. 577-584.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, M. ÁNGEL y LÓPEZ BALDUQUE, VICTORIA *Trayectoria biológica de Picasso*. Madrid. Ed. Ayuso, 1981.
- SUZUKI, KEIJI "Essaie sur Joséphin Péladan III. La décadence et l'occultisme". En: *Zinbun* PP. 31-34. Vol. 26. Kyoto. 1992. Jinbun kagaku Kenkyusho, Kyoto University.
- VIDAL, MERCE "Picasso i l'arcaisme mediterrà: el substrat de Gósol el 1906". En: *Materia. Revista d'Art*. Departament d'història de l'art. Universitat de Barcelona. PP.105-128. Barcelona, 2005.
- VILELLA, CRISTOBAL *Trajes de la isla de Mallorca*. Palma de Mallorca. Ed Patrimonio Nacional y Jose J. de Olañeta, Editor. 1989
- WARNCKE, CARSTEN-PETER *Picasso*. Köln. Taschen. 2004
- YVARIS, JOAQUÍN "Ejercicios espirituales" en *La Vanguardia*, 26 Noviembre 2006. Barcelona.
- ZERVOS *Pablo Picasso*. Vols. I-XXXII. París. Cahiers d'Art. 1932-1977.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL

- cnburgos.blogspot.com/2009/02/construye-una-autentica-pipa-para-fumar.html - 91k – Consultado el 6 de abril de 2009. Opio: respecto a su obtención y a la construcción de la pipa a partir de una jarra, así como su preparación como infusión, con cazoleta.
- IES Departamento de Griego Serpis. Blog sobre Cultura Clásica y Lengua Griega. virgipla.blogspot.com (Consultado 16 enero 2009).

- OWEN, MAURICE *The False-Door: Dissolution and Becoming in Roman Wall-Painting*. Internet publication. Published by CASIAD 21/12/2007. Generously support by Southampton Solent University, The Arts and Humanities Research Council, The British School at Rome, Soprintendenza Archeologica Di Pompei and Soprintendenza Archeologica Di Roma. (Consultado 12 marzo 2008).
- PÉLADAN, SAR *fratreslucis.net/firms.com/Peladan01.html* (Consultado 19 enero 2009). Y *www.rose-croix.org/histoire/salon_rose-croix_1.html*
- RAMÍREZ ZARZUELA, ALEJANDRA (Licenciada en filología hispánica) *www.elmundodelashadas.com/id23.htm* (Consultado 16 enero 2009).
- Saint Yves: *www.initiation.fr*, *wikipedia* y *www.crystalinks.com styves.html*. (Consultado 12 febrero y 20 de marzo 2009).
- SUZUKI, KEIJI “Essai sur Joséphin Péladan III. La décadence et l’occultisme”. *Jinbun kagaku Kenkyusho*, Kyoto University. Kyoto University Research Information Repository (KURENAI) (Japan) (1992) *http://hdl.handle.net/2433/48698* (Consultado 20 enero 2009).
- YARZA LUACES, JOAQUÍN “ Los salones rosacruz”. *http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5170.htm* (Consultado 7 febrero 2009)

28

Bibliografía Pompeya

- AAVV. "Big Find of Art Treasures", *New York Times*, 28 de septiembre de 1902.
- AAVV *Pompei*. Milano. E. Bonomi Editore. 1911.
- AAVV *Rediscovering Pompeii*. A cargo de Baldissare Conticello. Roma. "L'ERMA" di Bretschneider. 1990.
- AAVV *Antiquity recovered. The legacy of Pompeii and Herculaneum*. A cargo de Victoria C. Gardner y Jon L. Seydl. Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. 2007.
- AAVV *The Eye of Joséphine*. Louvre-Atlanta Seattle. Marquand Books Inc. 2008.
- ALVAREZ MIRANDA . *Las religiones mistericas*. Madrid 1961.
- D'AVINO, MICHELE *Pompei proibita*. Napoli. Proccaccini, 1982.
- BALIL, ALBERTO *Pintura helenística y romana*. Madrid. Instituto Español de Arqueología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1962.
- BASCLE de LAGRÈZE, GUSTAVE *Une visite à Pompéi*. Firmin Didot. París 1887.
- BARBET, ALIX *La pintura mural romana. Los estilos decorativos pompeyanos*. País. Ed. Picard. 1985.
- BARBET, ALIX Y MINIERO, PAOLA *La villa de San Marco a Stabia*. Napoli. Collection du Centre Jean Bérard Collection de l'École Française de Rome, Soprintendenza di Pompei. L'Erma di Bretschneider. 1999
- BERNABÉ, ALBERTO "Los misterios de Eleusis". En: *Sectes, ritus i religions del món antic*. Palma de Mallorca. F. Casadesus (ed). 2002. PP. 133-157.
- BOISSIER GASTON *Promenades archeologiques: Rome et Pompéi*. Paris. Hachette, 1908. (1ª edición: 1880).
- CLARKE, JOHN R. *Houses of Roman Italy 100 B.C.-A.D. 250. Ritual Space and Decoration*. Los Angeles. University of California Press. 1991.
- COMPARETTI, DOMENICO *Le nozze di Bacco ed Arianna: rappresentazione pittorica spettacolosa nel triclinio di una villa suburbiana di Pompei*. ED: Felice Le Monnier. Florencia, 1931.
- CORTE, MATTEO della *Catalogo sistematico descrittivo delle fotografie*. Roma. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte. 1939.
- CROISILLE, JEAN MICHEL *Les natures mortes campaniennes*. Bruselas. Latomus. *Révue d'études Latines*. 1965
- ELÍAS MOLINS, ANTONIO *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*. Barcelona. Imprenta Barcelonesa, 1888.
- FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Gerona, 2007 (Primera edición: *Dreaming in red*. Spring publications, 2005).
- FIORELLI, GIUSEPPE *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872*. Napoli. Tipografia italiana nel Liceo V. Emanuele. 1873.
- FRANCISCIS, ALFONSO de *Las pinturas de Pompeya*. Granada. Albaicín/Sadea Editores. 1964.
- FRANCISCIS, ALFONSO de Y OTROS *La pintura di Pompei*. Milán. Jaca Book. 1991 (1ª Ed. 1990).
- GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000.

- GELL, sir WILLIAM y GANDY J.P. *Vues des ruines de Pompéi*. Firmin Didot. París 1827.
- GRAVES, ROBERT *Los dos nacimientos de Dionisio*. Barcelona. Ed. Seix y Barral. 1984 (1ª Ed. 1964).
- GRAVES, ROBERT *La diosa blanca*. Madrid. Alianza Editorial. 1988 (1ª Ed. 1983-1948, *The White Goddess. A Hystorical Grammar of Poetic Myth*).
- GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 (1ª Ed 1899).
- GUSMAN, PIERRE *Elskée. Souvenirs de Pompéi*. París. Fequet et Baudier. 1936 (362 ejemplares, editado a expensas del autor).
- HOFMANN, ALBERT; GORDON WASSON, ROBERT y RUCK, KARL *El camino de Eleusis*. Méjico. Fondo de cultura económica. 1995.
- HOMERO *La Odissea*. Barcelona. Ed. La magrana. 1999.
- KERÉNYI, KARL *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998.
- KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004.
- KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.
- KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008.
- KIRK, G.S., RAVEN, J.E. Y SCHOFIELD, M. *Los filósofos presocráticos*. Madrid. Ed. Gredos. 2008. (1ª Ed. *The Presocratic Philosophers. A Critical History with a Selection of Texts*. Cambridge University Press, 1957).
- JACOBELLI, LUCIANA *Le Pitture erotiche delle terme suburbane di Pompei*. Roma. L'ERMA di Bretschneider. 1995.
- MAIURI, AMEDEO *Pompei: i nuovi scavi e la villa dei misteri*. Roma. La libreria dello Stato, 1931.
- MAIURI, AMEDEO *Pomei*. La libreria dello Stato. 1935.
- MAIURI, AMEDEO *Les fresques de Pompéi*. París. Encyclopedie Alpina Illustrée. 1935.
- MAIURI, AMEDEO *Pomei*. Novara. Istituto Geografico de Agostini, 1943 (2ª edición).
- MAIURI, AMEDEO *Peintures de Pompéi*. Lausanne (Suíza). Payot. 1959.
- MAIURI, AMEDEO *Naples, Pompéi, Herculaneum: promenades en Campanie*. Paris, Arthaud, 1962.
- MAU, A *Pompeii: it's life and art*. New York. Trans. Kelsey. 1902.
- McGIN, I; CARAFFA, P. Y OTROS "Pompeian Brothels, Pompeii's Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis and at the Herculaneum "Basilica"". En: *Journal of Roman Archeology*. Portsmouth, Rhode Island. 2002.
- MINIERO FORTE, PAOLA *Stabiae. Pitture estuchi ville romane*. Napoli. Electa. 1989.
- MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864.
- MOORMANN, ERIC M. Y UITTERHOEVE, WILFRIED *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid. Ed. Akal. 1997 (1ª Ed. Sun, 1987).
- OTTO, WALTER F. *Los dioses de Grecia*. Madrid. Ediciones Siruela. 2003.
- PELLATI, FRANCESCO *Les nouvelles découvertes archéologiques en Italie*. 2ème Edition. Ferrovie dello Stato, Ente Nazionale Industrie Turistiche (traducción francesa). Sin fecha ni lugar de edición.
- PELLERANO, B. *Guida di Napoli e Ditorni. Pompei, Ercolano, Vesuvio...* G.B. (Paravia & Cia. Torino, Roma, Milano, Firenze, Napoli). Librería Scientifica, 20 Via Gennaro Serra. Edizione rifatta, 1904.
- PERROT, GEORGES Y LASTEYRIE, ROBERT *Monuments et mémoires*. París. Publicados por L'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, tomo V. Ernest Leroux éditeur. 1899.
- PETRA de, G. *Notizie degli scavi di anchità 1910*. P.P. 139-145. En: "Atti della Real Academia dei Lincei".
- PI I MOLIST, EMILI *Cartas sobre Pompeya*. Barcelona. L'Avenç, 1895.
- PLUTARCO *Sobre los oráculos*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta Ed. 2007.
- RAGGHIANI, CARLO LUDOVICO *Pittori di Pompei*. Milano. Edizioni de Milione. 1963.
- RICHARDSON, L, JR. "Pompei: The Casa dei Dioscuri and it's Painters". En: *American Accademy in Rome*. Memoirs XXIII, 1955.
- ROMANELLI, DOMENICO *Viaggio a Pompei a Pesto e di ritorno ad Ercolano e a Pozzuoli*. Nápoles. Tipografia di Angelo Trami. 1817. (2ª Ed. La 1ª es de 1815 y la 3ª de 1830).
- ROUVIER-JEANLIN, MICHELINE *Les figurines gallo-romaines en terre cuite au Musée des Antiquités Nationales*. Paris. Ed. Du Centre Nacional de la Recherche Scientifique. 1972.
- ROUX, HENRI *Herculaneum et Pompéi: recueil general des peintures, bronzes, mosaïques, etc, découverts jusqu'à ce tour, et reproduits d'après le*

- antichità di Ercolano, el museo Borbonico, et tous les ouvrages analogues; augmenté de sujets inédits, graves au trait sur cuivre par H Roux Aîné; et accompagné d'un texte explicatif par L. Barré.* Ed: Librairie Firmin Didot Frères. Paris 1839-40 (8 tomos).
- REINACH, SOLOMON *Répertoire de la statuaire grecque et romaine.* Tomo III. Paris. Ed. Ernest Leroux. 1904.
- SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon.* París/Nápoles. C. y E. Canessa. 1903.
- SEAFORD, RICHARD "Dyonisic Drama and the Dionysiac Mysteries" en *The Classical Quarterly, New Series*, vol. 31, nº 2 (1981) PP. 252-275.
- SEAFORD, RICHARD "The Mysteries of Dionysos at Pompeii". En: *Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter.* Ed. H.W. Stubbs
- SESÉ, TERESA "El MNAC desvela el otro románico. Una exposición evidencia las conexiones en el Mediterráneo occidental del siglo XII". En *La Vanguardia* 28 febrero 2008. Barcelona.
- SCHEFOLD, KARL *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification.* Bruselas. Latomus. *Révue d'études latines.* 1972
- STENICO, ARTURO *La pintura etrusca y romana.* Barcelona. Vicens Vives. 1967 (1ª Edición).
- THÉDENAT, HENRY *Pompéi. Vie publique.* París. Librairie Renouard, H. Laur Editeur. 1910
- TRAN, V. TAM TINH *Essaie sur le culte d'Isis à Pompéi.* Paris. Boccard, 1964.
- TRAN, V. TAM TINH *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du Musée du Louvre.* París. Réunion des Musées Nationaux. 1974
- TURCAN, ROBERT *Les sarcophages romains. Répresentations dyonisiaques.* París. Ed de Boccard. 1966
- VARONE, ANTONIO *Erotica pompeiana. Iscrizione d'amore sui muri di Pompei.* Roma. L'ERMA di Bretschneider, 1994

MANUSCRITOS

- GUSMAN, PIERRE MS. 474. Don Gusman. Inv. 69.757. Bibliothèque de l'INHA (Bibliothèque nationale de France). Collections Jacques Doucet.

29

Índice de ilustraciones

- Ménade danzante.** Escena VIII. Villa de los Misterios. Pompeya. 8
- Picasso. La toilette.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 8
- La toilette.** Escena IX. Villa de los Misterios, Pompeya. 8
- Picasso. Pastor con cesto.** Detalle. Gósol, 1906. *Gouache* sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus Museum of Art. Ohio 8
- Teseo.** Casa de Marte y Venus. Pompeya. 8
- Picasso. Naturaleza muerta: flores.** en un jarrón. Gósol, 1906. *Gouache* sobre cartón. 70'5x54 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. 8
- Picasso. El monaguillo.** Barcelona, 1896. Óleo sobre tela. 76x50 cm. Museo de Montserrat (Barcelona). 8
- Gusman. La cena.** (Pintura de Herculano. Museo de Nápoles). 8
- Picasso. Baco bebiendo en porrón.** 12 febrero 1957. Aguatinta y *Gouache*. 66x50 cm. 8
- El valle de Gósol y montañas circundantes. 9
- Picasso. Paisaje.** Gósol, 1906. *Gouache* y lápiz negro. 47'5x61'5 cm. Museo Picasso París. 9
- Gósol y el pueblo antiguo con la iglesia románica al fondo. 9
- Pastora mallorquina.** En: Trajes de la isla de Mallorca de Cristóbal Vilella. Fig.66 9
- Picasso. La mallorquina.** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 9
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Oleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm Washington (DC) National Gallery of Art. 9
- Picasso. Familia de saltimbanquis.** Estudio. París, 1905. *Gouache* y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú. 12
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 12
- Picasso. Telón para Parade.** Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. Paris. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 13
- Picasso. Acróbata con bola.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú. Museo Pouchkin. 13
- Picasso. Familia de saltimbanquis.** Estudio. París, 1905. *Gouache* y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú. 14
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 14
- Picasso. El atleta.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París. 15

- Paul Fort rodeado de tomos de Vers et Prose.
Colección Jean Fort-Severini. 15
- Venere.** Casa Iulius Polybius. Pompeya. 16
- Picasso. *Desnudo acostado (Fernande)*.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre papel. 47'3x61'3 cm. The Cleveland Museum of Art. Cleveland. 16
- Anónimo. *Virgen de Gósol*.** Gósol. Siglo XII. Talla policromada. Museo Nacional de Arte de Catalunya. Barcelona. 16
- Picasso. *Retrato de Max Jacob*.** Principios de 1907. *Gouache* sobre papel, montado sobre cartón. 62x47'5 cm. Museum Ludwig. Colonia. 19
- Picasso. *Marinero*.** Estudio para el marinero. Hombre liando un cigarrillo. Para Las señoritas de la C/ Avinyó. *Gouache* y lavado sobre papel. 62'5x47. Suiza. Colección particular. 19
- Picasso. *Jean Cocteau*.** 1917. Dibujo de Dessins (París. Stock, 1923) 19
- Picasso. *Telón para Parade*.** Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 19
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 21
- Ingres. *El baño turco*.** 1862. Óleo sobre tela. 108x108 cm. Museo de El Louvre. París. 21
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 23
- Picasso, Carlo Socrate y dos asistentes sobre el telón de Parade. París 1917. De Gretru de Stein, Picasso (París, 1938). Obsérvese cómo Picasso se sitúa estratégicamente sobre la cabeza del Arlequín. 25
- Achille Vianelli. *Taverna*.** Témpera sobre tela. Nápoles. Museo Nacional de San Martino. 25
- Picasso. *Los comediantes*.** París, 1905. Lápiz y acuarela sobre papel. 20'2x23 cm. Galería Jan Krugier, Ginebra. Colección Marina Picasso 25
- Picasso. *Proyecto para el telón de "Parade"*.** 1917. Acuarela y carboncillo. 27'3x39'5 cm. Musée Picasso. París. 25
- Picasso. *Los comediantes*.** París, 1905. Carboncillo sobre papel. 25x33'5 cm. Galería Jan Krugier, Ginebra. Colección Marina Picasso 25
- Achille Vianelli. *Zampognari*.** Aguafuerte y aguatinta. 12'5x10'2 cm. Museo Nacional de San Martino. Nápoles. (Foto conservada entre los cuadernos de notas del viaje a Italia de Picasso en 1917). 26
- Picasso. *Parodia de ex voto*.** Barcelona, 1899-1900. Óleo sobre tela. 56'6x40'8 cm. Museo Picasso Barcelona. 26
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular. 26
- Achille Vianelli. *Capella con voti*.** Aguafuerte y aguatinta. 10'3x12'5 cm. Museo Nacional de San Martino. Nápoles. (Foto conservada entre los cuadernos de notas del viaje a Italia de Picasso en 1917). 26
- Canudo y Picasso sentados sobre uno de los leones egipcios de la plaza del Popolo, Roma 1917. La dedicatoria de Canudo reza: "A Picasso, a caballo sobre el futuro que escupe agua. Su amigo, Canudo Roma, 1917". 26
- Picasso. *Retrato de Canudo*.** 1918. En Zervos VII, 1351. The Museum of Modern Art. New York. 26
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular. 28
- Achille Vianelli. *Capella con voti*.** Aguafuerte y aguatinta. 10'3x12'5 cm. Museo Nacional de San Martino. Nápoles. 28
- (Foto conservada entre los cuadernos de notas del viaje a Italia de Picasso en 1917). 28
- Picasso. *Parodia de ex voto*.** Barcelona, 1899-1900. Óleo sobre tela. 56'6x40'8 cm. Museo Picasso Barcelona. 28
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 30
- Poussin. *El baile de la música del tiempo*.** 1640. 84'8x107'6 cm. Óleo sobre tela. Wallace Collection. Londres. 30
- Picasso. *Acróbata con bola*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú. Museo Pouchkin 32
- Poussin. *El triunfo de Pan*.** 1635-1636. Óleo sobre lienzo. 134x145 cm. National Gallery. Londres. 32

- Picasso. *El triunfo de Pan según Poussin*.** 24-25 de agosto 1945. *Gouache* y acuarela sobre papel. 30'5x40'5 cm. Localización desconocida. 32
- Picasso. *Dos parejas bailando*.** Gósol, verano 1906. Tinta china sobre papel. 7'5x12 cm. (Picasso. Carnet catalán Douglas Cooper. P. 67). Herencia del artista. 33
- Picasso. *La mujer de los panes*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia 33
- Picasso. *Demon y doncella*.** Gósol o París, verano 1906. Dibuja a pluma. Colección Curt Valentin. Z. Vol. VI. Nº 804. 34
- Pintura rupestre de la Cueva de los Letreros que probablemente representa un genio o divinidad del grano. Amades 34
- Picasso. *Démon, Cupido y doncella*.** París, verano 1906. Colores al aguarrás. 21'2x13'5 cm. Z. Vol. VI. Nº 805. Herederos del artista. 34
- Picasso. *Autorretrato con paleta*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 92x73 cm. Museum of Art. Filadelfia. 35
- Picasso. *Autorretrato en la playa*.** Barcelona, 1902. Tinta y lápices de colores al dorso de una tarjeta comercial Junyer. 9x14 cm. Antigua colección Junyer Vidal. 35
- Picasso. *Baco*.** París, 1906. Tinta sobre papel. 19x15'5 cm. Antigua colección Douglas Cooper (robado). 35
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Paris, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm Washington (DC) National Gallery of Art. 36
- Picasso. *Los comediantes*.** París, 1905. Lápiz y acuarela sobre papel. 20'2x23 cm. Galería Jan Krugier, Ginebra. Colección Marina Picasso 40
- Picasso. *El actor*.** 1904. óleo sobre tela. 194x112 cm. The metropolitan Museum of Art. New York. 40
- Picasso. *Fauno desvelando a una mujer desnuda (Suite Vollard)*.** París, junio 1936. Aguafuerte y aguatinta sobre papel Montval. Graphikmuseum Pablo Picasso. Münster. 42
- Picasso. *Escultor y su modelo con un grupo esculpido representando unos atletas*.** París, marzo 1933. Aguafuerte. 19'4x26'7 cm. 42
- Gusman. *Pinturas de la termopolis de la calle de Mercurio*.** P. 241. 43
- Gusman. *Panes*.** Museo de Nápoles. P.262. 43
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 44
- Picasso. *Baco bebiendo en porrón*.** 1957. Aguatinta y *Gouache*. 66x50 cm. 44
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 44
- Gusman. *Panadería*.** P. 260. 45
- Léonide Massine, Jean Cocteau y Sergei Diaghilev en Pompeya. Marzo, 1917. Foto realizada por Picasso. Fondos Cocteau. 45
- Gusman. *Horno y molino de una panadería*.** P. 261. 45
- Picasso. *La mujer de los panes*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia 46
- Picasso. *Desnudo acostado (Fernande)*.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre papel. 47'3x61'3 cm. The Cleveland Museum Art. Cleveland. 46
- Picasso. *Estudio erótico*.** 1917. Grafito y pincel. Carnet 19, fol 4r MP 1867. 47
- Jardín de La Californie. Conjunto escultórico con cabra Esmeralda. Mujer vestida de largo, escultura fálica de M^a Thérèse y cabra. 1957. Foto David Douglas Duncan. 47
- Picasso. *Familia de acróbatas con mona*.** París, 1905. *Gouache*, acuarela, pastel y tinta china sobre cartón. 104x75 cm. Konstmuseum. Goteborg (Suecia). 48
- Picasso. *Familia de circo con violinista*.** París, 1905. Museum of Art. Baltimore. 48
- Picasso. *La mona*.** París, 1905. Pluma, tinta negra y acuarela sobre papel. 50'2x32'5 cm. Museum of Art. Baltimore. 48
- Picasso. *Telón para Parade*.** Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 48
- Picasso. *Pareja de adolescentes*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 49

- Picasso. Sexo y muerte.** 1902. Tinta y lápices de colores sobre tarjeta publicitaria. 9x13 cm. Colección particular. 49
- El descubrimiento del falo.** Mosaico romano. . . 50
- El descubrimiento del falo.** Fresco.
Escena VII de los frescos de la Villa de los Misterios. Pompeya. 50
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 50
- Las señoritas de la calle Avinyó.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 51
- Picasso. Proyecto para el telón de Parade.** 1917. Acuarela y lápiz de grafito. 27'3x39'5 cm. Museo Picasso París. 51
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 52
- Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".** París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia). . . 52
- Picasso. Dos hermanos de cara.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso 52
- Picasso. Pareja de adolescentes.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 53
- Picasso. Artista de circo y niño.** París, 1905. Tinta china y acuarela sobre papel. 16'8x10'5 cm. Tate Gallery. Londres. 54
- Picasso, La muchacha de la cabra.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA). 54
- Picasso. Circo ambulante.** 1922, París.
Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París. 54
- Gusman. Esbozo mural.** (Región VI, Insula XIV). P. 368. 55
- Gusman. El campo en Pompeya.** P. 3. 55
- Gusman. Las cabras de Pompeya.** P. 23. 55
- Gusman. Las cabras de Pompeya.** P. 28. 55
- Gusman. Vista de Pompeya desde el camino de Salerno.** P. 3. 56
- Picasso. Acróbata con bola.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú, Museo Pouchkin. 56
- Picasso. Naturaleza muerta con cuadro.** Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular. . . 57
- Picasso. Naturaleza muerta: flores. en un jarrón.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre cartón. 70'5x54 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. 57
- Gusman. Altar a Ceres.** P. 121. 57
- Gusman. Vestíbulo del lupanar.** P. 271. 57
- Picasso. El harén.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 57
- Picasso. La mona pintora.** Marzo, 1959. Lápices de colores sobre papel impreso. 37x24 cm. Museo Picasso. Barcelona. 58
- Gusman. El pintor.** P. 362. 58
- Picasso. Hombre en cuclillas.** Agosto 1971. Óleo sobre tela. 146x114 cm. Colección particular. . . 58
- Frescos Villa de los Misterios Escena I. C-240. 1907. 58
- Frescos Villa de los Misterios. Escena I. Fotografía de de Petra. 1910. 58
- Picasso.** Portada de *El liberal*, procesión de la Mercè. Detalle. 1902. 60
- Picasso. Autorretrato en la playa.** Barcelona, 1902. Tinta y lápices de colores al dorso de una tarjeta comercial Junyer. 9x14 cm. Antigua colección Junyer Vidal. 60
- Picasso. Saltimbanquis.** París, 1905. Tinta china y acuarela. 9'5x9'7 cm. Von der Heydt Museum. Wuppertal. 60
- Catálogo de la exposición y venta de los frescos de Boscoreale en la galería Durand-Ruel de París, junio 1903. 60
- Picasso. Volatinero con naturaleza muerta.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón. 100x69'9 cm. Colección Chester Dale. Nueva York. 60
- Picasso. El actor.** París, 1904. Óleo sobre tela. 194x112 cm. The Metropolitan Museum of Art. New York. 61
- El atleta.** Boscoreale. (Metropolitan Museum. Nueva York). 61

- Picasso. *El atleta*.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París. . . . 61
- Picasso. *Arlequín sentado*.** París, 1905. Acuarela y tinta china. Medidas desconocidas. Colección particular. 61
- Picasso. *Joven con pipa*.** París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's. 61
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland 61
- Picasso. *Descanso durante la huida a Egipto*.** Barcelona, 1895. Óleo sobre tela. 50x36 cm. Herederos del artista. 68
- Picasso. *Mujer sobre un asno*.** Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso 68
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 68
- Picasso. *Boceto para un cuadro de altar*.** Barcelona, c.1906. Pluma sobre papel. 10'8x11'9 cm. Museu Picasso. Barcelona. 68
- Picasso. *Apollinaire como Papa*.** París, 1905. Pluma sobre papel. Colección privada. 68
- Picasso. *Retrato de Canudo*.** 1918. En Zervos VII, 1351. The Museum of Modern Art. New York. 68
- Picasso. *Crucifixión. Barcelona*,** 1896. Óleo sobre cartulina. 74x55 cm. Museu Picasso. Barcelona. 69
- Picasso. *Grupo de niños* (Estudio).** Barcelona o La Coruña, 1895. carboncillo y lápiz sobre papel. 44'2x63'5 cm. Museu Picasso. Barcelona 69
- Max Jacob. *Estudio de quiromancia de la mano izquierda de Picasso*.** 1902. Grafito y tinta sobre papel. Sin medidas. Museu Picasso. Barcelona. . 71
- Max Jacob en su estudio. 71
- Fortuna. *Del Tarot Delarue*.** C. 1895. Collection Playing Cards. Yale University Library. New Haven. 71
- Fortuna. *Del Tarot Delarue*.** C. 1895. Collection Playing Cards. Yale University Library. New Haven. 71
- Gusman. *Esbozo mural*.** (Región VI, Insula XIV). P. 368. 72
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York 72
- Gusman. *Baco hermafrodita*.** Casa del Centenario. P 386. 72
- Gusman. *Hermafrodita*.** (Pintura del Museo de Nápoles). P. 387. 72
- Gauguin. *Brujo de Hiva-Oa*.** Las marquesas, 1902.. Óleo sobre tela. 92x73 cm. Musée d'Art Moderne. Lieja. 72
- Picasso. *El atleta*.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París. . . 72
- El atleta*.** Boscoreale. (Metropolitan Museum. Nueva York). 72
- Picasso. *Hombre desnudo sentado y mujer desnuda de pie*.** París, otoño 1904. Lápices y acuarela sobre papel. 35'5x26 cm. Colección privada. 73
- Picasso. *El actor*.** París, finales de 1904. Óleo sobre tela. 195x112 cm. The Metropolitan Museum of Art. New York. 73
- Picasso. *Desnudo sentado*.** París, 1905. Óleo sobre cartón. 106x76 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París 73
- Picasso. *Familia de acróbatas con mona*.** París, 1905. *Gouache*, acuarela, pastel y tinta china sobre cartón. 104x75 cm. Konstmuseum, Goteborg. Suecia. 75
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 75
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 76
- Picasso. *Estudio para el marinero*.** Hombre liando un cigarrillo. Invierno 1906-Primavera 1907. *Gouache* sobre papel. 62'5x47 cm. Colección particular. Suiza. 76
- Picasso. *Telón para Parade*.** Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. . . . 76
- Picasso. *Retrato de Max Jacob*.** Principios de 1907. *Gouache* sobre papel, montado sobre cartón. 62x47'5 cm. Museum Ludwig. Colonia. 77

- Picasso. *El marino*.** Las señoritas de la C/ Avinyó. Estudio. Principios de marzo de 1907. Lápiz sobre papel. 19'3x24'2 cm. Musée Picasso. París 77
- Picasso. *Estudio para la "Muerte de Arlequín"*.** París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia). 77
- Picasso. *Retrato de Canudo*, 1918.** En Zervos VII, 1351. The Museum of Modern Art. New York. . . 79
- Sar Péladan. Gran Maestre Rosa Cruz. 79
- Picasso. *Anciano con tiara*.** París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 79
- Cartel de Salon Rosa Cruz en el 8 rue de Seze. París. 79
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland . 80
- Las señoritas de la calle Avinyó*.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 80
- Picasso. *Telón para Parade*.** Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 80
- Emblema XIV. ***Éste es el dragón que se muerde la cola*.** Atalanta Fugiens. Michael Meier. 81
- Picasso. *Sexo y muerte*.** 1902. Tinta y lápices de colores sobre tarjeta publicitaria. 9x13 cm. Colección particular. 81
- Emblema XXXVIII. ***El Rebis, como el hermafrodita, nace de dos montañas: la de Mercurio y la de Venus*.** Atalanta Fugiens. Michael Meier. 81
- Picasso. *La flauta de Pan*.** Antibes, 1923 Óleo sobre tela. 205x174 cm. Musée Picasso. París . . 81
- Canudo y Picasso sentados sobre uno de los leones egipcios de la plaza del Popolo, Roma 1917. La dedicatoria de Canudo reza: "A Picasso, a caballo sobre el futuro que escupe agua. Su amigo, Canudo Roma, 1917" 81
- Saint Yves d'Alveydre*.** Portada de la segunda edición de su ***Archèometre musical***. 82
- Las señoritas de la calle Avinyó*.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 82
- Saint Yves d'Alveydre*.** Detalle de la portada de la segunda edición de su ***Archèometre musical***. . . 82
- Picasso. *Retrato de Gertrude Stein*.** París 1906. Óleo sobre tela. 99'6x81'3 cm. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. 83
- Gusman. *Combate de pompeyanos y nucerinos*.** P. 167. 84
- Picasso.** Portada de ***El Liberal***. 5 de Octubre de 1902. Museu Picasso de Barcelona. 84
- Gusman. *El anfiteatro*.** P. 170. 84
- Picasso. *Fernande con la mantilla*.** Gósol, 1906. Óleo sobre una tabla de cama. 81'5x60 cm. Antigua colección del artista. 85
- Viaje en mula por los Pirineos*, 1904.** Parece ser que se trata del arquitecto Puig i Cadafalch retratado durante una expedición a las remotas iglesias románicas del Pirineo. 85
- Procesión Sacra de Cibeles*.** Villa de la abundancia. Pompeya 85
- Picasso. *Naturaleza muerta con jarrones*.** Gósol, 1906. *Gouache* y acuarela sobre papel. 32'5x37'5 cm. Colección privada. 86
- El Pedraforca. Gósol. 86
- Picasso. *La mujer de los panes*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia 86
- Parte dorsal del ***Cristo 1.147***. Con reconditorio abierto (contenía paquetes con reliquias y pergamino consagración crucifijo). Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 87
- Las señoritas de la calle Avinyó*.** Con sus ejes compositivos en forma de estrella de seis puntas. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 87
- Máscara Pendé*** utilizada para la adivinación. (Congo, Kinshasa y Angola. 87
- Picasso.** Portada de ***El Liberal***. 5 de Octubre de 1902. Museu Picasso de Barcelona 88
- Picasso. *Sebastià Junyer-Vidal vendiendo un cuadro a Durand- Ruel*.** París, 1904. Tinta y lápices de colores sobre papel. 22x16 cm. Museu Picasso. Barcelona. 88
- Catálogo (Cubierta y primera página) de la exposición y venta de los frescos de Boscoreale en la Galería Durand-Ruel de París, en junio de 1903. 88

- Picasso. *El pintor Junyer y su visión de Mallorca*.** Barcelona, 1902. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm. Colección privada, Bélgica. 89
- Picasso. *El atleta*.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París. . . . 89
- El atleta*.** Boscoreale. (Metropolitan Museum. Nueva York). 89
- La casa del pintor (pintura pompeyana)*.** Detalle. Basile de Lagrèze Fig. 77. 90
- Picasso. *Autorretrato con paleta*.** 1906. Óleo sobre tela. 92x73 cm. Museum of Art. Filadelfia. 90
- Genio alado*.** Casa de Publius Fannius Synistor. Catálogo de A. Sambon para la venta de los frescos de Boscoreale en Durand-Ruel, París 1903. 90
- Teseo y el minotauro*.** Fotografía Alinari. 91
- Picasso *Renoir*.** Estudios de personajes antiguos (Proyecto para una decoración sobre el tema de Edipo). 1895. Óleo sobre tela. 41x24'5 cm. Donación Picasso 1973-1978 91
- “Pompeii!! The ancient city Will Be Destroyed Again Tonight” Anuncio del espectáculo en el Minneapolis Tribune. 28 de agosto de 1890. . . . 92
- Last days of Pompeii. Anuncio del pirodrama de Pain para su espectáculo en Manhattan Beach. Publicado en Harper's Weekly. 25 julio 1885. . . . 92
- Picasso *Desnudo sentado*** París, 1904-1905 Óleo sobre cartón 106x76 cm Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou París. 94
- Meditación*.** Roux Tomo IV pintura 77. 97
- Io y Epaphus*.** Roux tomo II, pintura 51. 97
- Hércules y Telefeo*** (Nápoles, Museo Nacional. Pintura procedente de la Basílica de Herculano. 171x 102 cm.) 97
- Marte y Venus*.** (Pintura de la Casa de Marte y Venus) 82x89cm Pompeya. 98
- Coloquio de mujeres*** Museo Nacional de Nápoles. 98
- I, 7, 19 ***Casa dell'Efebo*.** Pompeya 99
- IX, 8, 6 ***Casa del Centenario*.** Pompeya 99
- Picasso. *Desnudo sentado*.** Detalle. París, 1904-1905. Óleo sobre tela. 106x76 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París. 100
- IX, 8, 6 ***Casa del Centenario*.** Pompeya 100
- Picasso. *Estudiante de medicina*,** marzo abr 1907 Pastel y carboncillo s/papel 63'1x 47'6 Musée Picasso. París 100
- Picasso. *Estudios para “Estudiante de medicina”.*** Tinta china s/papel 63'3x48. Sucesión artista. (870 Colección Marina Picasso.) 100
- Picasso. *Estudio para “Estudiante de medicina”.*** Álbum 3. Marzo abril 1907 Musée Picasso. París. 100
- Picasso. *Estudio para la cabeza del estudiante de medicina*.** Marzo, 1907. Álbum 3. Lápiz sobre papel. Musée Picasso. París. 100
- Picasso. *Telón para Parade*.** Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 101
- Detalle. IX, 8, 6 ***Casa del Centenario*.** Pompeya 101
- Picasso. *La Danza*.** París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París. . . . 102
- Picasso. *Salomé*.** París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld. . . 102
- G. Moreau. *Salomé (La aparición)*.** 1875. Acuarela. 37x25 cm. Musée Moreau. París 103
- Mujer sentada y atleta*.** Frescos de Boscoreale. Fotografía suelta encontrada en los fondos de Pierre Gusman conservados en el INHA. París. 108
- Picasso. *El Papa ha vuelto con su orinal*.** (Rafael y la Fornarina). Septiembre de 1968. Aguafuerte. 14'8x20'9 cm. Museu Picasso. Barcelona. 110
- Picasso. *Salomé*.** París, 1905. Punta seca. 40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld 110
- Picasso. *La bailarina oriental*.** Enero de 1968. Pluma y tinta sobre papel. 22x27'5 cm. Museu Picasso. Barcelona. 110
- Picasso. *Suite 347 L133 (Del modo d e empleo de una joven mujer)*.** Mayo 1968. Grabado. 20x25'7 cm. Christie's. 111

- Picasso. *Apollinaire vestido de Papa*.** París, 1905. Pluma sobre papel. Colección privada. 111
- Salomé. Picasso.** París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld. . . 111
- Picasso. *Apollinaire como Papa*** (reproducido en monografía A. Billy *Apollinaire Vivant* 1923. El original pertenecía a Apollinaire. 111
- Picasso. *Les bâteleurs (Familia de saltimbanquis)*.** París, 1905. The National Gallery of Art. Washington D.C. 111
- Gusman. *La toilette*.** Pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 189 112
- Picasso. *Salomé*.** París, 1905. Punta seca. 40x34'8 cm. 112
- Coragium*,** pint 12 Roux, Vol II. 112
- Gusman. IX.I.2.2.** (¿Dionisio y una bacante?) Acuarela conservada en la École de Beaux-Arts. París. 112
- La toilette*,** Herculano. Fresco. Museo de Nápoles. 112
- "*Toilette*" de dama romana.** Bascle de Lagrèze P.111. Fig 47. 114
- Funámbulos*.** Roux Tomo V, Fig 14 115
- Gusman. *Funámbulo*.** P. 187.1s. 115
- Funámbulos*.** Roux Tomo V, Fig 13 115
- Gusman. *Funámbulos*.** P. 187.2. Procede de la Caupona de Mercurio. Museo Nacional de Nápoles. 115
- Picasso. *El Papa ha vuelto con su orinal. (Rafael y la Fornarina)*.** Septiembre de 1968. Aguafuerte. 14'8x20'9 cm. Museu Picasso. Barcelona. . . . 116
- Caupona de Mercurio. ***Escena erótica*.** Museo Nacional de Nápoles. 116
- Salomé. Picasso.** París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld. . . 116
- Gusman. *Funámbulos*.** P. 187.2. 116
- Gusman. *Danza báquica*.** Pintura de la Casa del Centenario. P.338.1 118
- Salomé. Picasso.** París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld . . 118
- Gusman. *Symposium*.** P. 339.2 118
- Gusman. *Funámbulo*.** P. 187.1 118
- Gusman. *Funámbulo*.** P. 187.2 118
- La Danza. Picasso.*** París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso. París. . . . 120
- Gusman. *Le repas*.** Pintura de Herculano. Museo Nacional de Nápoles. P. 338 124
- La Danza. (Detalle) Picasso.*** París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París. 124
- Symposium* (I).** Pintura del Museo de Nápoles. Gusman P. 339. 124
- Picasso. *Apollinaire como Papa*** (reproducido en monografía A. Billy *Apollinaire Vivant* 1923. El original pertenecía a Apollinaire. 125
- Apollinaire en el piso de Eugène Montfort. 1909. Colección P.M.A. 125
- Max Jacob Abajo. ***Apollinaire y su musa*.** c. 1910. *Gouache* sobre papel. 21'5x15'5 cm. Musée des Beaux Arts. Orleáns. 125
- Gusman. *Venus marina*.** Museo de Nápoles. P. 66 125
- Gusman. *Le repas*.** Pintura de Herculano. Museo Nacional de Nápoles. P. 338. 125
- Gusman. *Isis*.** Mármol. Museo de Nápoles. P.83.126
- Gusman. *Estatua de Venus. Templo de Isis*.** Mármol. Museo de Nápoles. 83. 126
- Tiziano. *La bacanal de los Andrios*.** 1519 Óleo/ lienzo. Museo del Prado 128
- La Danza. Picasso.*** París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París. . . . 128
- Gusman. *Efebo apoyado sobre un "trochus"*.** Estuco en el Museo de Nápoles P.159. 129
- Picasso. *La Danza. (Detalle)*.** París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París. 129
- Baco. (Detalle) Roux Vol. IV, P. 7*** 129
- Picasso. *La Danza. (Detalle)*.** París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París. 130
- Baco. (Detalle) Roux Vol. IV, P. 70*** 130
- Picasso. *Baco*.** París 1906. Tinta sobre papel. 19x15'5.cm. (Antigua colección Douglas Cooper, robado). 130

- Picasso.** Portada de *El Liberal*, 5 de octubre de 1902... 131
- Picasso. La Danza.** (Detalle). Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París... 131
- Picasso. Bailarines y músico.** París, 1905. Pluma y tinta. 26x33cm. Musée Picasso París... 131
- Max Jacob en su celda del monasterio de Saint Benoît. Junio 1922. 132
- Picasso. La Danza.** Detalle. Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso. París. 132
- Max Jacob en su estudio, 1904... 132
- Max Jacob en el taller del Boulevard de Clichy. París 1910. Musée Picasso París. 132
- La educación de Baco.** Roux Vol II P.7 133
- Picasso. La Danza.** Detalle. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París... 133
- Gusman. La escuela.** P.212... 133
- Picasso. La Danza.** Detalle. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París.133
- Picasso. Bailarines y músico.** París, 1905. Pluma y tinta. 26x33cm. Musée Picasso. París. 133
- Picasso. La Danza.** (Detalle). Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París... 134
- Picasso. Retrato de A. Salmon.** 1905. Tinta sobre papel. 30x23 cm. Colección particular. 134
- Picasso. Bailarines y músico.** (Detalle). París, 1905. Pluma y tinta. 26x33cm. Musée Picasso París. 134
- Picasso. A. Salmon.** Carboncillo sobre papel. 60x40 cm. París. Colección particular... 134
- Picasso. La Danza.** (Detalle). Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París... 135
- Gusman. Baile satírico.** (Mosaico del Museo de Nápoles). P. 188. 135
- Picasso. El duelo.** 1905. Tinta sobre papel. 36x41 cm. Musée Picasso París. 135
- Funámbulos.** Roux. Vol. V. 13... 136
- Sátiro bailando.** Villa de los Misterios. Pompeya 136
- Picasso. La Danza.** (Detalle). París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París. 136
- Sileno borracho.** Villa de los Misterios. Pompeya 136
- Escena I. Villa de los Misterios. Pompeya. (Publicada por de Petra en "Notizie degli scavi di anchità" 1910). 138
- Escena I de la Villa de los Misterios. (Publicada en en el catálogo GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse.* Con fecha de 1905. Fecha desmentida por la Soprintendenza que la tiene fechada en 1907)... 138
- Picasso. La Danza.** Detalle. Picasso. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París... 138
- Picasso. Bailarines y músico.** Detalle. París, 1905. Pluma y tinta. 26x33cm. Musée Picasso París. . 138
- Gusman. Ceremonia isíaca. La danza sagrada** (Detalle). Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P. 88 138
- Gusman. Ceremonia isíaca. La danza sagrada.** Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P. 88 138
- Ceremonia isíaca. La adoración del agua sagrada.** Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P. 88... 139
- Gusman. Ceremonia isíaca. La danza sagrada.** Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P. 88. 140
- Salomé. Picasso.** París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld .. 140
- Picasso. La Danza.** París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París. 140
- Picasso Joven con pipa** París, diciembre 1905 Óleo sobre lienzo 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's . 142
- Picasso. El Lapin Agile.** 1904-1905. Óleo sobre tela. 99x100'3 cm. Colección Charles Payson. Nueva York... 143
- Picasso. Estudio para Joven con pipa.** París 1905, Pluma y tinta sobre papel. 30'9x24 cm. Colección Cone. 143

- Picasso. *La flauta de Pan*.** Antibes, 1923.
Óleo sobre lienzo. 205x174 cm. Musée Picasso.
París. 143
- Picasso. *Estudios para Joven con pipa*.** París,
1905. Tinta china sobre papel. 33x25cm.
Colección particular. 145
- Picasso. *Estudios para Joven con pipa*.** Detalle.
París, 1905. Tinta china sobre papel. 33x25cm.
Colección particular. 145
- Picasso. *Estudio para Joven con pipa*.** Detalle.
París 1905, Pluma y tinta sobre papel. 30'9x24 cm.
Colección Cone. 145
- Picasso. *Estudio para Joven con pipa*.** París
1905, Pluma y tinta sobre papel. 30'9x24 cm.
Colección Cone. 145
- Picasso. *Estudio para Joven con pipa*.**
París 1905, Pluma y tinta sobre papel.
30'9x24 cm. Colección Cone. 145
- Picasso sosteniendo su pipa. 1907. 146
- Picasso. *Estudio para Joven con pipa*.**
París 1905, Pluma y tinta sobre papel.
30'9x24 cm. Colección Cone. 146
- Picasso en su estudio del Bateau Lavoir. 1908. . 146
- Picasso. *Joven con pipa*.** París, diciembre 1905.
Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por
Sotheby's. 146
- Picasso. *La flauta de Pan*.** 1923. Óleo sobre lienzo.
Musée Picasso. París. 147
- Gusman.** Sin título. Acuarela sobre cartón. 8R Nº9.
Ecole de Beaux Arts. París. 147
- Picasso. *Joven fumando*.** París, mayo 1923.
Óleo y tinta sobre tela. 130x97 cm. Fundación
Almine&Bernard Ruíz-Picasso para el arte. . . . 149
- Picasso. *Estudios para Joven con pipa*.** París,
1905. Tinta china sobre papel. 33x25cm. Colección
particular. 149
- Picasso. *Estudio para Joven con pipa*.** París 1905,
Pluma y tinta sobre papel. 30'9x24 cm. Colección
Cone. 149
- Picasso. *El joven con pipa*.** París, diciembre 1905.
Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por
Sotheby's 149
- Gusman. *La cena*.** Pintura de Herculano. Museo de
Nápoles. P. 338.2. 149
- Gusman. *Symposium (I)*.** Pintura del Museo de
Nápoles. 339.1. 149
- Symposium con éter*.** Pompeya. Casa e panificio
dei casti amanti. Triclinio. Cuadro central pared
este. 150
- Symposium con éter*.** Detalle. Pompeya. Casa e
panificio dei casti amanti. Triclinio. Cuadro central
pared este. 150
- Velázquez. *Sibila con tabula rasa*.** 1648 circa.
Óleo sobre tela. 64x58cm. Meadows Museum.
Southern Methodist University, Dallas, Texas. . 152
- Picasso. *El joven con pipa*.** París, diciembre 1905.
Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por
Sotheby's 152
- Van Dyck. *Autorretrato*.** 1622. Óleo sobre tela.
116'5 x 93'5 cm. Museo Nacional de Hermitage.
San Petersburgo. 153
- Henry Rousseau. *Yo mismo, retrato-paisaje*.** 1890.
Óleo sobre lienzo. 146x113 cm. National Gallery.
Praga. 153
- Decoraciones con guirnalda en muros y columnas.
Detalle del catálogo de la exposición ***Les fresques
de Boscoreale***. SAMBON, ARTHUR París/Nápoles.
C. y E. Canessa. 1903. 155
- Gusman. *Larario dedicado a Baco***
Pintura de la Casa del Centenario. Museo de
Nápoles. P.130 156
- Gusman. *Bajo relieve del altar del templo de
Vespasiano*.** P. 102 156
- Gusman. *Sacrificio a la abundancia*.**
Pintura. P. 121. 156
- Gusman. *Ómfalos*.** Pintura de un larario
dedicado a Apolo. P.121 156
- Larario dedicado a Baco*** (Pintura de la Casa
del Centenario. Museo de Nápoles.) 157
- Baco y Sileno*.** Casa del Bicentenario.
Herculano. 157
- Picasso encendiendo su pipa en Pompeya junto
a la imagen de Sileno*.** Detrás Massine. Foto
realizada por Cocteau. Marzo de 1917. Fondo
Cocteau. 157
- Casa dei Cervi. Detalle (Herculano). 158
- Baco*.** Roux Vol IV nº54. 159

- Dionisio y Ariadna.** Casa dei Vetii . Pompeya. 159
- Picasso. Estudio para Joven con pipa.**
París 1905, Pluma y tinta sobre papel.
30'9x24 cm. Colección Cone. 159
- Picasso. Estudios para Joven con pipa.**
París, 1905. Tinta china sobre papel. 33x25cm.
Colección particular. 159
- Picasso. El joven con pipa.** París, diciembre 1905.
Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por
Sotheby's 159
- Picasso encendiendo su pipa en Pompeya junto
a la imagen de Sileno. Detrás Massine. Foto
realizada por Cocteau. Marzo de 1917. Fondo
Cocteau. 159
- Picasso. La flauta de Pan.** Detalle. 1923. Óleo
sobre lienzo. Musée Picasso. París. 159
- Picasso en Montmatre. Hacia 1904. 159
- Picasso. Escultor y su modelo, con un grupo
esculpido representando unos atletas.** París, 30
marzo 1933. Aguafuerte. 19'4 x 26'7 cm. 160
- Picasso. El falo.** 1902-1903. Tinta y lápices de
colores sobre papel. 13x9 cm. Colección particular,
Colonia. 160
- Picasso El atleta** París, 1905 Dedicatoria:
"À Paul Fort", en el ángulo superior izquierdo.
Gouache sobre cartón. 65x56 cm. Colección
particular, París. 162
- Picasso. Marie La Bretonne y Lucienne.**
París, 1901. Lápiz sobre papel. Colección Marina
Picasso 165
- El teatro Mel-Kior. París. "Fête de L'Esplanade des
Invalides". París, 1908. Foto: MNATP. 166
- Picasso. Los saltimbanquis.** París, 1905. Tinta
china y acuarela. 9'5x9'7cm. Von der Heydt
Museum, Wuppertal. 166
- Picasso. Historia clara y simple de Max Jacob.**
París, 13 de enero de 1903. Pluma sobre papel.
19x20 cm. Musée Picasso. París. 167
- Picasso. El actor.** París, 1904. Óleo sobre tela.
194x112 cm. Nueva York. Metropolitan
Museum of Art. 167
- Picasso. Los comediantes.** París, 1905.
Lápiz sobre papel. 25x34 cm. Colección Marina
Picasso. 168
- Picasso. Los comediantes.** París, 1905. Lápiz y
acuarela sobre papel, pegado sobre cartón. 20'2x23
cm. Colección Marina Picasso. 168
- Picasso. Telón para Parade.** Témpera sobre tela.
10'6x 17'25 m. Musée National d'Art Moderne.
Centre Georges Pompidou. París. 168
- Gusman. Luchadores** (pintura) .P. 161 169
- Picasso. El atleta.** Detalle. París, 1905.
Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección
particular, París. 169
- Gusman. Atleta.** Pintura. Región IX. Insula VI. P.
400 169
- Gusman. Atleta sirviéndose del strigile.** Pintura.
P. 162 169
- Gusman. Combate de pompeyanos y nucerinos**
(Pintura. Museo de Nápoles). P. 167. 169
- Gusman. Combate de pompeyanos y nuecerinos**
Detalle combate parte central del anfiteatro
(Pintura. Museo de Nápoles). P. 167. 169
- Gusman. Combate de pompeyanos y nuecerinos**
Detalle combatiente parte central del anfiteatro
(Pintura. Museo de Nápoles). P. 167. 170
- Picasso. El atleta.** Detalle. París, 1905.
Gouache sobre cartón 65x56 cm. Colección
particular, París. 170
- El atleta. Boscureale.** (Metropolitan Museum.
Nueva York). 171
- Paul Fort rodeado de tomos de Vers et Prose.
Colección Jean Fort-Severini. 171
- Picasso. Bufón y joven acróbata,** 1905.
Carboncillo, pastel y acuarela sobre papel. 60x47
cm. The Baltimore Museum of Art. 171
- Picasso. Arlequín a caballo,** 1905. Óleo sobre
cartón. 100x 69'2 cm. Upperville (VA) Colección Sr
y Sra. Paul Mellon. 171
- Picasso. Arlequín sentado,** 1905. Acuarela y tinta
china. Dimensiones desconocidas. Colección
particular. 171
- Picasso. El organillero.** París, 1905. *Gouache* sobre
cartón. 100x70 cm. Kunsthaus. Zúrich. 171
- Picasso. Comediante y niño.** París, 1905.
Gouache y pastel sobre cartón. 69'7x51 cm.
The National Museum of Art. Osaka. 171

- Picasso. Bloch 1454.** 16 abril 1967. Punta seca 30x35 cm. 172
- Picasso. El atleta.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París. . . 172
- Gusman. Luchadores.** Pintura. P. 161 172
- El atleta. Boscoreale.** (Metropolitan Museum, Nueva York). 172
- Dos figuras sentadas.** Casa Publius Fannius Synistor. 1'90x1'76 cm (Catálogo Arthur Sambon, París 1903). Metropolitan Museum, Nueva York. (El atleta. Boscoreale). 172
- Picasso Acróbata con bola** 1905 Óleo sobre lienzo 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú. 174
- Picasso. Telón para Parade.** Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. París. 177
- Picasso. Acróbata con bola.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú... 177
- Orestes reconocido por Ifigenia.** (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70 178
- Orestes reconocido por Ifigenia.** En Roux, Vol. II. Fig. 7 178
- Picasso. Acróbata con bola.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkine. Moscú. 178
- Orestes reconocido por Ifigenia.** Detalle. (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70 179
- Orestes reconocido por Ifigenia.** Detalle. (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70 179
- Orestes reconocido por Ifigenia.** Detalle. (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70 180
- Picasso. Acróbata con bola.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú. 180
- Gusman. Vista de Pompeya desde el camino de Salerno.** P. 3. 182
- Gusman. Cráter del Vesubio en 1755** (Según documento que había pertenecido al duque de la Tour). P. 10. 182
- Gusman. Las cabras de Pompeya.** P.23. 182
- Picasso. Acróbata con bola.** Detalle: animales paciando. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú. 182
- Gusman. Panorama de Pompeya** (de Sorrento al Vesubio). P. 34. 183
- Gusman. Panorama de Pompeya** (de Sorrento al Vesubio). Detalle árboles. P. 34. 183
- Picasso. Los saltimbanquis.** París, 1905. Punta seca. 28'8x32'6 cm. Museo Picasso París. 183
- Gusman. El anfiteatro** P. 170. 184
- Picasso. Familia de saltimbanquis.** París, 1905. Tinta china y acuarela. 24'3x30'5 cm. The Baltimore Museum of Art. Baltimore. 184
- Gusman. El anfiteatro.** Detalle árboles. P. 170. 184
- Orestes reconocido por Ifigenia.** Detalle. (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70 184
- Picasso. Acróbata con bola.** Detalle muchacha. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú. 184
- Orestes reconocido por Ifigenia.** (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70 185
- Jacques Louis David. La cólera de Aquiles o El sacrificio de Ifigenia.** (1819-1825). 105x143 cm. Vendido en la Feria de Maastricht en 2007. . . . 185
- W.A. Bouguereau. Orestes perseguido por las Furias.** 1862. Óleo sobre lienzo. 231'1x278'4 cm. The Chrysler Museum of Art. Virginia USA. 185
- G. Moreau. Orestes y las Furias.** 1880. Sin medidas. Colección privada. 185
- W.A. Bouguereau. Orestes perseguido por las Furias.** 1862. Óleo sobre lienzo. 231'1x278'4 cm. The Chrysler Museum of Art. Virginia USA. . . . 186
- Guido Reni. Atalanta e Hipómenes.** 1622-25. Óleo sobre lienzo. 206x297 cm. Museo Prado, Madrid. Otra versión, c. 1612, en Museo Capodimonte, Nápoles. 186
- Gusman. Ifigenia bajando del templo.** Pintura de la Casa de Jacundus. Museo de Nápoles. P.375 187

- Jacques Louis David. *La cólera de Aquiles* o *El sacrificio de Ifigenia*.** (1819-1825). 105x143 cm. Vendido en la Feria de Maastricht en 2007. 187
- Orestes reconocido por Ifigenia.** (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70. 187
- Picasso. *Acróbata con bola*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú, Museo Pouchkin. 187
- Picasso. *La familia de saltimbanquis*.** París, 1905. Tinta china y acuarela. 24'3x30'5 cm. The Baltimore Museum of Art. 187
- Picasso. *Acróbata con bola*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú. 189
- Orestes reconocido por Ifigenia.** (Según una pintura de Pompeya) En Bascle de Lagréze, Fig. 70 189
- Picasso. *Telón para Parade*.** Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París 189
- Picasso. *Cabeza de caballo para Parade*.** Reconstrucción de 1974. The Jeffrey's Ballet . . 189
- Picasso. *Los saltimbanquis*.** París, 1905. Punta seca. 28'8x32'6 cm. Museo Picasso París 190
- Gusman. *Las cabras de Pompeya*.** P.23 190
- Picasso. *Acróbata con bola*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Museo Pouchkin. Moscú. 190
- Picasso. *La familia de saltimbanquis*.** París, 1905. Tinta china y acuarela. 24'3x30'5 cm. The Baltimore Museum of Art. 190
- Picasso *Amazona montando a caballo*** París, 1905 *Gouache* sobre cartón 69x79 cm. Colección particular. 192
- Picasso. *El atleta*.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París. . . 194
- Picasso. *Amazona montando a caballo*.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón. 60x79 cm. Colección particular. 194
- Picasso. *Comediante y niño*.** París, 1905. *Gouache* y pastel sobre cartón. 69'7x51 cm. The National Museum of Art. Osaka. 194
- Picasso. *El Lapin Agile*.** 1904-1905. Óleo sobre tela. 99x100'3 cm. Colección Charles Payson. Nueva York 195
- Picasso. *El actor*.** París, 1904. Óleo sobre tela. 194x112 cm. Nueva York. Metropolitan Museum of Art. 195
- Picasso. *La flauta de Pan*.** Antibes, 1923. Óleo sobre lienzo. 205x174 cm. Museo Picasso París 195
- Picasso. *Amazona acróbata*.** París, 1905. Tinta china sobre papel. 25x33 cm. Colección particular. 196
- Picasso. *Amazona montando a caballo*.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón. 60x79 cm. Colección particular. 196
- Picasso. *Niña de pie encima de un caballo*.** París, 1905. Dibujo a pluma. 25x33 cm. Dimensiones no disponibles. Colección particular. 196
- Picasso. *Saltimbanquis: conversacion, toilette y ensayo con caballo*.** París, 1905. Museo Picasso París. 197
- Picasso. *Arlequín a caballo*.** París, 1905. Óleo sobre cartón. 100x69'2 cm. Upperville. Colección Paul Mellon. 197
- Gusman. *Combate de gladiadores*.** Bajo relieve en estuco de la tumba de Scaurus (según Mazois). P. 173. 197
- Gusman. *Combate de gladiadores*.** Bajo relieve en estuco de la tumba de Scaurus (según Mazois). Detalle. P. 173. 197
- Gusman. *Centauro y bacante*.** Pintura de la villa de Cicerón. P.391. 198
- Picasso. *Amazona montando a caballo*.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón. 60x79 cm. Colección particular. 198
- Anselm Feuerbach. *Amazonomaquia*.** 1873. Óleo sobre tela. 405x693 cm. Nurnberger Opernhaus, Foyer. Nurnberger. 198
- Picasso. *Mujer, centauro y niño*.** Antibes, 1946. Lápiz sobre papel. 50x65 cm. Colección privada. 199
- Picasso. *Bloch*** 1967. Aguafuerte. 10 abril 1971. 37x50 cm. 199
- Henri Rousseau. *La guerra*.** 1894. Óleo sobre lienzo. 114x135. Musée d'Orsay, París. 200

- Picasso. *Amazona montando a caballo.*** París, 1905. *Gouache* sobre cartón. 60x79 cm. Colección particular 200
- Anselm Feuerbach. *Amazonomaquia.*** 1873. Óleo sobre tela. 405x693 cm. Nurnberger Opernhaus, Foyer. Nurnberger. 201
- Picasso. *Guernica.*** 1937. Oleo sobre lienzo. 349'3x776'6 cm. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 201
- Henri Rousseau. *La guerra.*** 1894. Óleo sobre lienzo. 114x135. Musée d'Orsay, París. 202
- Picasso. *Amazona montando a caballo.*** París, 1905. *Gouache* sobre cartón. 60x79 cm. Colección particular. 202
- Picasso. *Bloch 1453.*** Punta seca. 16 abril 1967. 30x35 cm 202
- Picasso. *Bloch 1454.*** Punta seca. 16 abril 1967. 30x35 cm 202
- Picasso. *Bloch 1532.*** 26 abril 1968 I. Punta seca. 28x39 cm. 203
- Gusman. *Pintura italiota de Ruvo*** (Museo de Nápoles). P. 370. 203
- Picasso *La mallorquina*** París, 1905 Aguada y acuarela sobre cartón 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin, Moscú 204
- Atlota mallorquina.*** En: *Trajes de la isla de Mallorca* de Cristóbal Vilella. P.49 205
- Pastora mallorquina.*** En: *Trajes de la isla de Mallorca* de Cristóbal Vilella. Fig.66 206
- Picasso.** Portada de *El liberal*, 5 octubre 1902. Procesión de La Mercè. MPB. 206
- Picasso.** Portada de *El liberal*, 5 octubre 1902. Procesión de La Mercè. Detalle. MPB. 206
- Gusman. 1894. Nº 12 7R** ¿Retrato pompeyano: Artemis o Diana? Ecole de Beaux Arts. París. (La Ecole de Beaux Arts adquirió los retratos pompeyanos realizados por Gusman en 1894) 206
- Picasso. *Salomé.*** Detalle. París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld. 208
- La toilette,*** Herculano. 208
- Picasso. *La mallorquina.*** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin, Moscú. 208
- Picasso. *Salomé.*** Detalle. París, 1905 Punta seca sobre cobre- 40x34'8 cm. Colección E.W. Kornfeld. 208
- Velázquez. *Sibila con tabula rasa.*** 1648 circa. Óleo sobre tela. 64x58cm. Meadows Museum. Southern Methodist University, Dallas, Texas. 209
- Picasso. *El joven con pipa.*** París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's 209
- Picasso. *El pintor Junyer y su visión de Mallorca.*** Barcelona, 1902. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm. Colección privada, Bélgica. 210
- Busto de Dionisio-Sabazio.*** Bronce. Pompeya. 210
- Picasso. *Autorretrato en la playa.*** Barcelona, 1902. Tinta y lápices de colores al dorso de una tarjeta comercial Junyer. 9x14 cm. Antigua colección Junyer Vidal. 210
- Busto de Dionisio-Sabazio.*** Bronce. Pompeya. 211
- Gusman. *Le répas.*** Pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 338. 211
- Picasso. *Mujer desnuda.*** 1903. Óleo sobre tela. Sin medidas. Museo Picasso Barcelona. 212
- Fortuna. *Tarot Delarue*** c.1895. Colección *Playing cards*, Yale University Library. New Haven. . . 212
- Picasso. *Salimbanchi con diadema, sentada con el brazo extendido.*** París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo PicassoParís. . . 212
- Max Jacob. *Estudio quiromancia de la mano izquierda de Picasso.*** 1902. Grafito y tinta sobre papel (sin medidas). Firmado: .Max Jacob me fecit. 212
- Picasso. *Arlequines con la mano alzada.*** París, 1905. Pluma sobre papel. 24'5x17 cm. Colección privada. 212
- El mago,*** arcano de un Tarot tradicional marsellés. Colección privada. 212
- Picasso. *Dibujo preparatorio para La vie.*** Barcelona, 1903. Pluma y sepia sobre papel. 15'9x11 cm. Museo Picasso París. 212

- Máscara Pendé** utilizada para la adivinación. (Congo, Kinshasa y Angola) 213
- Picasso. La mallorquina.** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 213
- Máscara Punu** de desembrujamiento (Gabón-Congo) 213
- Picasso. La mallorquina.** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 214
- Picasso. Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona.** París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París. 214
- Picasso. Grupo de saltimbanquis.** París, 1905. Pluma, tinta, acuarela y carboncillo. 19x31 cm. Museo Picasso París. 214
- Picasso. Saltimbanqui con diadema, sentada con el brazo extendido.** París, 1905. pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París. 214
- Teatro Mel-Kior. París, Fête de l'Esplanade des Invalides, 1908. 215
- Gusman. Aquiles en Scyros reconocido por Ulises.** Pintura del Museo de Nápoles. P. 384. 215
- Gusman. Aquiles en Scyros reconocido por Ulises.** Mosaico de la casa de Apolo. P. 383. 215
- Los infelices griegos convertidos en jabalís.** Ilustración sin referencias. 216
- Picasso. Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona.** París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Musée Picasso. París. 216
- John Flaxman. Circe y Odiseo.** 1810. (Ilustración para La Odisea). 216
- Picasso.** Portada de *El liberal*, 5 octubre 1902. Procesión de La Mercè. Detalle. MPB. 217
- Picasso. La mallorquina.** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 217
- Picasso.** Michael Wolgemut. *Ulises y Circe.* Alemania, 1893. Xilografía utilizada para la ilustración de *La odisea.* 217
- Ulises y la maga.** Pompeya. Museo Nacional de Nápoles. 219
- Picasso. La mallorquina.** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 219
- Máscara Pendé** utilizada para la adivinación. (Congo, Kinshasa y Angola) 219
- Máscara Pendé** utilizada para la adivinación. (Congo, Kinshasa y Angola) 220
- Picasso. La mallorquina.** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 220
- Ulises y la maga.** Detalle. Pompeya. Museo Nacional de Nápoles 220
- Picasso. Bloch 1525.** Aguatinta y punta seca. 20 abril 1968. II. 31'5x39'5 cm. 221
- Picasso. La araña** (Buffon, Historia natural). París, 1936. Azúcar perdido. 36x28 cm. 221
- Ulises y la maga.** Detalle. Pompeya. Museo Nacional de Nápoles. 222
- Picasso. Saltimbanqui bebiendo de la jarra.** París, 1905. Pluma y tinta negra. 18x11 cm. Museo Picasso París 222
- Picasso. Bloch 1525.** Detalle. Aguatinta y punta seca. 20 abril 1968 II. 31'5x39'5 cm. 222
- Picasso. La mallorquina.** Detalle. París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 222
- Ulises y la maga.** Detalle. Pompeya. Museo Nacional de Nápoles. 223
- El mago.** Detalle. Arcano de un tarot tradicional marsellés. Colección privada. 223
- Picasso Anciano con tiara** París, 1905 Acuarela y pluma sobre papel 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin, Moscú. 224
- Picasso. Hombre desnudo llevando un faro.** París, 1905. Pluma y tinta china. 16'9x10'7 cm. Cabinet des estampes, Kunstmuseum, Basilea. 225
- Picasso. El acróbata.** París, 1905. Pluma y acuarela. 31x24 cm. Baltimore Museum of Art. 225
- Picasso. La mallorquina.** Detalle. París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 227

- Picasso. *Anciano con tiara*.** Detalle. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 227
- Picasso. *El Lapin Agile*.** Detalle. 1904-1905. Óleo sobre lienzo. 99x100'3 cm. Colección Charles Payson. Nueva York. 227
- H. Bosch. *El jardín de las delicias*.** Detalle. 1480-1490. Óleo sobre tabla. 220x195 cm. (panel central). Museo del Prado, Madrid. 228
- Picasso. *Anciano con tiara*.** Detalle. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 228
- Gusman. *Luchadores*.** Pintura P. 161. 229
- Gusman. *Telamon sosteniendo una mesa*.** Terracota del Museo de Nápoles. P.433. 229
- Pintura 7. Roux Vol. III. 230
- Picasso. *Anciano con tiara*.** Detalle. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 230
- Hércules y Telefeo.** Fresco. 1'71x1'02 cm. Procede de la Basílica de Herculano. Museo Nacional, Nápoles. 230
- Picasso.** Portada de *El liberal*, 5 octubre 1902. Procesión de La Mercè. Detalle. MPB. 230
- Picasso. *Telón para Parade*** "Détrempé o glue-paint" sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 230
- Picasso. *Anciano con tiara*.** Detalle. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 230
- Picasso. *El pintor Junyer y su visión de Mallorca*.** Barcelona, 1902. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm. Colección privada, Bélgica. 231
- Busto de Dionisio-Sabazio.** Bronce. Pompeya . 231
- Gusman. *Casco de gladiador*.** Museo de Nápoles. P.175. 231
- Gusman. *Bajo relieve en estuco de la tumba de Scaurus*.** Venatio P. 173. 231
- Picasso. *Anciano con tiara*.** Detalle. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 232
- Gusman. *Amor*.** Bronce del Museo de Nápoles. P.427. 232
- Picasso. *Anciano con tiara*.** Detalle. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 232
- Gusman. *Bajo relieve en terracota*** (Región VI, Insula XV). P. 433. 232
- Gusman.** Bajo relieve en estuco de la tumba de Scaurus. *Venatio* P. 173. 233
- Picasso. *Anciano con tiara*.** Detalle. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 233
- Picasso. *Anciano con tiara*.** Detalle. París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 234
- Gusman. *Bajo relieve en terracota*** (Región VI, Insula XV). P. 433. 234
- Gusman. *Ceremonia isíaca. La danza sagrada*.** (Pintura de Herculano, Museo de Nápoles). P.87. 234
- Gusman. *Mono inteligente*.** (Pintura del Museo de Nápoles). P. 270. 234
- Gusman.** Bajo relieve del altar del templo de *Vespasiano*. P.102. 234
- Cartel publicitario de uno de los salones Rose Croix organizados por Sar Péladan en París. (Probablemente alrededor de 1892). 235
- Picasso. *Anciano con tiara*.** París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 235
- Picasso.** Portada de *El liberal*, 5 octubre 1902. Procesión de La Mercè. Detalle. MPB. 236
- Picasso. *Anciano con tiara*.** París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 236
- Picasso. *El pintor Junyer y su visión de Mallorca*.** Barcelona, 1902. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm. Colección privada, Bélgica. 236
- Busto de Dionisio-Sabazio.** Frente. Bronce. Pompeya 236
- Busto de Dionisio-Sabazio.** Perfil. Bronce. Pompeya 236

- Busto de Attis niño con gorro frigio.** Mármol de Paros, siglo II. Cabinet des Médailles. Francia. . 237
- Picasso. Cabeza de bufón.** París, 1905. Bronce. 41'5x37x22'8 cm. Fundación Pierre Gianadda, Martigny, Suiza.. 237
- Picasso. La familia de Arlequín.** París, 1905. Lápices de colores y aguada sobre papel. 16'5x12'4 cm. Colección privada. 237
- Picasso. Ex-Libris** para Apollinaire. París, 1905. Pluma y acuarela sobre papel.. 19x12 cm. Antigua colección Douglas-Cooper. 237
- Copia del busto de **Serapis de Bryaxis** que se encontraba en el Serapión de Alejandría. Museo Pío Clementino (Sala de los bustos). Vaticano. . 237
- Perséfone con la flor.** Copa de Festos. Dibujo reconstructivo. Museo Arqueológico. Iraklion. . 238
- Papaver somniferum 238
- Picasso. El pintor Junyer y su visión de Mallorca.** Barcelona, 1902. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm. Colección privada, Bélgica.. 238
- Picasso. El rey.** París, 1905. Pastel sobre papel. 55x46 cm. Staatsgalerie, Stuttgart. 238
- Picasso. El organillero.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón. 100x70 cm. Kunsthaus, Zürich. 238
- Picasso. Bufón.** Busto de perfil. París, 1905. Tinta china. 18x17'5 cm. Colección particular. 238
- Busto de Pitágoras de Samos.** Copia romana del original griego. Museos Capitolinos. Roma. . . . 239
- Picasso. Anciano con tiara.** París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 239
- Rafael Sanzio. La escuela de Atenas.** Detalle: Parménides. 1509-1510. Fresco. 770x500 cm. Museos Vaticanos, Roma. 239
- Busto de Dionisio-Sabacio.** Perfil. Bronce. Pompeya 239
- Picasso.** Portada de **El liberal**, 5 octubre 1902. Procesión de La Mercè. Detalle. MPB. 239
- Sar Péladan. (1858-1918). 239
- Picasso. Anciano con tiara.** París, 1905. Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 239
- Cartel publicitario de uno de los salones Rose Croix organizados por Sar Péladan en París. (Probablemente alrededor de 1892). 239
- Picasso Les bâteleurs** París, 1905 Óleo sobre lienzo 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 240
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 243
- Picasso. Acróbata con bola.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú. Museo Pouchkin. 243
- Picasso. Familia de saltimbanquis.** Estudio. París, 1905. *Gouache* y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú. 245
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 245
- Picasso. Salomé.** París, 1905. Punta seca. 40x34'8 cm. 245
- Gusman, La toilette,** pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 394 245
- Picasso. Les bâteleurs.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 246
- Gusman. Pompeya. Vista desde el camino de Salerno.** P. 3 247
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 247
- Gusman. Pompeya. Vista exterior del anfiteatro.** 172. 248
- Gusman. Pompeya. El anfiteatro.** P. 170. 248
- Ulises y la maga.** Pompeya. Museo Nacional de Nápoles. Picasso. 248
- Picasso. La mallorquina.** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 248
- El mago,** arcano de un Tarot tradicional marsellés. Colección privada. 248
- La toilette,** Herculano. 248
- Pastora mallorquina** En: **Trajes de la isla de Mallorca** de Cristóbal Vilella. Fig.66 249

- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. 249
Washington (DC) National Gallery of Art. 249
Pareja vestida con traje tradicional mallorquín.
Grupo *Ordi Broix*, Santanyí. 249
- Picasso. *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora*.** París, julio 1905. Lápiz y tinta. Carnet de dessins. Cat. 5. 94. 20 R. 249
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle jarra. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 249
- Jarras de bronce.** Detalle Roux Vol. VII.
Fig. 70 249
- Gusman. *Ánforas*, etc.** De Marcus Lucius Quartio.
Pompeya. P. 248. 249
- Picasso. *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora*.** París, julio 1905. Lápiz y tinta. Carnet de dessins. Cat. 5. 94. 20 R. 250
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 250
- Picasso. *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*.** París, 1905.
Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París. 250
- Ulises y la maga.** Pompeya. Museo Nacional de Nápoles. 250
- Picasso. *Saltimbanqui bebiendo de la jarra*.** París, 1905. Pluma y tinta negra. 18x11 cm. Museo Picasso París. 250
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 251
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle paloma regazo. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 251
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle (¿paloma sobre la mano?) París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 251
- Picasso. *La mallorquina*.** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 251
- Picasso. *Los pichones*.** 6 de septiembre de 1957. La Californie, Cannes. Óleo sobre tela. 100x80 cm. Museo Picasso Barcelona. 251
- Picasso. *Estudio para Arlequín y mujer con ánfora*.** París, julio 1905. Lápiz y tinta. Carnet de dessins. Cat. 5. 94. 20 R. 253
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 253
- Picasso. *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*.** París, 1905.
Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París. 253
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 254
- Hades y Perséfone como soberanos del mundo subterráneo.** 490-450 a.C. Relieve votivo en terracota. 27'6x20 cm. Procedente ed Locro. Museo Nazionale. Regio Calabria. 254
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 255
- Hades y Perséfone como soberanos del mundo subterráneo.** Detalle. 490-450 a.C. Relieve votivo en terracota. 27'6x20 cm. Procedente ed Locro. Museo Nazionale. Regio Calabria. 255
- Picasso. *Rapto de Proserpina* (Perséfone).** París, Théâtre de la Cigale, junio 1924. Photo Waléry. 17x22 cm. Archivos de la Fundación Erik Satie. Cat. 232. 255
- Joseph Heintz. *Rapto de Proserpina*.** 1598-1605. Óleo sobre plancha de cobre. 63x94 cm. Gemaldegalerie, Dresden. 256
- Picasso. *Familia de saltimbanquis* (con hipódromo).** París, 1905. *Gouache* y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú. 256
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 256
- Rossetti. *Proserpina*.** 1874. Óleo sobre tela. 125'1x61 cm. Tate Gallery, Londres. 257
- Leighton. *El regreso de Perséfone*.** C. 1891. Óleo sobre tela. 20'32x152'4 cm. Leeds Museums and

- Galleries. 257
- Cézanne. *Rapto de Proserpina*.** 1867. Fitzwilliam Museum. Óleo sobre tela. 90'5x117 cm. 257
- Picasso. *Le lapin agile*.** París, 1904-1905. Óleo sobre tela. 99x100'3 cm. Colección Charles Payson. Nueva York 257
- Max Jacob. *Estudio de quiromancia de la mano izquierda de Picasso*.** 1902. Grafito y tinta sobre papel. No se dispone de las medidas. Museo Picasso Barcelona. 257
- Ulises y la maga.** Pompeya. Museo Nacional de Nápoles 258
- Picasso. *Familia de saltimbanquis*** (con hipódromo). París, 1905. *Gouache* y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú. 258
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 258
- Teseo y el minotauro.** Detalle. Foto de Alinari. Basílica de Herculano. 258
- Casa dell'Ara Massima,** Pompeya. 259
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 259
- Hércules y Telefeo.** Pintura de la basílica de Herculano. 1'71x1'02 cm. Nápoles, Museo Nacional. 259
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 259
- Casa dell'Ara Massima.** Detalle. Pompeya. 259
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. 259
- Casa dell'Ara Massima.** Detalle. Pompeya. 259
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 260
- Picasso. *Familia de saltimbanquis*** (con hipódromo). París, 1905. *Gouache* y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú. 260
- Picasso. *Muchacha con aro*.** París, 1905. Lápiz de color y acuarela. Cuaderno de apuntes. 14'5x9 cm. Galerie Jean Krugier, Ginebra. 260
- Cesto.** Villa di Poppea. Oplontis. 260
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 260
- Cesto con frutas y hojas.** Casa dei Cervi. Herculano. 260
- Relieve de Orfeo.** Copia de uno de los originales del Museo de Nápoles. Original: n° 445 Inv. 520 aC. Museo de Nápoles. 261
- Leighton. *El regreso de Perséfone*.** C. 1891. Óleo sobre tela. 20'32x152'4 cm. Leeds Museums and Galleries. 261
- Picasso. *Telón para Parade*.** Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 262
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 262
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 263
- Picasso. *Apollinaire*.** París, 1905. Lápiz sobre papel. Paradero desconocido. 263
- Picasso. *Bufón con niño en brazos*.** París, 1905. Tinta y lápices de colores sobre papel. 17x10 cm. Colección privada. Dedicado a G. Apollinaire. 263
- Picasso. *Ex-Libris para Apollinaire*.** París, 1905. Pluma y acuarela sobre papel. 19x12 cm. Antigua colección Douglas Cooper. 263
- Picasso. *Carta a Leo Stein aceptando su invitación para ver los gauguins*.** París, 1905. Sin medidas. Colección privada. 263
- Picasso. *Cabeza de bufón*.** París, 1905. Bronce. 41'5x37x22'8 cm. Fundación Pierre Gianadda. Martigny, Suiza. 263
- Picasso. *La familia del arlequín*.** París, 1905. Lápices de colores y aguada sobre papel. 16'5x12'4 cm. Colección privada. 263
- Picasso. *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*.** París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París. 263

- Rousseau. *La musa inspirando al poeta*** (Retrato de Marie Lurencin y Apollinaire). Óleo sobre tela. 146x97 cm. 1909 Kunstmuseum, Basilea. 266
- Gusman. *La puerta de Stabia***. Plancha II. 267
- Picasso. *Telón para Parade***. Detalle. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. **Centre Georges Pompidou**. 267
- Gusman. *La calle de Stabia***. Plancha II. 267
- Gusman. *Efebo***. Museo de Nápoles. P. 419. 267
- Picasso. *Les bâteleurs***. Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art 267
- Gusman. *Baco y Ampelus***. Museo de Nápoles. P. 423 267
- Gusman. *Combate de pompeyanos y nucerinos***. Pintura del Museo de Nápoles. P. 167 269
- Picasso. *Los saltimbanquis***. París, 1905. Punta seca. 28-8x32-6 Musée Picasso París. 269
- Gusman. *Pompeya. El anfiteatro***. P. 170. 269
- Picasso. *Telón para Parade***. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 269
- Picasso. *La mallorquina***. París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 269
- Picasso *Muchacho conduciendo un caballo*** París, primavera 1906 Óleo sobre lienzo 220'6x131'2 cm. MOMA, Nueva York 270
- Picasso. *La Arcadia***. París, primavera 1906. *Gouache* sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York. 271
- Picasso. *Familia de saltimbanquis*** (con hipódromo). París, 1905. *Gouache* y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú. 272
- Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo***. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. 272
- Picasso. *La Arcadia***. Detalle. París, primavera 1906. *Gouache* sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York. 272
- Picasso. *El joven con pipa***. París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's. 273
- Picasso. *Les bâteleurs***. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 273
- Gusman. *Pompeya vista desde el camino de Salerno***. P.3 274
- Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo***. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. 274
- Picasso. *La Arcadia***. París, primavera 1906. *Gouache* sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York. 275
- Gusman. *Vista exterior del anfiteatro***. P. 172. 275
- Picasso. *La Arcadia***. París, primavera 1906. *Gouache* sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York. 276
- Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo***. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. 276
- Gauguin. *Jinetes en la playa***. 1902. Óleo sobre lienzo. 66x76 cm. Museum Folkwang, Essen. 276
- Picasso. *El joven con pipa***. París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's. 276
- Picasso. *Juglar y naturaleza muerta***. París, 1905. *Gouache* sobre cartulina. 100x69'9 cm. National Gallery. Washington. 276
- Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo***. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. 276
- Picasso. *Niña a caballo***. París, 1905-1906. Acuarela. 51x34'5 cm. Colección actual desconocida 277
- Picasso. *El muchacho del caballo***. París 1905-1906. Acuarela sobre papel. 50x32 cm. Tate Gallery. Londres. 277
- Picasso. *Muchacho y caballo***. París 1905-1906. Dibujo a pincel y aguada sepia. 49x32 cm. The Baltimore Museum of Art. 277
- Picasso. *El muchacho del caballo***. París 1905-1906. Acuarela y lápiz. 23'5x16'7 cm. The Baltimore Museum of Art. 277

- Picasso. *Proyecto para el telón de Parade*.** 1917. Acuarela y lápiz de grafito. 27'3x39'5 cm. Museo Picasso París. 277
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 278
- Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*.** Detalle. París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. 278
- Picasso. *Familia de saltimbanquis*** (con hipódromo). París, 1905. *Gouache* y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú. 278
- Picasso. *Caballos en el baño*.** París, 1906. Acuarela. 31x49 cm. Colección Galería Berggruen. París. 278
- Picasso. *Estudio para caballos en el baño*.** París, 1906. Dibujo a lápiz. 29'2x44'5 cm. Colección Walter P. Chrysler, Jr. Nueva York. 278
- Gusman. Bajos relieves en terracota.** P. 433. ... 279
- Antonio Salamanca. *Cástor y Pólux en el Quirinal*** de Roma. 1540. Aguafuerte. Mármol. 550 cm altura. 279
- Gusman. Bajos relieves en terracota.** P. 433... 279
- Picasso. *La Arcadia*.** París, primavera 1906. *Gouache* sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York. 279
- Roux. Tomo V. P. 33.** 280
- Roux. Tomo V. P. 33. Detalle.** 280
- Gusman. Bajos relieves en terracota.** Detalle. P. 433. 280
- Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*.** París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. 280
- Picasso. *La Arcadia*.** París, primavera 1906. *Gouache* sobre cartón. 38'1x57'8 cm. Metropolitan Museum. Nueva York. 280
- Pólux. Casa de los Dióscuros.** Pompeya. 281
- Cástor. Casa de los Dióscuros.** Pompeya. 281
- Picasso. *Estudio para caballos en el baño*.** París, 1906. Dibujo a lápiz. 29'2x44'5 cm. Colección Walter P. Chrysler, Jr. Nueva York. 281
- Cástor y Pólux*.** Roux Vol. III P.115. 281
- Io y Épafo*.** Detalle. Roux Vol. II P. 46. 281
- Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*.** París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. 282
- Louis Boily. *Erupción del año 1799*.** Gusman. P.10. 282
- Picasso. *Proyecto para el telón de Parade*.** 1917. Acuarela y lápiz de grafito. 27'3x39'5 cm. Museo Picasso París. 282
- Picasso. *Niña a caballo*.** París 1905-1906. Acuarela. 51x34'5 cm. Colección desconocida. . 283
- Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*.** París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. 283
- Picasso. *Escultor y su modelo con un grupo esculpido representando un domador de caballos*.** París, 30 marzo 1933. Aguafuerte. 19'4 x26'8 cm. 283
- Picasso *Muchacho desnudo*** París, 1906 *Gouache* sobre cartón 68x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo 284
- Kouros de Paros*.** Siglo VI aC. Mármol, 130 cm. Museo del Louvre, París 285
- Picasso. *Muchacho desnudo*.** París, 1906. *Gouache* sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo. 286
- Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*.** París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. 286
- Miguel Ángel Buonarroti. *David*.** 1504. Galería de la Academia. Florencia 288
- Miguel Ángel Buonarroti. *David*.** Detalle. 1504. Galería de la Academia. Florencia 288
- Picasso. *Muchacho desnudo*.** Detalle. París, 1906. *Gouache* sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo 288
- Miguel Ángel Buonarroti. *David*.** Detalle. 1504. Galería de la Academia. Florencia 288
- Perseo*.** Villa presso S. Marco. Stabia. 288
- Picasso. *Muchacho desnudo*.** París, 1906. *Gouache* sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo. 288

- Efebo.** Casa del Centenario. Pompeya. 288
- Efebo.** Casa del Sacello Iliaco. Pompeya. 288
- Gusman. Apolo.** Pintura de Casa del Citarista.
P. 78 289
- Gusman. Apolo y el ónfalos. Pintura. P. 78. 289
- Picasso. Muchacho conduciendo un caballo.**
Detalle. París, 1906. Óleo sobre lienzo.
220'6x131'2 cm. Museum of Modern Art.
Nueva York. 289
- Picasso. Muchacho desnudo.** Detalle. París, 1906.
Gouache sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del
Hermitage. San Petersburgo. 289
- Gusman. Apolo y el ónfalos.** Detalle.
Pintura. P. 78. 289
- Picasso. El joven con pipa.** París, diciembre 1905.
Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por
Sotheby's. 290
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre
lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC)
National Gallery of Art. 290
- Picasso. Muchacho desnudo.** París, 1906.
Gouache sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del
Hermitage. San Petersburgo. 290
- Picasso. Muchacho conduciendo un caballo.**
París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm.
Museum of Modern Art. Nueva York. 290
- Picasso Dos hermanos de cara** 1906 *Gouache*
sobre cartón 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 292
- Picasso. Los dos hermanos.** 1906. óleo sobre
lienzo. 142x97 cm. Kunstmuseum. Basilea. . . . 293
- Picasso. Saltimbanquis.** París, 1905. Tinta china y
acuarela. Von der Heydt Museum. Wuppertal. . 294
- Picasso. Le bâteleur con naturaleza muerta.**
París, 1905. *Gouache* sobre cartón. 100x69'9 cm.
Nacional Gallery of Art Washington. Washington
D.C. 294
- Picasso. Dos hermanos de cara.** Detalle. 1906.
Gouache sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso
París. 294
- Picasso. Desnudo sentado.** París, 1904-1905.
Óleo sobre cartón. 106x76 cm. Musée
National d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou. París. 294
- Picasso. El atleta.** París, 1905. *Gouache* sobre
cartón 65x56 cm. Colección particular, París. . . 295
- Picasso. El organillero.** París, 1905. *Gouache* sobre
cartón. 100x70 cm. Kunsthau, Zürich. 295
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre
lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National
Gallery of Art. 295
- Picasso. Muchacho desnudo.** París, 1906. *Gouache*
sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage.
San Petersburgo. 295
- Picasso. Dos hermanos de cara.** 1906. *Gouache*
sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 295
- Picasso. Salomé.** París, 1905. Punta seca.
40x34'8 cm. 295
- Gusman. La toilette,** pintura de Herculano en el
Museo de Nápoles. P. 189 295
- Picasso. La toilette.** 1905, Gósol. Óleo sobre lienzo.
151x199 cm. Albright-Knox Art Gallery. Buffalo
(Nueva York). 295
- El triunfo de Baco.** Detalle ménade. Pompeya. 295
- Picasso. Muchacho desnudo.** París, 1906.
Gouache sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del
Hermitage. San Petersburgo. 296
- Picasso. Muchacho conduciendo un caballo.**
París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm.
Museum of Modern Art. Nueva York. 296
- Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".**
París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5.
Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia).. . 297
- Picasso. Estudio para "Las señoritas de la calle
Avinyó".** 1907. Lápiz y pastel sobre
papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche
Kunstsammlung Basel. Basilea. 297
- Picasso. Dos hermanos de cara. 1906.** *Gouache*
sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 298
- Picasso. Les bâteleurs. París, 1905.** Óleo sobre
lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National
Gallery of Art. 298
- Picasso. Les bâteleurs. Detalle.** París, 1905. Óleo
sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC)
National Gallery of Art. 299
- Picasso. Dos hermanos de cara.** 1906. *Gouache*
sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 299

- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 300
- Picasso. *Estudio para la "Muerte de Arlequín"*.** París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia). 300
- Picasso. *Dos hermanos de cara*.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 300
- Gusman. *Efebo*.** Escultura en bronce del Museo de Nápoles. P. 419. 300
- Gusman. *Baco*.** Escultura en bronce del Museo de Nápoles. P. 420. 300
- Picasso. *Dos hermanos de cara*.** Detalle. 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. 300
- Gusman. *Efebo*.** Detalle. Escultura en bronce del Museo de Nápoles. P. 419. 300
- Kourós de Paros*.** Siglo VI aC. Mármol, 130 cm. Museo del Louvre, París. 301
- Gusman. *Baco y Ampelus*.** Museo de Nápoles. P. 423. 301
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 301
- Gusman. *Porta lámparas en bronce*** (Museo de Nápoles). P.426 301
- Gusman. *Amor*.** (Bronce, Museo de Nápoles). P.427 301
- Gusman. *Putto* porta antorcha.** (Bronce, Museo de Nápoles). P.428 301
- Picasso París. 301
- Gusman.** Región IX, Isla V. Nº 11. PL.VII. 302
- Picasso. *Dos hermanos de cara*.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 302
- Gusman.** Región VII. Isla IV. Nº 31 (Casa de Arriana). PL.VI. 302
- Gusman.** Región IX. Isla V. Nº 11. PL. VI. 302
- Gusman.** IX.5.18 (nº3). Acuarela. Ecole de Beaux Arts. París. 302
- Gusman.** 12 R (nº28). Ecole de Beaux Arts. de París. 302
- Gusman.** VIII 4.4 (nº2). Ecole de Beaux Arts de París. 302
- Gósol en verano. 303
- Gósol, pueblo nuevo y pueblo viejo en la cima. 303
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 303
- Picasso. *Dos hermanos de cara*.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 303
- Picasso. *Telón para Parade*.** 1917. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 303
- Picasso. *Familia de saltimbanquis (con hipódromo)*.** Detalle. París, 1905. *Gouache* y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú. 304
- Picasso. *Estudio para la "Muerte de Arlequín"*.** París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia). 304
- Picasso. *Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó"*.** 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea. 304
- Picasso. *Dos hermanos de cara*.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 305
- Picasso. *Dos hermanos de cara*.** Detalle. 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. 305
- Picasso. *Caricaturas y retratos*** (G. Apollinaire, P. Fort, etc). París, 1905. Pluma y lápiz plomo. 25'5x32'7 cm. Museo Picasso París. 305
- Picasso. *Caricaturas y retratos*** (G. Apollinaire, P. Fort, etc). Detalle. París, 1905. Pluma y lápiz plomo. 25'5x32'7 cm. Museo Picasso París. . . . 305
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** Gósol, 1906. Óleo sobre lienzo. 82x100'4 cm. Colección particular. 306
- Picasso. *Caricaturas y retratos*** (G. Apollinaire, P. Fort, etc). Detalle. París, 1905. Pluma y lápiz plomo. 25'5x32'7 cm. Museo Picasso París. 306
- Picasso. *Jarrón, bol y lechera*.** Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. 41'9x29 cm. Colección particular. 306

- Picasso. Naturaleza muerta: jarrón con ramo de flores.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre cartón. 70'5x54 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York. 306
- Picasso. Bacanal según Poussin.** París, 1944 (Liberación de París) Acuarela y *Gouache* sobre papel. 30'5x40'5 cm. Colección particular. . . . 307
- Picasso. Homenaje a Baco.** Bloch 1006. Octubre y noviembre 1960. Litografía. 50x63 cm. 307
- Escenas V y VI (Sileno y Dionisio) de la Villa de los Misterios. Pompeya. 307
- Picasso. Homenaje a Baco.** Bloch 1006. Detalle. Octubre y noviembre 1960. Litografía. 50x63 cm. 308
- Picasso. Homenaje a Baco.** Bloch 1006. Detalle. Octubre y noviembre 1960. Litografía. 50x63 cm. 308
- Picasso. Dos hermanos de cara.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 308
- Picasso. Picasso y Manuel Pallarés.** Cannes, 5 octubre 1960. Ceras de colores sobre foto en blanco y negro de Douglas Duncan. 22'5x34 cm. Colección Marina Picasso 308
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 309
- Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".** París, 1906. Pluma y acuarela. 309
- Picasso. Dos hermanos de cara. 1906.** *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 309
- Picasso. Telón para Parade.** 1917. Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 309
- Gusman. Efebo.** Escultura en bronce del Museo de Nápoles. P. 419. 310
- Picasso. Dos hermanos de cara.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. 310
- Gusman. Baco y Ampelus.** Museo de Nápoles. P. 423. 310
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 310
- Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".** París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia).. . 310
- Picasso. Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó".** 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea. 310
- Picasso. El joven con pipa.** París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's 311
- Picasso. Los dos hermanos.** 1906. óleo sobre lienzo. 142x97 cm. Kunstmuseum. Basilea. . . . 311
- Picasso. Los dos hermanos.** Detalle. 1906. óleo sobre lienzo. 142x97 cm. Kunstmuseum. Basilea. 311
- Picasso Dos adolescentes** Gósol, 1906 Óleo sobre tela 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington 312
- Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".** París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia). 314
- Picasso. Dos adolescentes.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington. 314
- IX, 8, 6 Casa del Centenario. Pompeya. 315
- IX, 8, 6 Casa del Centenario. Pompeya. 315
- Picasso. Desnudo sentado.** París, 1905. Óleo sobre cartón. 106x76 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París. 315
- Picasso. La flauta de Pan.** Antibes, 1923. Óleo sobre tela. 205x174 cm. Museo Picasso París. . . 315
- Spinario.** Musée des Antiquités Nationales. París 316
- Spinario.** Siglo I a.C. Figura romana procedente, probablemente, de modelos helenísticos. Museos Capitolinos. Roma. 316
- Picasso. Los dos adolescentes.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington. 316
- Picasso. Circo ambulante.** 1922, París. *Gouache* sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París. 317

- Picasso. *Minotauro ciego guiado por una niña con paloma*.** París, 1934. Aguafuerte, buril y rascador. 22'6x31'2 cm. 317
- Gusman. *Efebo*.** Escultura en bronce (Museo de Nápoles) P. 419. 317
- Gusman. *Baco y Ampelus*.** (Esculturitas en bronce del Museo de Nápoles) P. 423. 317
- Llegada de Heracles al Iliso*.** Relieve votivo encontrado en el cauce del Iliso. Museo Nacional. Atenas. 318
- Llegada de Heracles al Iliso*.** Detalle cántaros. Relieve votivo encontrado en el cauce del Iliso. Museo Nacional. Atenas. 318
- Picasso. *Dos hermanos de cara*.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. . . 318
- Picasso. *Los dos adolescentes*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington. 318
- Picasso. *Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó"*.** 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea. 318
- Jarras de bronce*.** Roux Vol. VII. Fig. 70. 318
- Gusman. *Objetos de vidrio*** (Museo de Nápoles). P.447. 319
- Picasso. *Los saltimbanquis*.** París. Tinta china y acuarela. 1905. 9'5x9'7 cm. Von der Heydt Museum. Wuppertal. 319
- Picasso. *Tanagra con ánfora*.** Antibes, 1947-1948. 320
- Picasso. *Artista de circo y niño*.** París, 1905. Tinta china y acuarela. 16'8x10'5 cm. Tate Gallery, Londres. 320
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 82x100'4 cm. Colección particular. 320
- Picasso. *Los saltimbanquis*.** París, 1905. Tinta china y acuarela. 9'5x9'7 cm. Von der Heydt Museum. Wuppertal. 320
- IX, 8, 6 Casa del Centenario. Detalle. Pompeya. 321
- Picasso. *Dos adolescentes*.** Detalle. 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington. 321
- Picasso. *La muchacha de la cabra*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA). 321
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** 1906, París. 151'3x93 cm. MOMA, Nueva York. 321
- Picasso. *Desnudo sentado y desnudo de pie*.** 1906, París. Dibujo al carbón. 61'5x47 cm. Philadelphia Museum of Art. 321
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.** 1907, París. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. MOMA, Nueva York. 321
- IX, 8, 6 Casa del Centenario. Pompeya. 322
- Picasso. *Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó"*.** 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea. 322
- Picasso. *Circo ambulante*.** 1922, París. *Gouache* sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París. 322
- Picasso. *Minotauro ciego guiado por una niña con paloma*.** París, 1934. Aguafuerte, buril y rascador. 22'6x31'2 cm. 322
- Picasso. *Los dos adolescentes*.** Detalle. 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington. 323
- IX, 8, 6 Casa del Centenario. Pompeya. 323
- Picasso. *La flauta de Pan*.** Antibes, 1923. Óleo sobre tela. 205x174 cm. Museo Picasso París. . . 323
- Picasso. *Pareja de adolescentes*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 324
- Mujer con jarra*.** Villa de San Marco. Stabia. Detalle en la parte de baja de un muro en la zona NE. 326
- Picasso. *Mujer de la jarra*.** Gósol, 1906. Dibujo a mina de plomo. No constan medidas. Baltimore Museum of Art. 326
- Picasso. *Pareja de adolescentes*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 326
- H. Bosch. *El jardín de las delicias*.** Detalle. 1480-1490. Óleo sobre tabla. Panel central: 220x195 cm. Museo del Prado. Madrid. 327
- Tumba de Haremhab. Valle de los Reyes. 328

- Picasso. Pareja de adolescentes.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París 328
- Escena de Symplegma.** Casa dei Vetii. Detalle. Pompeya. 329
- Picasso. Pareja de adolescentes.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 329
- Picasso. Señorita en cucullas** (estudio para *Las señoritas de la calle Avinyó*). Catálogo de dibujos. 8 inv. 1906-1907. Museo Picasso París. 330
- Escena de Symplegma.** Casa dei Vetii. Pompeya. 330
- Gusman. Apolo.** Pintura de Casa del Citarista. P. 78 330
- Picasso. Muchacho desnudo.** París, 1906. *Gouache* sobre cartón. 67'5x52 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo. 330
- Gusman. Apolo y el ónfalos.** Pintura. P. 78. ... 330
- Gusman. Apolo Lyceo.** Esculturita en mármol del Museo de Nápoles. P. 420. 331
- Picasso. Pareja de adolescentes.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 331
- Gusman. Sileno borracho.** Esculturita en bronce del Museo de Nápoles. P. 421. 331
- Los inventores de la medicina** (Apolo, Quirón y Esculapio). Roux Vol. II. 332
- Picasso. Pareja de adolescentes.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 332
- Gusman. Nº 28. 12 R.** Acuarela. Ecole de Beaux Arts. París. 332
- Estudio para Arlequín y mujer con ánfora.** Junio-julio 1905. Lápiz y tinta. Carnet de dibujos. Museo Picasso, París. 333
- Picasso, Carlo Socrate y dos asistentes sobre el telón de Parade. 1917.¹⁶ 333
- Estudio para Arlequín y mujer con ánfora.** Junio-julio 1905. Lápiz y tinta. Carnet de dibujos. Museo Picasso, París. 334
- Picasso. Pareja de adolescentes.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 334
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 334
- Neptuno y Amione.** Roux Vol. II. Pintura 62. ... 334
- Fauno y bacante.** Roux Vol. IV. Pintura 98. ... 334
- Roux. Vol. III. Pintura 17. 334
- Roux. Vol. III. Pintura 17. Detalle. 334
- Sacerdotisas de Isis.** Roux Vol. I. Pintura 58. ... 335
- Sacerdotisas de Isis.** Detalle. Roux Vol. I. Pintura 58. 335
- Sacerdotisas de Isis.** Detalle Roux Vol. I. Pintura 58. 335
- Reina Nefertari e Isis.** Tumba reina Nefertari. Valle de los Reyes. Tebas. 335
- Gusman. Negocio de artículos de piel.** P. 269. 335
- Gusman. Chatarrero.** P. 270. 335
- Gusman. Calderero.** P. 269. 336
- Coperos.** Fresco influencia egipcia. Palacio Cnossos. Creta. 1450 a.C. 336
- Gusman. Pintura de naturaleza muerta** (Museo de Nápoles). P. 402. 336
- Picasso. Pareja de adolescentes.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 336
- Colombarium del Codex Pighianus.** Louvre. Reproducido en repertorio de Reinach: RPGR, 30, 1-3. ²⁶ 337
- Picasso. Pareja de adolescentes.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 338
- Picasso. Les bâteleurs.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 338
- Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".** París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia). 338
- Picasso. Dos hermanos de cara.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso 338
- Los inventores de la medicina** (Apolo, Quirón y Esculapio). Roux Vol. II. 339

- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 340
- Picasso. *Pareja de adolescentes*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París. 340
- Escena de Symplegma*.** Casa dei Vetii. Pompeya. 340
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela 82x100'3 cm. Colección particular. 342
- Picasso. *Naturaleza muerta con jarros*** (El porrón). Gósol 1906. Óleo sobre tela. 38'5x56 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo 342
- Picasso. *Naturaleza muerta: flores en un jarrón*.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre cartón. 70'5x54 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. 342
- Picasso. *Naturaleza muerta con jarrones*.** Gósol, 1906. *Gouache* y acuarela sobre papel. 32'5x37'5 cm. Colección privada. 342
- Picasso. *Botijo con flores*.** Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. Sin medidas. Colección Aulay, Winnipeg. 342
- Picasso. *Tazón, jarra y lechera*.** Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. 41'9x29 cm. Colección particular. 342
- Picasso. *La primera comunión*.** Barcelona, 1895-1896. Óleo sobre tela. 116x118. Museo Picasso de Barcelona. 344
- Picasso. *El monaguillo*.** Barcelona, 1896. Óleo sobre tela. 76x50 cm. Museo de Montserrat (Barcelona). 344
- Picasso. *El monaguillo*.** Detalle. Barcelona, 1896. Óleo sobre tela. 76x50 cm. Museo de Montserrat. Montserrat (Barcelona). 344
- Picasso. *El harén*.** Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art, Cleveland. 344
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** 1906. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular. 344
- Picasso. *Apuntes*.** París, 1901. Tinta y acuarela sobre papel. Paradero desconocido. 346
- Picasso. *Caricaturas y retratos*.** Detalle. París, 1905. Pluma y lápiz de plomo. 25'5x32'7 cm. Museo Picasso París. 346
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** 1906. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular. 347
- Zurbarán. *Tazas y vasos*.** 1636. 66x84 cm. Museo del Prado, Madrid. 347
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 347
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** Detalle. 1906. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular. 347
- Goya. *El parasol*.** 1776-1778. Óleo sobre tela. 104x152 cm. Museo del Prado, Madrid. 348
- B.E. Murillo. *La virgen del rosario con el niño*.** 1650-1655. Óleo sobre tela. 164x110 cm. Museo del Prado, Madrid. 348
- Piero Della Francesca. *La madonna del parto*.** 1455 ca. Fresco. 260x203 cm. Santa Maria Momentana, Monterchi (Toscana). 348
- Picasso. *Muchacho llevando a un niño de espaldas*.** Gósol, 1906. Tinta china sobre fondo rojo, sobre papel. 32'5x25'5 cm. Colección privada, Suiza. 348
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** Detalle. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular. 348
- Picasso. *Muchacho llevando a un niño*.** Gósol, 1906. Tinta china sobre papel. 12x7'5 cm. Colección del artista. (Pág. 27 del bloc de Gósol). 348
- Gusman. *Venus pompeyana*** Pintura de la Casa de Cástor y Pólux. P. 69. 350
- Procesión sacra de Cibeles*.** Villa de la abundancia, Pompeya. 350
- Gusman. *Pinturas de la thermopole de la calle de Mercurio*.** P.241. 350
- Gusman. *La cena*.** (Pintura de Herculano. Museo de Nápoles).P. 338. 351
- Picasso. *Baco bebiendo en porrón*.** 12 febrero 1957. Aguatinta y *Gouache*. 66x50 cm. 351

- Cartel de un charcutero en Pompeya.** En Bascle de Lagreze, Fig. 33. 351
- Gusman. Dos pinturas de naturalezas muertas.** Museo de Nápoles. P. 402 351
- Gusman. Objetos de vidrio.** Museo de Nápoles. P.448. 352
- Bodegón. Casa dei Vetii. Pompeya. 352
- Picasso. Naturaleza muerta con cuadro.** Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular. . 352
- Roux. Vol IV. *Baco*. Pint. 70 352
- Gusman. Altar a Ceres.** P. 121. 353
- Gusman. Ónfalos** (Pintura de un larario desdichado a Apolo). P. 121.. 353
- Achille Vianelli. Capella con voti.** 1831. Aguafuerte y aguatinta. 10'3x12'5 cm. Museo Nacional de San Martino. Nápoles (Foto conservada entre los cuadernos de notas d el viaje a Italia de Picasso en 1917). 354
- Picasso. Parodia de ex voto.** Barcelona, 1899-1900. Óleo sobre tela. 56'6x40'8 cm. Museo Picasso Barcelona. 355
- Achille Vianelli. Zampognari.** 1831. Aguafuerte y aguatinta. 12'5x10'2 cm. Museo Nacional de San Martino. Nápoles. (Foto conservada entre los cuadernos de notas del viaje a Italia de Picasso en 1917). 355
- Picasso. Naturaleza muerta con cuadro.** 1906. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular. 356
- Picasso. Caricaturas y retratos.** Detalle. París, 1905. Pluma y lápiz de plomo.. 25'5x32'7 cm. Museo Picasso París 356
- Gusman. Sacrificio a la abundancia.** (Pintura).P.121. 357
- Gusman. Estatuilla de la abundancia.** (Bronce del Museo de Nápoles).P. 124. 357
- Gusman. Estatuilla de la abundancia.** Detalle. (Bronce del Museo de Nápoles).P. 124. 358
- Picasso. Naturaleza muerta con cuadro.** 1906. Detalle. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular 358
- Canals. Benedetta y Fernande en los toros** París, 1905. (Sin referencias) 359
- Gusman. Estatuilla de la abundancia.** Detalle. (Bronce del Museo de Nápoles).P. 124. 359
- Gusman. Recipientes para altar doméstico.** (terracota, Museo de Pompeya). P. 126. 360
- Joven catalana yendo a la fuente.** (1905-10). Postal. Ed. Labouche. Archivos Picasso. París. . 360
- Detalle inscripción: "**Fuente del amor**", cántaros y porrón en primer término, junto a mujer con cántaro. Joven catalana yendo a la fuente. (1905-10). Postal. Ed. Labouche. Archivos Picasso. París. 360
- Picasso. Mujer con vasija.** París, 1919. Tinta china. (Sin medidas). Colección privada. 360
- Picasso. Naturaleza muerta con cuadro.** Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular . 361
- Picasso. La primera comunión.** Barcelona, 1895-1896. Óleo sobre tela. 116x118. Museo Picasso de Barcelona. 361
- Picasso. La mujer embarazada.** Vallauris 1950-1951 (1959). Bronce. 109x30x34 cm. Colección particular. 363
- Picasso. Naturaleza muerta con cuadro.** Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular . 363
- Picasso. El monaguillo.** Detalle. Barcelona, 1896. Óleo sobre tela. 76x50 cm. Museo de Montserrat (Barcelona). 364
- Picasso. Naturaleza muerta: flores en un jarrón.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre cartón. 70'5x54 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. 364
- Picasso. El monaguillo.** Barcelona, 1896. Óleo sobre tela. 76x50 cm. Museo de Montserrat (Barcelona). 364
- Picasso. Naturaleza muerta con cuadro.** Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular 364
- Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".** París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia).. . 364
- Picasso. Dos hermanos de cara.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París... 364
- Gusman. Estatuilla de la abundancia.** Detalle. (Bronce del Museo de Nápoles).P. 124. 365

- Picasso. *Tanagra con ánfora*.** Antibes 1947-1948 365
- Picasso. *Naturaleza muerta con jarros (El porrón)*.** Gósol 1906. Óleo sobre tela. 38'5x56 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo..... 366
- Gusman. *Pintura de naturaleza muerta*** del Museo de Nápoles. P. 402 366
- Bodegón con peces. Casa Cervi. Herculano. ... 366
- Picasso. *Naturaleza muerta con jarrones*.** Gósol, 1906. *Gouache* y acuarela sobre papel. 32'5x37'5 cm. Colección privada. 366
- Picasso. *Dos hermanos de cara*.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París... 367
- Gusman. *Larario dedicado a Baco*.** (Pintura de la Casa del Centenario) (Museo de Nápoles). P. 130..... 367
- Larario dedicado a Baco*.** Detalle.(Pintura de la Casa del Centenario) (Museo de Nápoles) 367
- Picasso. *Botijo con flores*.** Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. (Sin medidas). Colección Aulay, Winnipeg. 367
- Gusman. *Huchas en terracota*.** (Museo de Pompeya). P.233. 367
- Picasso. *La toilette*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 151x199 cm. Albriht-Knox Art Gallery. Buffalo. N.Y. 368
- Picasso. *Naturaleza muerta con jarros (El porrón)*.** Gósol 1906. Óleo sobre tela. 38'5x56 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo 368
- El triunfo de Baco*.** Detalle ménade. Pompeya. 368
- Picasso. *Marco decorado*.** Barcelona, 1902 ca. Óleo sobre madera. 122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona 369
- Picasso. *Marco decorado*.** Detalle mujer con jarrón invertido y niño. Barcelona, 1902 ca. Óleo sobre madera. 122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona 369
- Picasso. *Marco decorado*.** Detalle niño. Barcelona, 1902 ca. Óleo sobre madera. 122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona 369
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular . 369
- Gusman. *Estatuilla de la abundancia*.** (Bronce del Museo de Nápoles).P. 124. 369
- Picasso. *La toilette*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Albright-Knox Art Gallery Buffalo (NY.)..... 370
- Dama romana en su toilette*.** Bascle de Lagrèze. Fig. 47. 371
- Gusman. *La toilette*.** (Pintura de Herculano. Museo de Nápoles). P. 394 371
- Picasso. *La toilette*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Albright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 373
- Picasso. *Tazón, jarra y lechera*.** Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. 41'9x29 cm. Colección particular..... 373
- Gusman. IX.I.2.2 *¿Baco y Ariadna?*** Ecole de Beaux Arts. París. 374
- Picasso. *La toilette*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Albright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 374
- Gusman. *Leda*.** Pintura de la Casa de la Reina Margarita. PL.I. 374
- Picasso. *Cabeza de Fernande de perfil*.** Gósol o París, 1906. Monotipo sobre vidrio estampado con *Gouache* sobre papel de estraza.Estampación: 28x21'5 cm. Papel: 29'5x26'5 cm. Musée Picasso. París. 375
- Picasso. *La toilette*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Albright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY)..... 375
- Ménade danzante*.** Escena VIII. Villa de los Misterios. Pompeya..... 376
- Picasso. *La toilette*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Albright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY)..... 376
- La toilette*.** Escena IX. Villa de los Misterios, Pompeya. 376
- Picasso. *Desnudo sobre fondo rojo*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 81x54 cm. Museo de l'Orangerie. París..... 376
- Ménade danzante*.** Detalle. Escena VIII. Villa de los Misterios. Pompeya 376
- Picasso. *La toilette*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Albright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 376

- Picasso. *El peinado*.** París o Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 175x99'7cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. 377
- Picasso. *El peinado*.** Detalle. París o Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 175x99'7cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. 377
- La toilette*.** Escena IX. Villa de los Misterios. Detalle. Pompeya. 377
- Picasso. *Estudio para La toilette*.** Gósol, 1906. Carbón sobre papel. 62'2x40'7 cm. Colección The Alex Hillmann Corporation. Nueva York. 378
- Gusman. *Estatua de Venus en el templo de Isis*.** (Mármol del Museo de Nápoles). P.83. 378
- Picasso. *Estudio para La toilette*.** Gósol, 1906. Óleo sobre cartón. 52x31 cm. Museu de Arte. Sao Paulo. 378
- Espejo de bronce etrusco decorado con Turan. 300 a.C. Bloomington, Indiana University Museum of Art. 379
- Picasso. *Salomé*.** París, 1905. Punta seca. 40x34'8 cm. 379
- Gusman. *La toilette*.** Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P.394. 379
- La toilette*.** Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. 379
- Picasso. *La toilette*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 379
- Gusman. *Mujer en su toilette*.** Detalle. Pintura de la Casa de Trittolemo. P. 332. 380
- Picasso. *La toilette*.** Detalle.1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 380
- Ménade danzante*.** Detalle. Escena VIII. Villa de los Misterios. Pompeya 380
- Ménade danzante*.** Detalle. Escena VIII. Villa de los Misterios. Pompeya 381
- El triunfo de Baco*.** Detalle bailarina. Pintura pompeyana. 381
- Picasso. *La toilette*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 381
- Gusman. *Mujer en su toilette*.** Pintura de la Casa de Trittolemo. P. 332 381
- La toilette*.** Escena IX. Villa de los Misterios, Pompeya. 381
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. . . . 381
- Picasso. *Retrato de Fernande*.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre papel. 32x40 cm. Prins Eugens Waldemarsudde. Estocolmo. 382
- Picasso. *La toilette*.** Detalle.1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 382
- Picasso. *Perfil de Fernande*.** Gósol, 1906. Carnet catalán. 382
- Picasso. *Estudio para La toilette*.** Gósol, 1906. Dibujo mal carbón. 24x15 cm. Colección privada, Londres. 382
- Picasso. *Estudio para La toilette*.** Gósol, 1906. Carbón sobre papel. 62'2x40'7 cm. The Alex Hillmann Corporation. Nueva York. 382
- La parisina*.** Procedente del palacio de Cnossos. 1450 a.C. Fresco. 32 cm. al. Museo de Heraklion, Creta. Fecha: 1450 a.C. 383
- Trajes folclóricos cretenses. 383
- Picasso. *La toilette*.** Detalle.1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 383
- Circe y un compañero de Ulises*.** Altar Arula. Museo del Louvre 383
- Picasso. *Desnudo sosteniendo un espejo*.** Gósol, 1906. Dibujo a la pluma. 25x17 cm. Colección privada Londres. 383
- Circe y un compañero de Ulises*.** Detalle. Altar Arula. Museo del Louvre 383
- Picasso. *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona*.** París, 1905. Pluma y tinta sobre papel.24x16 cm. Museo Picasso París. . . 384
- Picasso. *Telón para Parade*.** Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 384
- La mallorquina*.** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 384

- Picasso. *Plancha de dibujos*.** Detalle. 1905. Punta seca. Musée Picasso. París. 384
- Picasso. *La toilette*.** 1906, Gósol.
Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 384
- Picasso *La muchacha de la cabra*** Gósol, 1906
Óleo sobre tela 139x102 cm. Barnes Foundation.
Merion (PA) 386
- Gauguin. 387
- Bañistas*.** 1902. Óleo sobre tela. 92x73 cm.
Colección privada.. . . . 387
- Picasso. *Fernande con mantilla*.** Gósol,
1906. Óleo sobre tabla. 82x63 cm. Museo
Picasso de Málaga.. . . . 388
- Picasso. *Mujer sobre un asno*.** Gósol, 1906. Óleo
sobre tabla. 30x21 cm. Herencia Picasso.. . . . 388
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation.
Merion (PA). 389
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre
lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National
Gallery of Art. 390
- Picasso. *Circo ambulante*.** 1922, París. *Gouache*
sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París. 390
- Efebos. *Casa del Centenario. Pompeya*.. . . . 391**
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Gósol,
1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes
Foundation. Merion (PA).. . . . 391
- Picasso. *Circo ambulante*.** 1922, París. *Gouache*
sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París. 392
- Picasso. *Dora y el minotauro*.** 1936. Tinta china,
lápices colores y grattage. 40'5x72 cm. Museo
Picasso París 392
- Roux. *Venus armada*.** Pint 113. Vol. III.. . . . 393
- Roux. *Bacante*** (un ministro ofrece un sacrificio a
Baco). Pint. 71. Vol. IV 393
- Picasso. *Bacanal según Poussin*.** París, 25 ag.1944.
Acuarela y *Gouache* sobre papel. 30'5x40'5 cm.
Colección particular. 393
- Picasso. *Bacanal según Poussin*.** Detalle.
París, 25 ag.1944. Acuarela y *Gouache*
sobre papel. 30'5x40'5 cm. Colección
particular. 393
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation.
Merion (PA) 393
- Villa de los Misterios*.** Escena III (Sileno,
pánidas y las cabras). Pompeya. 394
- Roux. *Venus armada*.** Detalle. Pint 113. Vol. III. 395
- Era de Cal Vermell*.** Gósol, 1952. 395
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation.
Merion (PA) 395
- Picasso. *Fauno sentado tocando el aulos,*
ninfa sentada con pandereta y cabra de pie.
Antibes, Nov. 1946. Grafito sobre papel.
50'5x65'5 cm. Museo Picasso París. 396**
- Picasso. *Fauno sentado tocando el aulos,*
ninfa sentada y cabrito.** Antibes. Nov. 1946.
Grafito sobre papel. 51x66 cm. Museo Picasso
París. 396
- Douglas Duncan. *Jardín de La Californie:*
Cabra, Esmeralda, Escultura fállica de
M^a Thérèse y Mujer vestida de largo. 1957 396**
- Gauguin. *Bañistas*.** 1902. Óleo sobre tela.
92x73 cm. Colección privada.. . . . 396
- Picasso. *La cabra*.** Vallauris, 1950.
Bronce. 120'5x72x144 cm. Museum of
Modern Art. Nueva York. 397
- Roux. *Venus armada*.** Pint 113. Vol. III. 397
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Gósol,
1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes
Foundation. Merion (PA) 397
- Gusman. *Sacerdotisa del templo de Venus*.**
Pintura del Museo de Nápoles. *P. 65. 397
- IX, 8, 6 Casa del Centenario. Pompeya 398
- Gusman. *Templo de Isis. Estatua de Venus*.**
(Mármol del Museo de Nápoles). **P. Picasso,**
***La muchacha de la cabra*.** Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes
Foundation. Merion (PA). 399
- Gusman. *Templo de Isis. Estatua de Venus*.**
(Mármol del Museo de Nápoles). P. 83. 400
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation.
Merion (PA). 400

- Gusman. *Mujer en su toilette*.** (Pintura de la Casa de Trittolemo). P.332. 400
- Gusman. *Sacerdotisa del templo de Venus*.**
Pintura del Museo de Nápoles. P. 65..... 400
- Picasso. *Estudio para “El harén”: Mujer haciéndose la toilette*.** Gósol, 1906. Pluma, tinta y acuarela en el reverso de una etiqueta ovalada de Crème Simon. Museo Picasso París..... 400
- Picasso. *Desnudo sobre fondo rojo*.** París, verano-otoño 1906. Óleo sobre tela. 81x54 cm. Museo de l’Orangerie, París..... 400
- Gusman. *Venus pompeyana*.** (Pintura de la Casa de Castor y Pólux). P. 66 401
- Cibeles.** Fragmento de *Procesión sacra de Cibeles*. Detalle. Villa de la Abundancia. Pompeya..... 401
- Virgen románica de ***Sta. María de Gósol***. Siglo XII
Talla en madera policromada. Alt. 77 cm. Museu Nacional d’Art de Catalunya. 401
- Picasso. *Desnudo peinándose*.** París, otoño 1906. Óleo sobre tela. 104’1x79’4 cm. Kimbell Art Museum. Fort Worth, TX..... 401
- Picasso. *Pareja de adolescentes*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l’Orangerie, París. 401
- Gusman. *Templo de Isis. Estatua de Venus*.** (Mármol del Museo de Nápoles). P. 83..... 402
- Gusman. *Sacerdotisa del templo de Venus*.**
Pintura del Museo de Nápoles. P. 65..... 402
- Duccio. *Madonna Rucellai*.** 1285.Témpera sobre tabla. 450x290 cm. Uffizi. Florencia. 402
- Gusman. *Venus pompeyana*.** (Pintura de la Casa de Castor y Pólux). P. 66..... 402
- Picasso. *Las srtas. de la calle Avinyó*.** 1907. Óleo sobre tela. 243’9x233’7 cm. The Museum of Modern Art, New York..... 402
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA). 402
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 151’3x93 cm. The Museum of Modern Art, New York..... 402
- Picasso. *El Papa boquiabierto en su sillón*.** (“Rafael y la Fornarina”) 2 Sept 1968. Aguafuerte. 14’8x20’9 cm. Museo Picasso Barcelona..... 403
- Picasso. *Escena erótica*.** 1903. Óleo sobre tela. 53’3x37’3 cm. Metropolitan Museum of Art New York..... 403
- Gusman. *Symposium (I)*.** Pintura del Museo de Nápoles. P. 339. 403
- Picasso. *Crucifixión y abrazos*.** 1901, Barcelona. Mina de plomo y realces en lápiz azul. Museo Picasso Barcelona 404
- Epifanía*.** Abside de Sta. María de Taüll. 1.123. ca.Museu Nacional d’Art de Catalunya..... 404
- Picasso. *Mujer aureolada y personajes*.** 1901, Barcelona. Pluma y tinta. Museo Picasso París. 404
- Picasso. *Croquis alegórico*.** 1902. Mina d e plomo sobre papel. 28x22’5 cm. Museo Picasso Barcelona. 404
- Picasso. *Hombre con cordero (Estudio)*.** 1943 Tinta china aguada sobre papel. 130’5x50’7 cm. Museo Picasso, París. 404
- Gusman. *Amor*.** Bronce del Museo de Nápoles. P. 427..... 405
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA). 405
- Gusman. *Portalámparas de bronce*.** Museo de Nápoles. P. 426. 405
- Picasso. *Pareja de adolescentes*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l’Orangerie, París. 406
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA). 406
- Gusman. *Porta lámparas de bronce*.** Museo de Nápoles. P. 426. 406
- Picasso. *Marco decorado*.** Barcelona, 1902 c. Óleo sobre madera. 122’8x82 cm. Museo Picasso Barcelona. 406
- Picasso. *Marco decorado*.** Detalle vasija, agua y niño.Barcelona, 1902 c. Óleo sobre madera. 122’8x82 cm. Museo Picasso Barcelona..... 406
- Marco decorado*.** Detalle Recién nacido. Barcelona, 1902 c. Óleo sobre madera. 122’8x82 cm. Museo Picasso Barcelona. 407
- Marco decorado*.** Detalle pino y vehículo.

- Barcelona, 1902 c. Óleo sobre madera.
122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona. 407
- Picasso. *Marco decorado*.** Detalle Palas Atenea.
Barcelona, 1902 c. Óleo sobre madera. 122'8x82
cm. Museo Picasso Barcelona. 408
- Picasso. *El pintor Junyer y su visión
de Mallorca*.** Barcelona, 1902. Tinta china
y lápices de colores sobre papel. 16x22 cm.
Colección privada, Bélgica. 408
- Picasso. *Marco decorado*.** Detalle Palas
Atenea. Barcelona, 1902 c. Óleo sobre madera.
122'8x82 cm. Museo Picasso Barcelona. 408
- Picasso. *Pareja de adolescentes*.** Gósol,
1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de
l'Orangerie, París. 409
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Gósol,
1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes
Foundation. Merion (PA). 409
- Roux. *Bacante*** (un ministro ofrece
un sacrificio a Baco). Pint. 71. Vol. IV 410
- Roux. *Venus armada*.** Pint 113. Vol. III. 410
- Picasso. *Circo ambulante*.** 1922, París.
Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo
Picasso París. 410
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906.
Óleo sobre tela 154'3x110 cm. Museum of Art
Cleveland. 412
- Cartel Salon Rose Croix. 1897 c. París. 414
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art.
Cleveland. 414
- Descubriendo el falo.** Mosaico romano. 414
- Gusman. *Pintura de la "thermopole"
de la calle de Mercurio*.** P. 241. 414
- Ingres. *El baño turco*.** 1862. Óleo sobre tela.
108x108 cm. Museo de El Louvre. París. 415
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art.
Cleveland 415
- Santa cena** (Primera Eucaristía). Siglo XII
(románico tardío) San Justo, Segovia. 416
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 417
- Picasso. *Acróbata con bola*.** París, 1905.
Óleo sobre lienzo. 147x95 cm. Moscú, Museo
Pouchkine 417
- Picasso. *Muchacho conduciendo un caballo*.**
París, 1906. Óleo sobre lienzo. 220'6x131'2 cm.
Museum of Modern Art. Nueva York. 417
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre
lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC)
National Gallery of Art. 417
- Picasso. *La muchacha de la cabra*.** Gósol,
1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes
Foundation. Merion (PA). 418
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 418
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art.
Cleveland. 418
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art.
Cleveland. 418
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.**
Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección
particular. 418
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Paris, 1905.
Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington
(DC) National Gallery of Art. 419
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. Paris,
1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.
Washington (DC) National Gallery of Art. 419
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 154'3x110 cm.
Museum of Art. Cleveland 419
- Picasso. *La muchacha de la cabra*.**
Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes
Foundation. Merion (PA) 420
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 420
- Picasso. *La joie de vivre*.** Antibes, 1946.
Ripolin sobre fibrocemento. 120x250 cm.
Museo Picasso Antibes. 420
- Picasso. *Naturaleza muerta con jarros***
(El porrón). Gósol 1906. Óleo sobre tela.
38'5x56 cm. Museo del Hermitage. San
Petersburgo 421

- Picasso. Tazón, jarra y lechera.** Gósol, 1906. Acuarela sobre papel. 41'9x29 cm. Colección particular. 421
- Picasso. El harén.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 421
- Casa de Gavius Rufus 422
- Gusman. Adonis herido, cuidado por Venus y los amorcillos.** (Pintura de Casa de Adone). P.381. 422
- Picasso. El harén.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 422
- Escena erótica** 27.686. Museo Nacional. Nápoles. 422
- Gusman. Calles del Balcón y del Lupanar.** P. 272. 423
- Gusman. Vestíbulo del Lupanar.** P. 271. 423
- Gusman. Vestíbulo del Lupanar.** Detalle línea ángulo. P. 271. 423
- Picasso. El harén.** Detalle línea ángulo. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland 423
- Picasso. Estudio de Carlota Valdivia (La Celestina).** 1904. Lápices de colores sobre papel. 27x23'5cm. Colección particular. Ginebra. 423
- Picasso. El harén.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland 423
- Gusman. Templo de Isis. Estatua de Venus.** (Mármol del Museo de Nápoles). P. 83. 424
- Picasso. El harén.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland 424
- Gusman. Mujer en su toilette.** (Pintura de la Casa de Trittolemo). P. 332. 424
- Picasso. La muchacha de la cabra.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA) 424
- Picasso. El harén.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 424
- Picasso. El harén.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland 426
- Velázquez. Vieja friendo huevos.** 1618. Óleo sobre tela. 110'50x119'50 cm. National Galleries of Scotland. 426
- Escena II Villa de los Misterios.** La participante con la tarta sacrificial y rama de laurel. Pompeya. 426
- Gusman. Adonis herido, cuidado por Venus y los amorcillos.** (Pintura de Casa de Adone). P.381. 427
- Gusman. Adonis herido, cuidado por Venus y los amorcillos.** Detalle. (Pintura de Casa de Adone). P.381. 427
- Espejos pompeyanos.** Bascle de Lagrèze. Fig 49. 427
- Tiziano. La bacanal de los Andrios.** 1525 Óleo/lienzo. 175x193 cm. Museo del Prado. Madrid. 428
- Picasso. La Danza.** París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. Musée Picasso París. 428
- Poussin. El triunfo de Pan.** 1635-1636. Óleo sobre tela. 134x145 cm. National Gallery Londres. 429
- Picasso. Bacanal El triunfo de Pan según Poussin.** París, 1944. Gouache y acuarela sobre papel. 30'5x40'5 cm. Colección privada. 429
- Ingres. El baño turco.** 1862. Óleo sobre tela. 108x108 cm. Museo de El Louvre. París. 429
- Picasso. El harén.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 429
- Picasso. Homenaje a Baco.** Bloch 1006. 1960. Litografía 429
- Tiziano. La bacanal de los Andrios.** 1625 Óleo/lienzo. 175x193 cm. Museo del Prado. 430
- Baco y Ariadna.** Pintura pompeyana. Roux Vol II. Pint. 33. 430
- Picasso. El harén.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 430
- Gusman. Adonis herido, cuidado por Venus y los amorcillos.** (Pintura de Casa de Adone). P.381. Cleveland. 430
- Gusman. Symposium (I).** Pintura del Museo de Nápoles. P. 339. 430

- Gusman. *La comida*.** Pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 338. 430
- Campesinos catalanes con porrón*.** Postal de Picasso a G. Stein, 1913. 430
- Gusman. *La comida*.** Detalle. Pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 338. 431
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 431
- Gusman. *La comida*.** Detalle. Pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 338. . 431
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 431
- Gusman. *Ceremonia isíaca*.** Detalle. Pintura de Herculano. Museo de Nápoles. P. 88. 431
- Picasso. *Autorretrato*.** París, otoño 1906. Óleo sobre tela. 65x54 cm. Museo Picasso, París. . . 431
- Picasso. *Baco*.** París, 1906. Tinta sobre papel. 19x15'5 cm. Paradero desconocido. 431
- Picasso. *Baco bebiendo en porrón*.** 1957. Aguatinta y *Gouache*. 66x50 cm. 432
- Teseo vencedor del minotauro*.** 191x150 cm. Procede de la Basílica de Herculano. Museo Nacional de Nápoles. 432
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. . . . 432
- Baco inventor de la comedia*.** Roux. Vol II Pint 66 432
- Dionisio*.** Detalle fragmento fresco Casa del Centenario. Pompeya. 433
- Gusman. *La comida*.** Pintura de Herculano en el Museo de Nápoles. P. 338. 433
- Baile del porrón*** en Tossa por Santa Magdalena (21 de julio). Amades Vol IV. P. 573. 434
- Picasso. *Tres desnudos*.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre papel. 63x48'3 cm. Colección The Alex Hillman Corporation, Nueva York. 434
- Pompeya. *Homenaje a Baco*.** Casa de Gavius Rufus. (Museo Nacional de Nápoles) 434
- Descubriendo el falo*.** Mosaico romano. 434
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 434
- Escena II Villa de los Misterios*.** P articipante con la tarta sacrificial y laurel. Pompeya 435
- Leonardo de Vinci. *Santa Cena*.** 1495-1497. Fresco. Santa Maria delle Grazie. Milán. 436
- Velázquez. *Vieja friendo huevos*.** 1618. Óleo sobre tela. 110'50x119'50 cm. National Galleries of Scotland. Edimburgo. 436
- Gusman. *Panes*.** Museo de Nápoles. P.262. . . . 437
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 437
- Gusman. *Pinturas de la termopolis de la calle de Mercurio*.** P. 241. 438
- Ingres. *El baño turco*.** Detalle. 1862. Óleo sobre tela. 108x108 cm. Museo de El Louvre. París. 438
- Gusman. *Pinturas de la termopolis de la calle de Mercurio*.** Detalle butifarras. P. 241. 438
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland 439
- Picasso. *Cristo en la cruz XVI*.** Cannes, marzo 1959. Tinta china. 37x27 cm. Colección privada. 439
- Douglas Duncan: Picasso y el bobo.** Vauvenargues, 1959. Picasso. El bobo. Vauvenargues, abril 1959. Óleo y técnica mixta sobre tela. 92x73 cm. Colección privada. 439
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. . . . 439
- Velázquez. *Vieja friendo huevos*.** 1618. Óleo sobre tela. 110'50x119'50 cm. National Galleries of Scotland. Edimburgo. 439
- Miguel Ángel. *Bóveda Capilla Sextina*.** La creación de Adán. 1508-1510. Fresco. San Pedro del Vaticano. 440
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 440

- Miguel Ángel. *Bóveda Capilla Sextina.***
La creación de Adán. Detalle. 1508-1510. Fresco.
 San Pedro del Vaticano. 441
- Picasso. *El harén.*** Detalle. Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum
 of Art. Cleveland 441
- Picasso. *El harén.*** Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 441
- Picasso. *Desnudo, estudio para "El harén".*** Gósol,
 1906. Acuarela sobre papel. 64'1x49 cm. The
 Cleveland Museum of Art. Cleveland. 442
- Picasso. *El harén.*** Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 442
- Casa dell'Effebo. Pompeya. 442
- Picasso. *Desnudo, estudio para "El harén".*** Gósol,
 1906. Acuarela sobre papel. 64'1x49 cm. The
 Cleveland Museum of Art. Cleveland. 442
- Casa dell'Effebo. Pompeya. 442
- Picasso. *El harén.*** Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 442
- Gusman. *Los tintoreros.*** Pintura del Museo de
 Nápoles. P.263. 443
- Picasso. *El harén.*** Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 443
- Gusman. *Adonis herido, curado por Venus
 y unos amorcillos.*** Pintura de la Casa
 de Adone. P. 381. 443
- Gusman. *Adonis herido, curado por Venus y unos
 amorcillos.*** Detalle. Pintura de la Casa de Adone.
 P. 381 443
- Picasso. *El harén.*** Detalle. Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum
 of Art. Cleveland 443
- Picasso. *El harén.*** Detalle. Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum
 of Art. Cleveland 444
- Gusman. *Sacerdotisa del templo de Venus.***
 Pintura del Museo de Nápoles. P. 65. 444
- Gusman. *Templo de Isis. Estatua de Venus.***
 (Mármol del Museo de Nápoles). P. 83. 444
- Picasso. *La muchacha de la cabra.*** Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation.
 Merion (PA). 444
- Gusman. *Mujer en su toilette.*** (Pintura
 de la Casa de Trittolemo). P.332. 444
- Picasso. *El harén.*** Detalle. Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum
 of Art. Cleveland 444
- Escena de la revelación del falo.***
 Villa de los Misterios. Pompeya. 445
- Escena de la revelación del falo.*** Mosaico
 romano. 445
- Picasso. *El harén.*** Detalle. Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum
 of Art. Cleveland 445
- Picasso. *El harén.*** Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum
 of Art. Cleveland 446
- Picasso. *El harén.*** Detalle. Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum
 of Art. Cleveland 446
- Picasso. *El harén.*** Detalle. Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum
 of Art. Cleveland 446
- Ingres. *El baño turco.*** Detalle. 1862.
 Óleo sobre tela. 108 cm. diámetro.
 Museo del Louvre. París. 446
- Gusman. *Symposium.*** Pintura del Museo de
 Nápoles. P. 339. 447
- Gusman. *Danza báquica. Canéfore y Bailarina.***
 Museo de Nápoles. P. 338. 447
- Picasso. *El harén.*** Detalle. Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum
 of Art. Cleveland. 448
- El triunfo de Baco.*** Detalle bailarina báquica.
 Pompeya. 448
- Escena VIII.*** Detalle bailarina. Villa de los
 Misterios. Pompeya. 448
- Picasso. *El harén.*** Detalle. Gósol, 1906.
 Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum
 of Art. Cleveland. 448
- El triunfo de Baco.*** Detalle bailarina báquica.
 Pompeya. 448
- Gusman. *Mujer en su toilette.***
 (Pintura de la Casa de Trittolemo).
 P.332. 448

- Baco y Ariadna.** Moneda Smyrna. 449
- Baco y Ariadna.** Boscoreale. 449
- Tiziano. Baco y Ariadna.** 1520-1523.
Óleo sobre tela. 176'5x191 cm. National
Gallery. Londres. 450
- Picasso. La joie de vivre.** Oct-Nov. 1946,
Antipolis. Ripolin sobre fibrocemento.
120x250 cm. Museo Picasso Antibes. 450
- Picasso. El harén.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. . . . 450
- Picasso. Fernande con la mantilla negra.**
Verano 1906. Óleo. 110x81 cm. Colección actual
desconocida. 452
- Picasso. Mujer sobre un asno.** Gósol, 1906. Óleo
sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso. . . . 452
- Picasso. La mujer de los panes.** Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia
Museum of Art. Philadelphia 452
- Picasso. Mujer desnuda de pie. (Gran desnudo
rosa).** Verano 1906. Óleo sobre tela. 153x94 cm.
Colección de los herederos de Gertrude Stein.
The Museum of Modern Art. Nueva York. 452
- Picasso. Desnudo acostado (Fernande).** Gósol,
1906. Gouache sobre papel. 47'3x61'3 cm. The
Cleveland Museum of Art. Cleveland. 452
- Gusman. Orfeo** (Pintura de Casa de Orfeo).
P. 380 454
- Anónimo. El buen pastor.** Siglo III. Catacumbas de
Priscila. Roma. 454
- Picasso. Estudio para "El hombre del cordero".**
1943. Tinta china, acuarela y guache. 65'2x49'6
cm. Museo Picasso París 454
- Gusman. Venus pompeyana.** (Pintura
de Casa di Castore e Polluce). P. 66 455
- Anónimo. Virgen de Gósol.** Gósol.
Siglo XII. Talla policromada. Museo Nacional
de Arte de Catalunya. Barcelona. 455
- Venus física pompeyana.** Fresco. Fachada
Thermopolium. 455
- Anónimo. Mare de Deu de l'edicle.**
Siglo XII Talla policromada. Procede
de Sant Martí d'Envals, Angostrina (Alta
Cerdanya). Robada. 455
- Picasso. Fernande con la mantilla negra.** Verano
1906. Óleo. 110x81 cm. Guggenheim Museum
Nueva York. 457
- Picasso. Retrato de la Sra. Canals.** 1905, París.
Óleo sobre tela. 88x68 cm. Museo Picasso
Barcelona. 458
- Picasso. Fernande con la mantilla negra.**
Detalle. Verano 1906. Óleo. 110x81 cm.
Guggenheim Museum Nueva York. 458
- Picasso. Mujer de la mantilla blanca.**
París, 1901. Óleo sobre tela. 52x60 cm.
Colección Mrs. Albert D. Lasker. Nueva York. . . 458
- Gusman. Eumaquia.** Mármol del Museo de
Nápoles. P. 112. 458
- Retrato.** Pintura pompeyana. Roux Vol.
V Pintura 57. 458
- Orestes reconocido por Ifigenia.** Detalle.
Según una pintura de Pompeya. Bascle
de Lagreze. Fig. 70. 458
- Sacrificio antiguo según una pintura de
Pompeya.** Bascle de Lagreze. Fig. 58 459
- Picasso. Fernande con la mantilla negra.**
Verano 1906. Óleo. 110x81 cm. Guggenheim
Museum Nueva York. 459
- Gusman. Sacerdotisa de Venus.** (Pintura del
Museo de Nápoles). P. 65. 459
- Figura femenina.** Procede de la Villa
di Arianna en Stabiae 459
- Gusman. Figura con velo y joven.**
Acuarela. Ref. VIII 4.4 n° 2. Ecole de
Beaux Arts. París. 460
- Picasso. Fernande con la mantilla negra.**
Verano 1906. Óleo. 110x81 cm. Guggenheim
Museum Nueva York. 460
- Retrato.** Pintura pompeyana. Roux Vol. V
Pintura 57. 460
- Picasso. Mujer sobre asno.** Gósol, 1906.
Lápiz. Carnet de dibujos. Catálogo 6. 460
- Picasso. Mujer sobre asno.** Gósol, 1906.
Lápiz. Carnet de dibujos. Catálogo 6. 460
- Picasso. Mujer en un asno.** Gósol, 1906.
Tinta sobre papel. 17x11 cm. Colección M. y Mme.
F. Kirchheimer, Küsnacht. 460

- Gusman. Estatua de una sacerdotisa pompeyana.** (Mármol del Museo de Nápoles). P. 112. 461
- Picasso. Fernande con la mantilla.** Gósol, 1906. Óleo sobre una tabla de cama. 81'5x60 cm. Antigua colección del artista. . . . 461
- Gusman. Estatua de una sacerdotisa pompeyana.** Detalle. (Mármol del Museo de Nápoles). P. 112 461
- Picasso. Mujer sobre un asno.** Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso 461
- Gusman. Plancha II. La calle de Stabia.** 461
- Gusman. Plancha II. La puerta de Stabia.** 461
- Picasso. Paisaje de Gósol.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 69'8x99 cm. Colección privada, Nueva York. 461
- Picasso. Paisaje. Gósol,** 1906. *Gouache* y lápiz negro. 47'5x61'5 cm. Museo Picasso París. . . . 462
- Gósol y el pueblo antiguo con la iglesia románica al fondo. 462
- El valle de Gósol y montañas circundantes. . . 462
- Gusman. El anfiteatro.** P. 170. 462
- El Pedraforca 462
- Gusman. Estatua de una sacerdotisa pompeyana.** Detalle. (Mármol del Museo de Nápoles). P.112. 463
- Picasso. Fernande con la mantilla.** Gósol, 1906. Óleo sobre una tabla de cama. 81'5x60 cm. Antigua colección del artista. . . . 463
- Gusman. Altar dedicado a Epona.** Detalle. (Pintura de una casa del Vico di Balbo) 463
- Picasso. Mujer sobre un asno.** Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso 463
- Gusman. Larario dedicado a Baco.** (Pintura de la Casa del Centenario). (Museo de Nápoles). P. 130. 463
- Gusman. Altar dedicado a Epona.** (Pintura de una casa del Vico di Balbo) 463
- Picasso. Mujer sobre asno.** Gósol, 1906. Lápiz. Carnet de dibujos. Catálogo 6. 463
- Picasso. Portadora de leña.** Gósol, 1906. Lápiz. Carnet de dibujos. Catálogo 6. 464
- Gusman. Bajorrelieve del larario de Jucundus.** P. 129. 464
- Gusman. Altar de Fornax.** (Pintura). P. 129. . . . 464
- Picasso. Mujer en un asno.** Gósol, 1906. Tinta sobre papel. 17x11 cm. Colección M. y Mme. F. Kirchheimer, Küsnacht. 464
- Picasso. Descanso durante la huída a Egipto.** Barcelona, 1895. Óleo sobre tela. 50x36 cm. Herederos del artista. 465
- Gusman. Altar dedicado a Epona.** Detalle. (Pintura de una casa del Vico di Balbo) 465
- Picasso. Mujer sobre un asno.** Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso 465
- Picasso. La mujer de los panes.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia 466
- Picasso.** Bloch 1525. 20 abril 1968 II. Aguatinta y punta seca. 31'5x 39'5 cm. 466
- Picasso. La mujer de los panes.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia 467
- Anónimo. Virgen de Gósol.** Detalle. Gósol. Siglo XII. Talla policromada. Museo Nacional de Arte de Catalunya. Barcelona. 467
- Vermeer de Delft. La lechera.** 1658-1660. Óleo sobre tela. 45'4x41 cm. Rijksmuseum. Ámsterdam. 467
- Piero Della Francesca. Leyenda de la Vera Cruz.** Detalle. 1452-1466. Fresco. Basílica de San Francesco. Arezzo. 467
- Ceres.** Roux. Vol. IV. Pintura 50. 467
- Cibeles.** Roux. Vol. IV. Pintura 53. 467
- Ceres.** Detalle. Roux. Vol. IV. Pintura 50. 468
- Picasso. La mujer de los panes.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia 468
- Cibeles.** Roux. Vol. IV. Pintura 53. 468
- Picasso. El joven con pipa.** París, diciembre 1905. Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por Sotheby's 468

- Picasso. *Portadora de panes*.** Gósol, 1906.
Lápiz. Carnet de dibujos. Catálogo 6. 468
- Picasso. *Portadora de panes*.** Gósol, 1906.
Lápiz. Carnet de dibujos. Catálogo 6. 468
- Picasso. *Portadora de panes*.** Gósol, 1906.
Lápiz. Carnet de dibujos. Catálogo 6. 468
- Gusman. *Panadero distribuyendo panes*.**
(Pintura del Museo de Nápoles). P. 263. 469
Horno situado en el encabezamiento de un
romance catalán de mediados del siglo XIX.
Colección de Amades. 469
- Gusman. *Panadería*.** P. 260. 470
- Léonide Massine, Jean Cocteau y Sergei
Diaghilev en Pompeya.** Marzo, 1917. Foto
realizada por Picasso. Fondos Cocteau. 470
- Gusman. *Horno y molino de una
panadería*.** P. 261. 470
- Gusman. *Panes*** (Museo de Nápoles). P.262. . . 471
- Picasso. *La mujer de los panes*.** Gósol,
1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia
Museum of Art. Philadelphia 471
- Virgen de Gósol*.** Gósol. Siglo XII. Talla
policromada. Museu Nacional de Arte de
Catalunya. Barcelona. 472
- Picasso. *Desnudo acostado (Fernande)*.** Gósol,
1906. *Gouache* sobre papel. 47'3x61'3 cm. The
Cleveland Museum of Art. Cleveland. 472
- Goya. *La maja desnuda*.** 97x190 cm. Óleo sobre
tela. Museo del Prado. Madrid. 472
- La toilette*.** Pintura de Herculano. Museo de
Nápoles 472
- El triunfo de Baco*.** Detalle bailarina. Pompeya. 472
- Gusman. *Leda*.** Pintura de la Casa de la reina
Margarita. Pl. I. 473
- Gusman. *Venus marina*.** Pintura del Museo de
Nápoles. 473
- Baco y Ariadna*.** Roux Vol. II. Fig. 33. 473
- Gusman. *Ariadna guardada por un genio*.**
Pintura de una casa situada en Vico
di Tesmo. 473
- Gusman. *Venus marina y Venus
pomeyana*.** P. 66. 474
- Picasso. *Desnudo acostado (Fernande)*.** Gósol,
1906. *Gouache* sobre papel. 47'3x61'3 cm. The
Cleveland Museum of Art. Cleveland. 474
- La Virgen y el niño*.** Santa María de Taüll. Detalle
del ábside. Siglo XII. Museu Nacional d'Art de
Catalunya. Barcelona. 474
- Virgen de Gósol*.** Gósol. Siglo XII. Talla
policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Barcelona. 474
- Picasso. *Autorretrato*.** 1907. Óleo sobre tela.
54x46 cm. Národní Galerie. Praga. 474
- Majestad Batlló*.** Siglo XII. Románico catalán.
Talla policromada. Museu Nacional
d'Art de Catalunya. Barcelona. 474
- Picasso. *Fernande con pañuelo en la cabeza*.**
Gósol, 1906. *Gouache* y carbón sobre papel.
66x49'5 cm. Virginia Museum of Fine Arts. . . 474
- Cristo 1147*.** Parte dorsal Detalle
del reconditorio abierto. Talla románica.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Barcelona. 474
- Dintel de Sant Genís de Fontanes*** (Rosselló).
Siglo XI. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Barcelona. 475
- Estudio para "La mujer de los panes"*.**
Gósol, 1906. Carboncillo sobre papel.
59'6x46'9 cm. The Menil Collection,
Houston. 475
- Picasso. *Desnudo sentado*.** 1906-1907. Óleo sobre
tela. 121x93'5 cm. Museo Picasso. París. 476
- Descendimiento de Erill la vall*.** Siglo XII. Museu
Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 476
- Picasso. *Baco*.** París, 1906. Tinta sobre papel.
19x15'5 cm. Antigua colección Douglas Cooper.
Paradero desconocido. 476
- Picasso. *Muchacha con las manos cruzadas*.**
Gósol, 1906. Lápiz sobre papel. 62'2x36'8 cm. The
Metropolitan Museum of Art. New York. 476
- Picasso. *Jacqueline con pañuelo negro (como
catalana)*.** 1954. Óleo sobre tela. 92x73 cm.
Colección privada. 476
- Picasso. *Fernande con pañuelo en la cabeza*.**
Gósol, 1906. *Gouache* y carbón sobre papel.
66x49'5 cm. Virginia Museum of Fine Arts. . . 476

- Picasso. *Mujer en traje catalán*.** Gósol, 1906. Tinta china sobre papel. 12x17 cm. Herencia del artista. 476
- Goya. *La maja desnuda*.** 1790-1800. Óleo sobre tela. 97x190 cm. Museo del Prado. Madrid. 477
- Picasso. *Desnudo acostado (Fernande)*.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre papel. 47'3x61'3 cm. The Cleveland Museum of Art. Cleveland. 477
- Duccio. *Madonna Rucellai*.** 1285. Galeria degli Uffizi. Florencia.: 478
- Procesión Sacra de Cibeles*.** Villa de la abundancia. Pompeya. 478
- Picasso. *Mujer desnuda de pie. (Gran desnudo rosa)*.** Verano 1906. Óleo sobre tela. 153x94 cm. The Museum of Modern Art. Nueva York. 479
- Picasso. *Desnudo con las manos enlazadas*.** 1905 o 1906. *Gouache* sobre tela. 95'8x75'5 cm. Colección Ayala y Sam Zacks. Toronto..... 479
- Picasso. *Payesas de Andorra*.** Gósol, 1906. Lápiz y tinta marrón realizado con *Gouache* sobre papel verjurado amarillento. 63'5x43'4 cm. The Art Institute. Chicago. 479
- Gusman. *Estatua de Junon*.** Terracota del Museo de Nápoles. P.100. 480
- Gusman. *Octavia, sacerdotisa de Augusto*.** (Estatua en. Mármol del Museo de Nápoles. P. 429..... 480
- Gusman. *Diana arcaizante*.** (Estatua en mármol policromada. Museo de Nápoles) P. 424. 480
- Gusman. *Cabeza alejandrina*.** Colección de M. Noel. P. 438..... 481
- Picasso. *Mujer desnuda de pie. (Gran desnudo rosa)*.** Detalle. Verano 1906. Óleo sobre tela. 153x94 cm. The Museum of Modern Art. Nueva York. 481
- Gusman. *Bustos de pompeyanas*.** (Mármoles del Museo de Nápoles). P. 428..... 481
- Picasso. *Retrato de Josep Fontdevila*.** Gósol, 1906. Lápiz negro sobre una hoja de papel con rayas. 21x13 cm. Musée Picasso. París. 481
- Gusman. *Busto en mármol de Cornelius Rufus*.** P. 430..... 481
- Picasso. *Retrato de Josep Fontdevila*.** Gósol, 1906. Lápiz conté y carbón sobre papel. 32x21'7 cm. Colección particular..... 481
- Gusman. *Bustos de pompeyanas*.** Detalle. (Mármoles del Museo de Nápoles). P. 428. 481
- Gusman. *Medea*** (Pintura del Museo de Nápoles). P. 377..... 482
- Picasso. *Mujer desnuda de pie. (Gran desnudo rosa)*.** Verano 1906. Óleo sobre tela. 153x94 cm. The Museum of Modern Art. Nueva York. 482
- Medea*.** Siglo I. Pintura mural. 137x44 cm. Procede de la Basílica de Herculano, copia de una creación de Timómaco, del siglo IV a.C. Museo Nazionale. Nápoles..... 482
- Picasso. *Mujer en traje catalán*.** Gósol, 1906. Tinta china sobre papel. 12x17 cm. Herencia del artista. 482
- Picasso. *Mujer regresando del mercado*.** Gósol, 1906. Dibujo a pluma. Dimensiones no disponibles. Baltimore Museum of Art. Baltimore. 482
- Feuerbach. *Medea*.** 1871. Óleo sobre tela. 192x127 cm. Kunsthalle. Mannheim..... 482
- Moreau. *Jasón y Medea*.** 1865. Óleo sobre tela. 204x115'5 cm. Musée de la Gare d'Orsay. París. 482
- Sandys. *Medea*.** 1868. Óleo sobre madera. 61'2x45'6 cm. Birmingham City Art gallery. ... 482
- Virgen de Gósol*.** Gósol. Siglo XII. Talla policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 483
- Picasso *Desnudo sentado*.** París, 1905. Óleo sobre cartón. 106x76 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París 483
- Picasso. *Pastor con cesto*.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus Museum of Art. Ohio..... 484
- Picasso. *Composición: Los campesinos*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA..... 484
- Gusman. *Las bodas de Hércules y Hebe*.** P. 69. 485
- Gusman. *Bajo relieve del templo de Vespasiano*.** P.102. 486
- Toro llevado al sacrificio*.** Pompeya..... 486

- El Greco. *San José con el Niño Jesús.***
1597-1599. Óleo sobre tela. Capilla
de san José. Toledo. 487
- Picasso. *Composición: Los campesinos.*** París,
1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes
Foundation, Merion. PA. 487
- Gusman. *La puerta de Stabia y La calle
de Stabia.*** Pl. II. 488
- Picasso. *Pastor con cesto.*** Gósol, 1906.
Gouache sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus
Museum of Art. Ohio. 488
- Gusman. *El campo en Pompeya.*** P. 3. 488
- Gusman. *Las cabras de Pompeya.*** P. 23. 488
- Venere.** Casa de Iulius Polybius. Pompeya. . . . 488
- Valles y montañas de Gósol 488
- Collegio degli Augustali.** 489
- Maître des Cortèges** (Atribuido a Le Nain).
La procesión del buey o La fiesta del vino.
Óleo sobre tela. 107'2x165'2 cm. Donación
Picasso. 489
- Renoir. *Estudio de personajes antiguos.***
Proyecto de decoración pompeyana
con tema de Edipo. 1895. 41x24'5 cm.
Donación Picasso. 489
- Picasso. *Pastor con cesto.*** Detalle. Gósol,
1906. *Gouache* sobre papel. 59'9x47 cm.
Columbus Museum of Art. Ohio. 489
- Casa del Efebo. Detalle. Pompeya. 489
- Casa del Efebo. Detalle. Pompeya. 489
- Picasso. *Joven de Gósol.*** Gósol, 1906.
Gouache y acuarela sobre papel. 61'5x48 cm.
Konstmuseum, Göteborg (Suecia). 489
- Retrato fúnebre romano de Al Fayum (Egipto). 489
- Teseo vencedor del minotauro.** Basílica de
Herculano. Fotografía de Alinari. 490
- Teseo vencedor del minotauro.** Basílica de
Herculano 490
- Teseo.** Casa de Marte y Venus. Pompeya. 490
- Gusman. *Orfeo (Pintura de Casa de
Orfeo).*** P. 380. 491
- Anónimo. *El buen pastor.*** Siglo III.
Catacumbas de Priscila. Roma. 491
- Picasso. *El hombre del cordero (Estudio).***
París, 1943. Tinta china, acaurela y *Gouache*.
65'2x49'6 cm. Museo Picasso, París. 491
- Picasso. *Pastor con cesto.*** Gósol, 1906.
Gouache sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus
Museum of Art. Ohio 492
- Teseo.** Casa de Marte y Venus. Pompeya. 492
- El Greco. *San José con el Niño Jesús.***
1597-1599. Óleo sobre tela. 289x147 cm.
Capilla de san José. Toledo. 493
- Picasso. *Composición: Los campesinos.*** París,
1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes
Foundation, Merion. PA. 493
- Caupona (Procesión báquica).Pompeya. 493
- Maître des Cortèges** (Atribuido a Le Nain).
La procesión del buey o La fiesta del vino.
Mediados siglo XVII. Óleo sobre tela.
107'2x165'2 cm. Donación Picasso. 493
- Picasso. *Pastor con cesto.*** Gósol, 1906.
Gouache sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus
Museum of Art. Ohio 494
- Teseo.** Casa de Marte y Venus. Pompeya. 494
- Picasso. *Composición: Los campesinos.*** París,
1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes
Foundation, Merion. PA. 494
- El Greco. *San José con el Niño Jesús.*** Detalle.
1597-1599. Óleo sobre tela. 289x147 cm. Capilla de
san José. Toledo. 494
- Picasso. *Pastor con cesto.*** Detalle. Gósol, 1906.
Gouache sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus
Museum of Art. Ohio 494
- Teseo.** Detalle. Casa de Marte y Venus. Pompeya. . .
494
- Picasso. *Composición: Los campesinos.*** Detalle.
París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes
Foundation, Merion. PA. 494
- Gusman.** Plancha II. ***La calle de Stabia.*** 495
- Picasso. *Joven con pipa.*** París, diciembre 1905.
Óleo sobre lienzo. 100x81'3 cm. Vendido por
Sotheby's 495
- La procesión rústica.** 150-170 d.C. Mosaico
incluido en el friso de las divinidades planetarias.
Villa romana de Orbe-Boscéaz. Suiza. 496

- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.**
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 496
- Caupona (Procesión báquica). Pompeya 497
- Picasso. *Composición: Los campesinos*.**
París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm.
Barnes Foundation, Merion. PA. 497
- Teseo.** Casa de Marte y Venus. Pompeya. 497
- El Greco. *San José con el Niño Jesús*.**
1597-1599. Óleo sobre tela. 289x147 cm.
Capilla de san José. Toledo. 497
- Picasso. *Composición: Los campesinos*.** París,
1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes
Foundation, Merion. PA. 498
- Picasso. *Estudio para "Composición: Los
campesinos"*.** Gósol o París, 1906. Tinta
y acuarela sobre papel. 62'2x46'7 cm.
Art Gallery of Ontario. Toronto. 498
- Picasso. *Hombre desnudo (Josep Fontdevila)*.**
Gósol, 1906. Lápiz sobre papel rayado.
21x13 cm. Colección Marina Picasso. 498
- Picasso. *Hombre con las manos juntas
(Josep Fontdevila)*.** Gósol, 1906. Lápiz
sobre papel. 17x5 cm. Colección Marina
Picasso. 498
- Paseada del buey sobre el rastrojo
cuando se ha terminado de segar.***
Palafrugell, Bajo Ampurdán. Amades
Vol. III. P. 748. 498
- Ball rodó alrededor del buey, realizado
sobre el rastrojo por los segadores
de Llagostera de la Selva. Amades.
Vol. III. P. 746
- Representación de la vida de San Isidro.***
Cabanes, Alto Ampurdán. Amades
Vol. III. P.621. 499
- Picasso. *Esbozo: Los campesinos*.** París,
17 de agosto de 1906. Dibujo a pluma.
18x12 cm. Yale University, Colección
Gertrude Stein. 499
- Representación de la vida de San Isidro.***
Cabanes, Alto Ampurdán. Amades
Vol. III. P.621 500
- Ceres.*** Roux. Vol. IV. Pintura 50. 500
- Representación de la vida de San Isidro.***
Detalle. Cabanes, Alto Ampurdán. Amades
Vol. III. P.621. 500
- Deméter.*** En: Meyers konversationslexikon
1885 1890. 4 ed. 500
- Picasso. *Composición: Los campesinos*.** París,
1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes
Foundation, Merion. PA. 500
- Picasso. *Minotauro ciego guiado por
una niña con flores*.** Boisgeloup,
22 de septiembre de 1934. Punta seca,
rascador y buril. 25'1x34'8 cm. 501
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París., 1905. Óleo
sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.
Washington (DC) National Gallery of Art. 501
- Picasso. *Minotauro ciego guiado por
una niña con un pichón*.** París,
4 de noviembre de 1934. Aguafuerte, buril
y rascador. 22'6x31'2 cm. 501
- Perséfone con la flor.*** Copa de Festos.
Dibujo reconstructivo. Museo Arqueológico
Heraklion. 501
- Picasso. *Minotauro ciego guiado por una niña
con flores*.** Detalle niña. Boisgeloup, 22 de
septiembre de 1934. Punta seca, rascador
y buril. 25'1x34'8 cm. 501
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. Paris, 1905.
Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.
Washington (DC) National Gallery of Art. 501
- Picasso. *Minotauro ciego guiado
por una niña con un pichón*.** París,
4 de noviembre de 1934. Aguafuerte,
buril y rascador. 22'6x31'2 cm. 502
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. Paris, 1905.
Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm.
Washington (DC) National Gallery of Art. 502
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle paloma
Paris, 1905. Óleo sobre lienzo.
212'8x229'6 cm. Washington (DC) National
Gallery of Art. 502
- Picasso. *Proyecto para el telón de Parade*.**
1917. Acuarela y mina de plomo.
27'3x39'5 cm. Musée Picasso, París. 502
- Picasso. *Minotauro ciego guiado por una niña
con flores*.** Detalle dibujo invertido. Boisgeloup, 22

- de septiembre de 1934. Punta seca, rascador y buril. 25'1x34'8 cm. 502
- Picasso. *Telón del ballet Parade*.** 1917. Témpera sobre tela. Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París. 502
- Picasso. *Dora y el minotauro*.** Septiembre de 1936. Tinta china, lápices de colores y grattage. 40'5x72 cm. Museo Picasso, París. 503
- El Greco. *San José con el Niño Jesús*.** 1597-1599. Óleo sobre tela. 289x147 cm. Capilla de san José. Toledo 503
- Picasso. *Composición: Los campesinos*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA. 503
- Picasso. *Les bâteleurs*.** Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 503
- Picasso *Dos mujeres desnudas*** París, otoño 1906 Óleo sobre tela 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art New York. 504
- Ceres. Roux. Vol. IV. Pint. 55. 506
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, otoño 1906. Dibujo al carbón. 63x47 cm. Colección Mrs. Richard S. Davis. Wayzata. . . . 506
- Cibeles. Roux. Vol. IV. Pint. 53 506
- Picasso. *La muchacha de la cabra*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation. Merion (PA). 506
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York. 506
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 506
- Picasso. *Circo ambulante*.** 1922, París. *Gouache* sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París. 506
- Picasso. *La entrevista (Las dos hermanas)*.** Barcelona, 1902. Óleo sobre tela. 152x100 cm. The State Hermitage Museum. San Petersburgo. 507
- Picasso. *Minotauro ciego guiado por una niña con flores*.** Boisgeloup, 22 de septiembre de 1934. Punta seca, rascador y buril. 25'1x34'8 cm. 507
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** Detalle. París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York. 509
- Majestad Batlló*.** Siglo XII. Románico catalán. Talla policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 509
- Picasso. *Autorretrato*.** 1907. Óleo sobre tela. 54x46 cm. Narodní Galerie. Praga. 509
- Sacrificio de Isaac*.** Capitel historiado de Camarassa. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona 510
- Ceres.** Roux. Vol. IV. Pint. 55. 510
- Eros castigado*.** Fragmento del fresco que Gusman titula ***Venus y Urania***. Pintura de la Casa de Eros castigado (o el Amor castigado) de Pompeya. 0'87x1'16 cm. Museo nacional de Nápoles. 510
- Escena erótica*.** Museo nacional de Nápoles nº 27.694. 511
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York. 511
- Bisonte*.** Pintura prehistórica. Magdalenense. 15.000 a.C. Cuevas de Altamira (Santander, España). 511
- Picasso. *Composición: Los campesinos*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA. 511
- Venus de Willendorf*.** Auriñaciense (40.000-20.000 a.C.). Austria. Piedra calcárea. Pintada en rojos y ocre 11'1cm. Museo de Historia Natural. Viena. 511
- Picasso. *Desnudo de pie*.** París, otoño 1906. Pastel. 65x45 cm. Colección privada. . . . 511
- Venus de Laussel*.** Procede de Marquay (Dordña) Alt. 46 cm. Entre el gravetiense y el solutrense. Saint Germain-en-Laye. París. 511
- Gusman. *Leda*.** Pintura de la Casa de la reina Margarita. Pl. I. 511

- Miguel Ángel. *Profeta Isaías*.** 1508-1512, El Vaticano. Fresco. Capilla Sixtina. Roma. 512
- Gusman. *Diana arcaizante*.** (Estatua en mármol policromado del Museo de Nápoles). P. 424. 512
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York. 512
- Miguel Ángel. *Sibila Eritrea*.** 1509, El Vaticano. Fresco. Capilla Sixtina. Roma. . . . 512
- Ball rodó*** alrededor del buey, realizado sobre el rastrojo por los segadores de Llagostera de la Selva. Amades. Vol. III. P. 746. 513
- Picasso. *La mujer de los panes*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia 513
- Picasso. *Pastor con cesto*.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre papel. 59'9x47 cm. Columbus Museum of Art. Ohio 513
- Picasso. *Composición: Los campesinos*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA. 513
- Picasso. *Minotauro ciego guiado por una niña con flores*.** Boisgeloup, 22 de septiembre de 1934. Punta seca, rascador y buril. 25'1x34'8 cm. 514
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 514
- Picasso. *Minotauro ciego guiado por una niña con un pichón*.** París, 4 de noviembre de 1934. Aguafuerte, buril y rascador. 22'6x31'2 cm. 514
- Picasso. *Sátiro y doncella*.** París, finales de otoño 1906. Acuarela sobre papel. 20'3x13'3 cm. Colección Christie's. procede de la colección de la familia Hillman. 514
- Gusman. *Estatua de una sacerdotisa de Pompeya*.** P. 112. 514
- Picasso. *Busto de mujer con la mano izquierda levantada*.** París, finales de verano-otoño 1906. Lápices y *Gouache*. 63'5x48'3 cm. Antigua colección Vollard. 514
- Gusman. *Templo de Isis. Escultura dde Venus*.** Mármol del Museo de Nápoles. P. 83. 514
- Picasso. *Demon y doncella*.** Gósol o París, 1906. Dibujo a la pluma. Dimensiones desconocidas. Colección Curt Valentin. Z. VI, 804. 515
- Picasso. *Desnudo de pie*.** París, otoño 1906. Pastel. 65x45 cm. Colección privada. 515
- Venus de Laussel*.** Procede de Marquay (Dordoña) Alt. 46 cm. Entre el gravetiense y el solutrense. Saint Germain-en-Laye. París. 515
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, otoño 1906. Dibujo al carbón. 63x47 cm. Colección Mrs. Richard S. Davis. Wayzata. 515
- Pintura rupestre de la Cueva de los letreros (Almería) que, según Amades, representa un ***genio del trigo***. Amades. Vol. III P. 784. . . . 515
- Picasso. *Demon, cupido y doncella*.** Gósol o París, verano 1906. Colores al aguarrás. 21'2x13'5 cm. Herederos del artista. Z. VI, 805. 515
- Gusman. *Trípode de bronce de Julia Félix*** (Museo secreto de Nápoles). P. 84. 515
- Mosaico de las estancias prohibidas. Museo nacional. Nápoles. 516
- Anónimo. *Deméter y Perséfone celebrando los misterios*.** 440-430 a.C. Mármol. Alt: 220 cm. Encontrado en Eleusis. Museo Nacional Arqueológico de Atenas. 516
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York. 516
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, Otoño 1906. Tinta china y acuarela sobre papel. 48x32 cm. Contemporary Art Establishment, Zürich. 517
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** Finales de verano o principio de otoño de 1906. Acuarela y tinta sobre papel. 21x13 cm. Colección Herbert Liesenfeld. Dusseldorf. 517
- Gusman. *Las jugadoras de huesecillos*.** (Monocromo de Herculano). Museo de Nápoles. P. 383. 517
- Venus de Tell Hallaf*.** 6.000 a.C. Museo Pergamo. Berlín 518

- Picasso. *Mujer desnuda sentada con las piernas cruzadas*.** París, otoño 1906. Óleo sobre tela. 151x100 cm. Galería Nacional Praga. 518
- Venus Parzadzik*.** 518
- Venus neolítica*** hallada en Plocnik. Serbia. 518
- Efebos*.** Casa del Centenario. Pompeya. 518
- Picasso. *En Mujer desnuda sentada y mujer desnuda de pie*.** París, otoño-invierno 1906. Lápiz y carboncillo sobre papel. Philadelphia Museum of Art. 518
- ²²***Majestad Batlló*.** Siglo XII. Románico catalán. Talla policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 518
- Picasso. *Los dos adolescentes*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela. 151'5x93'7 cm. National Gallery of Art. Washington. 519
- Efebos*.** Casa del Centenario. Pompeya. 519
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York. 519
- Gusman.** Estatua de una sacerdotisa de Pompeya. P.112. 519
- Venus de Laussel*.** Procede de Marquay (Dordoña) Alt. 46 cm. Entre el gravetiense y el solutrense. Saint Germain-en-Laye. París. 519
- Miguel Ángel. *Sibila Eritrea*.** 1509, El Vaticano. Fresco. Capilla Sixtina. Roma. 519
- Gusman.** Estatua de una sacerdotisa de Pompeya. P.112. 520
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York. 520
- Gusman.** Templo de Isis. ***Estatua de Venus*.** Mármol. Museo de Nápoles. P. 83. 520
- Miguel Ángel. *Profeta Isaías*.** 1508-1512, El Vaticano. Fresco. Capilla Sixtina. Roma 520
- Efebos*.** Casa del Centenario. Pompeya. 520
- Majestad Batlló*.** Siglo XII. Románico catalán. Talla policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 520
- Gusman.** Symposium Pintura del Museo de Nápoles. P. 339. 520
- Anónimo. *Deméter y Perséfone celebrando los misterios*.** 440-430 a.C.. Mármol. Alt. 212 cm. Relieve votivo o cultural. Procede de Eleusis. Museo arqueológico nacional. Atenas. 521
- Anónimo. *Mare de Deu de Ger*** (Virgen de Ger). 2ª Mitad del siglo XII. Procede de Ger (Baja Cerdanya, Catalunya). Museu Nacional d'Art de Catalunya. 521
- Ídolo de la diosa de la adormidera*.** De Gazi. Museo arqueológico. Heraklion. 522
- Picasso. *Los comediantes*.** París, 1905. Lápiz y acuarela sobre papel. 20'2x23 cm. Galerie Jan Krugier (Colección Marina Picasso). Ginebra. 522
- Perséfone con la flor*.** Copa de Festos. Museo arqueológico. Heraklion. 523
- Picasso. *Minotauro ciego guiado por una niña con flores*.** Detalle flores. Boisgeloup, 22 de septiembre de 1934. Punta seca, rascador y buril. 25'1x34'8 cm. 523
- Picasso. *Las señoritas de la calle avinyó*.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 524
- Larario destinado a Baco*.** Detalle. Pintura de la Casa del Centenario, Pompeya. Museo de Nápoles 526
- Picasso. *Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó"*.** 1907. Lápiz y pasteles sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea. 526
- Picasso. *Estudios para estudiante de medicina*** Cat. 9. Marzo-julio 1907. P.144. 18 R. Lápiz negro. Museo Picasso, París. 526
- Picasso. *El telón de "Parade"*.** 1'17. Témpera sobre tela. 10'6x17'25 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París. 526
- Picasso. *Dos mujeres desnudas*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York. 526
- Picasso. *Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó"*.** 1907. Acuarela sobre papel. 15'7x22'5 cm. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia. 526

- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905.
Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington
(DC) National Gallery of Art. 527
- Picasso *Estudiante de medicina*.** Marzo-abril,
1907. Tinta china sobre papel. 63'3x48 cm.
Sucesión artista. Colección Marina Picasso. ... 527
- Picasso. *Carlo Socrate y dos asistentes
sobre el telón de "Parade"*.** París, 1917.
De Gertrude Stein, Picasso (París, 1938). 527
- Picasso. *Desnudo escalando*.** 20 V.
Álbum 7, mayo junio 1907. Musée Picasso,
París. 527
- Picasso. *El telón de "Parade"*.** Detalle. 1'17.
Témpera sobre tela. 10'6x17'25 cm. Musée
National d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou. París. 527
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.**
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 527
- Máscaras báquicas*.** Roux Vol. V. Pint. 44. 528
- Picasso. *Retrato de Canudo*.** En Zervos
VI, 1351. The Museum of Modern
Art. Nueva York. 528
- Ricciotto Canudo y Picasso sentados
en uno de los leones egipcios de la plaza del
Popolo. Roma, 1917. Dedicatoria: "A Picasso,
a caballo sobre el Futuro que escupe agua.
Su amigo, Canudo. Roma, mayo 1917". 528
- Picasso. *Circo ambulante*.** 1922, París.
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel.
11'2x14'3 cm. Museo Picasso París 529
- Gusman. *Combate de pompeyanos
y nucerinos*** (Pintura del Museo de Nápoles).
P. 167. 529
- Picasso. *Circo ambulante*.** 1922, París.
Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo
Picasso París. 529
- Picasso. *Amores de Júpiter y Sémele*.**
25 de octubre de 1930. Aguafuerte.
31'2x22'4 cm. Museo Picasso, París 530
- Picasso. *Amores de Júpiter y Sémele*.**
Detalle. 25 de octubre de 1930. Aguafuerte.
31'2x22'4 cm. Museo Picasso, París 530
- Hydria de Paestum*.** Detalle. 531
- Gusman. *Baco hermafrodita*.** Casa del
Centenario. P 386. 531
- Picasso y ruinas Pompeya*.** Casa del Centenario.
Marzo, 1017. Foto de Cocteau. Museo Picasso.
París. 531
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.**
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 535
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.**
(Los tres principales ejes compositivos). París,
1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York 536
- Picasso. *La muchacha de la cabra*.** Gósol,
1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes
Foundation. Merion (PA) 536
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.**
(Los tres principales ejes compositivos). París,
1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York 538
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.**
(Los tres principales ejes compositivos).
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York 539
- Max Jacob. *Carta quiromántica de la mano
izquierda de Picasso*.** París, 1902. Pluma y lápiz
conté sobre papel. 29x18'9 cm. Museu Picasso.
Barcelona. 540
- Las señoritas de la calle Avinyó*.** París,
1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 540
- Picasso. *Anciano con tiara*.** París, 1905.
Acuarela y pluma sobre papel. 17x10 cm.
Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 541
- Parte dorsal del ***Cristo 1.147***. Con reconditorio
abierto (contenía paquetes con reliquias y
pergamino consagración crucifijo).
Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Barcelona. 542
- Las señoritas de la calle Avinyó*.**
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 542
- Máscara Pendé*** utilizada para la adivinación.
(Congo, Kinshasa y Angola) 542
- Portada de ***L'Archéomètre*** de Saint Yves
d'Alveydre. Fecha de publicación ilegible. 542

- Portada de *L'Archéomètre* (Detalle) de **Saint Yves d'Alveydre**. Fecha de publicación ilegible 543
- Desarrollo de *L'Archéomètre*. 543
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó***. (Detalle). París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 543
- Picasso. *Composición: Los campesinos***. París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA. 544
- La procesión rústica***. 150-170 d.C. Mosaico incluido en el friso de las divinidades planetarias. Villa romana de Orbe-Boscéaz. Suiza. 544
- Las señoritas de la calle Avinyó***. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 544
- Gusman. *Aquiles en Scyros descubierto por Ulises***. (Mosaico de la Casa de Apolo). P. 383. 546
- Picasso. *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona***. París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París. 546
- John Flaxman. *Circe y Odiseo***. 1810. 100x136 cm. Dorso Dossi Nacional Gallery of Art Washington. 546
- Gusman. *Aquiles en Scyros reconocido por Ulises***. (Pintura del Museo de Nápoles). P.385. 546
- Las señoritas de la calle Avinyó***. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 546
- Medallón de Anfitrite***. Detalle del mosaico del suelo. Villa romana de Orbe-Boscéaz (Suiza). . . 547
- Picasso. *Tres desnudos***. París, otoño 1906. Óleo sobre tela. 25x30 cm. Barnes Foundation. Merino. PA. 548
- Picasso. *Desnudos (estudio)***. París, otoño 1906. Grafito sobre pergamino. 13x20 cm. Colección David H. Cogan Foundation. Anteriormente en la colección Berggruen, París. 548
- Gusman. *Symposium***. (Pintura del Museo de Nápoles). P. 339. 548
- Picasso. *Estudio para Las señoritas de la calle Avinyó***. 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea. 548
- Gusman. *Symposium (I)*** (Pintura del Museo de Nápoles). P.339. 548
- Picasso. *Estudio composición de "Las señoritas de la calle Avinyó"***. Primera idea. 1907. Óleo sobre tela. 18x20'5 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. 549
- Symposium con éter***. Casa e panificio dei casti amanti. Triclinio, cuadro central de la pared este 549
- Picasso. *Estudio de conjunto de siete personas***. Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Cat. 8 32 R. Museo Picasso, París. 549
- Picasso. *Onceavo estudio de conjunto de seis personas, cinco señoritas y el marinero***. Mayo-junio 1907, París. Pluma y tinta china. Cat. 10. 11R. Museo Picasso. París. 549
- Picasso. *Composición reproducida mediante infrarrojos, encontrada debajo de Busto de mujer con gran oreja***. París, primavera 1907. Óleo sobre tela. 60'5x59'2 cm. Musée Picasso. París 549
- Picasso. *Tres desnudos***. París, otoño 1906. Óleo sobre tela. 25x30 cm. Barnes Foundation. Merino. PA. 550
- Picasso. *Boceto para Nu à la draperie***. Zervos 26.141 550
- Picasso. *Boceto para Nu à la draperie***. Zervos 26.141 550
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó***. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 551
- Gusman. *Esbozo mural***. (Región VI, Insula XIV). P. 368. 551
- Gusman. *Graffito***. P. 166. 552
- Picasso. *Inscripciones***. Álbum 14. Musée Picasso. París. 552
- Picasso. *Inscripciones***. Álbum 14. Musée Picasso. París. 552
- Gusman. *Graffito***. P. 166. 553

- Picasso. Estudio señorita.** Álbum 14. Musée Picasso. París. 553
- Gusman. Graffito.** P. 166. 553
- Picasso.** Los gigantes (Conjunto de tres frisos denominado: *El Mediterráneo*). Inaugurado en 1962. Esgrafiado por Carl Nesjar sobre 57 metros de hormigón. Barcelona. 553
- Gusman. Ceremonia isíaca. La danza sagrada.** (Pintura de Herculano, Museo de Nápoles). P.87. 554
- Las señoritas de la calle Avinyó.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 554
- Gusman. El juicio de Paris.** (Pintura del Museo de Nápoles). P. 372. 554
- Gusman. Leda.** (Pintura Della Casa Della Regina Marguerita). PL.I 555
- Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 555
- Picasso. Estudio para la "Muerte de Arlequín".** París, 1906. Pluma y acuarela. 10'5x17'5. Colección Paul Mellon. Upperville (Virginia).. . 556
- Picasso. Estudio para Las señoritas de la calle Avinyó.** 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea. 556
- Picasso. Naturaleza muerta con jarrones.** Gósol, 1906. *Gouache* y acuarela sobre papel. 32'5x37'5 cm. Colección privada.. . . . 556
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 556
- Larario dedicado a Baco.** Detalle. (Pintura de la Casa del Centenario) (Museo de Nápoles). 556
- Picasso. Estudios para el estudiante de medicina.** Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Carnet de dibujos preparatorios para Las señoritas. Cat. 9 18 R. Musée Picasso. París. 556
- Picasso. Artista de circo y niño.** París, 1905. Tinta china y acuarela sobre papel. 16'8x10'5 cm. Tate Gallery. Londres. 557
- Picasso. Perra y perritos.** Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Carnet de dibujos preparatorios para Las señoritas. Cat. 9 49 V. Musée Picasso. París. 557
- Picasso. Circo ambulante.** 1922, París. *Gouache* sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París. 557
- Picasso. Dos hermanos de cara.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. 557
- El descubrimiento del falo.** Mosaico romano. 558
- El descubrimiento del falo.** Fresco. Escena VII de los frescos de la Villa de los Misterios. Pompeya. 558
- Picasso. El falo.** 1903. Ca. Tinta y lápices de colores sobre papel. 13x9 cm. Colección particular. Colonia. 558
- Picasso. El Papa boquiabierto en su sillón.** 1968. Aguafuerte. 14'8x20'9 cm. Serie de grabados "Picasso y la Fornarina". Museu Picasso. Barcelona. 558
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 559
- Picasso. Telón de "Parade".** 1917. Témpera sobre tela. 10'6x17'25 m. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. París. 559
- Picasso. Naturaleza muerta: flores. en un jarrón.** Gósol, 1906. *Gouache* sobre cartón. 70'5x54 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. 559
- El descubrimiento del falo.** Mosaico romano. . 559
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 559
- Picasso. Estudio para "Las señoritas".** Z. V VI 981. 560
- Escena erótica.** Fresco. Museo Real de Nápoles nº 27689. 560
- Picasso. El harén.** Detalle. Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 560

- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle.
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 560
- El descubrimiento del falo.**
Mosaico romano. 561
- El descubrimiento del falo.** Fresco.
Escena VII de los frescos de la Villa de los
Misterios. Pompeya. 561
- Picasso. Estudio para Las señoritas de la calle
Avinyó.** 1907. Lápiz y pastel sobre papel.
47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung
Basel. Basilea. 561
- Ábside de **Santa María de Taüll. Epifanía.**
1.123. Fresco. Museu Nacional d'Art
de Catalunya. Barcelona. 562
- Ábside de **Sant Climent de Taüll. Pantocrátor.**
1.123. Fresco. Museu Nacional d'Art de
Catalunya. Barcelona. 562
- Picasso. La mujer de los panes.** Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia
Museum of Art. Philadelphia 562
- Las señoritas de la calle Avinyó.** París,
1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 562
- Gusman. Aquiles en Scyros reconocido por
Ulises.** (Pintura del Museo de Nápoles).P.385. . 562
- Gusman. Aquiles en Scyros reconocido por
Ulises.** Detalle. (Pintura del Museo
de Nápoles).P.385. 563
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle.
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 563
- Frontal de La Seu d'Urgell.** Detalle
Pantocrátor. Primera mitad siglo XII. Museu
Nacional d'Art de Catalunya. 563
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle.
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 564
- Gusman. Aquiles en Scyros reconocido
por Ulises.** Detalle. (Pintura del Museo de
Nápoles).P.385. 564
- Gusman. Graffito.** P. 166. 564
- Gusman. Esbozo mural.** (Región VI, Insula
XIV). P. 368. 564
- Picasso. Estudio para Las señoritas
de la calle Avinyó.** 1907. Lápiz y pastel
sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche
Kunstsammlung Basel. Basilea. 564
- Aquiles en Scyros reconocido por Ulises.**
Detalle. (Pintura del Museo de Nápoles) 565
- David y Goliath.** Detalle conjunto mural de Santa
María de Taüll. Fresco. 1.123. Museu Nacional
d'Art de Catalunya. Barcelona. 565
- Descendimiento de Erill la vall.** (Cinco
de las siete piezas). 1.150. Museu Nacional
d'Art de Catalunya 565
- Las señoritas de la calle Avinyó.**
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 565
- Descendimiento de Erill la vall.** Detalle.
1.150. Museu Nacional d'Art de Catalunya . . . 565
- Descendimiento de Erill la vall.** Detalle.
1.150. Museu Nacional d'Art de Catalunya . . . 566
- Las señoritas de la calle Avinyó.** París,
1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 566
- Majestad Batlló.** Siglo XII. Románico
catalán. Talla policromada. Museu
Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 566
- David y Goliath.** Detalle conjunto mural
de Santa María de Taüll. Fresco. 1.123. Museu
Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 566
- Gusman. Aquiles en Scyros reconocido
por Ulises.** (Pintura del Museo de Nápoles).
P.385. 567
- Gusman. Aquiles en Scyros descubierto
por Ulises.** (Mosaico de la Casa de Apolo).
P. 383. 567
- El descubrimiento del falo.** Mosaico
romano. 568
- El descubrimiento del falo.** Fresco.
Escena VII de los frescos de la Villa de los
Misterios. Pompeya. 568
- Escena de Symplegma.** Fresco. Casa dei Vetii.
Pompeya 568
- Picasso. Estudio para Las señoritas
de la calle Avinyó.** 1907. Lápiz y pastel
sobre papel. 47'7x63'5 cm.

- Öffentliche Kunstsammlung Basel.
Basilea.. 568
- Escena erótica nº 27 694.** Fresco.
Museo real de Nápoles.. 568
- Escena erótica nº 27. 686.** Fresco.
Museo Real de Nápoles. 569
- Escena erótica nº 27. 689.** Fresco.
Museo Real de Nápoles. 569
- Picasso. Estudio para la señorita en cucullas.**
Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro.
Cat. 9. Carnets de dibujos. Musée Picasso,
París. 569
- Picasso. El Papa boquiabierto en su sillón.**
1968. Aguafuerte. 14'8x20'9 cm. Serie de
grabados "Picasso y la Fornarina". Museu
Picasso. Barcelona. 569
- Parte dorsal del **Cristo1.147.** Con reconditorio
abierto (contenía paquetes con reliquias y
pergamino consagración crucifijo). Museu
Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 570
- Capitel de Adán y Eva.** Detalle de Eva.
Siglo XIII. Claustro de Sant Pau del Camp.
Barcelona. 570
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle señorita
en cucullas. París, 1907. Óleo
sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum
of Modern Art. New York.. . . . 570
- Capitel de Adán y Eva.** Detalle de Adán.
Siglo XIII. Claustro de Sant Pau del Camp.
Barcelona. 570
- Picasso. Ángulo del claustro de Sant
Pau del camp.** Barcelona, 1896.
Óleo sobre tabla. 15'5x10'1 cm. Museu
Picasso Barcelona.. 571
- Sant Pau del camp. Ángulo del claustro. 571
- Capitel de Adán y Eva.** Detalle de
Eva. Siglo XIII. Claustro de Sant Pau
del Camp. Barcelona. 571
- Capitel de Adán y Eva.** Detalle de
Adán. Siglo XIII. Claustro de Sant Pau
del Camp. Barcelona. 571
- Capitel de Adán y Eva.** Detalle de Eva.
Siglo XIII. Claustro de Sant Pau del Camp.
Barcelona. 571
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle
señorita en cucullas. París, 1907. Óleo
sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum
of Modern Art. New York.. . . . 571
- Capitel de Adán y Eva.** Detalle de Adán.
Siglo XIII. Claustro de Sant Pau del Camp.
Barcelona. 571
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle.
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York.. . . . 572
- Las señoritas de la calle Avinyó.**
Detalle señorita en cucullas y frutos órficos
prohibidos. París, 1907. Óleo sobre tela.
243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art.
New York. 572
- Capitel de Adán y Eva.** Detalle serpiente
y frutos prohibidos. Siglo XIII. Claustro
de Sant Pau del Camp. Barcelona. 572
- Gusman. Mujer en su toilette.** Pintura
de la Casa de Trittolemo. P. 332 573
- Picasso. La toilette.** 1906, Gósol. Óleo
sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox
Art Gallery. Buffalo (NY). 573
- Las señoritas de la calle Avinyó.**
Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela.
243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New
York.. . . . 573
- El harén.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela.
154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. . . . 574
- Picasso. El harén.** Detalle. Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art.
Cleveland. 574
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle.
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York.. . . . 574
- Las señoritas de la calle Avinyó.** París, 1907.
Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York.. . . . 574
- Picasso. Estudios para el estudiante
de medicina.** Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro.
Carnet de dibujos preparatorios para Las señoritas.
Cat. 9 18 R. Musée Picasso. París. 574
- Picasso. Artista de circo y niño.** París, 1905.
tinta china y acuarela sobre papel.
16'8x10'5 cm. Tate Gallery. Londres. 575

- Picasso. *Circo ambulante*.** 1922, París.
Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo
Picasso París. 575
- Las señoritas de la calle Avinyó.** París, 1907.
Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of
Modern Art. New York. 576
- Picasso. *Estudios para el estudiante de medicina*.**
Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Carnet de
dibujos preparatorios para Las señoritas.
Cat. 9 18 R. Musée Picasso. París. 576
- Picasso. *Autorretrato*.** París, primavera-verano
1907. Óleo sobre tela. 56x46 cm. Národní
Galerie. Praga. 577
- Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle.
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 577
- Picasso. *El harén*.** Detalle. Gósol, 1906.
Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art.
Cleveland. Picasso. 578
- Las señoritas de la calle Avinyó.** París,
1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum
of Modern Art. New York. 578
- Picasso. *Fernande con la mantilla*.** Gósol,
1906. Óleo sobre una tabla de cama.
81'5x60 cm. Antigua colección del artista. 579
- Picasso. *Desnudo acostado (Fernande)*.** Gósol,
1906. Gouache sobre papel. 47'3x61'3 cm. The
Cleveland Museum of Art. Cleveland. 579
- Anónimo. **Virgen y niño.** Detalle. Catalunya.
Siglo XII. Talla policromada. Museu
Nacional d' Art de Catalunya. Barcelona. 579
- Picasso. Las señoritas de la calle
Avinyó.** Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela.
243'9x233'7 cm. Museum of Modern
Art. New York. 579
- Anónimo. **Mare de Deu de l'edicle.**
Siglo XII Talla policromada. Procede
de Sant Martí d'Envalles, Angostrina (Alta
Cerdanya). Robada. 579
- Mare de Deu Ger** (Ger, Baixa Cerdanya) Talla
de madera policromada. Segunda mitad del siglo.
XII.. Museu Nacional d'Art de Catalunya. 579
- David y Goliath.** Detalle conjunto mural de Santa
María de Taüll. Fresco. 1.123. Museu Nacional
d'Art de Catalunya. Barcelona. 580
- Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó.** Detalle.
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 580
- Majestad Batlló.** Siglo XII. Románico catalán.
Talla policromada. Museu Nacional d'Art de
Catalunya. Barcelona. 580
- Gusman. *Templo de Isis*.** Estatua de Venus..
(Mármol del Museo de Nápoles). P. 66. 580
- Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó.**
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 580
- Anónimo. Virgen y niño.** Detalle. Catalunya.
Siglo XII. Talla policromada. Museu Nacional
d'Art de Catalunya. Barcelona. 580
- El Greco. La crucifixión.** 1595-1600. Óleo sobre
tela. 312x169 cm. 581
- Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó.**
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 581
- A. van Dyck. Cristo en la cruz.** 1627. Óleo
sobre tabla. 105'8x74'7. Colección Carmen
Thyssen- Bornemisza. Museo
Thyssen- Bornemisza. Madrid. 581
- Descendimiento de Erill la vall.** Detalle.
1.150. Museu Nacional d'Art de Catalunya 581
- Arma Christi.** Libro devocional en marfil.
1330-1350 Ca. Victoria and Albert
Museum. Londres. 581
- Resurrección de Cristo con los Arma
Christi.** 1.400 Ca. Tímpano de la Colegiata
de San Miguel de Aguilar. San Miguel
de Aguilar. Alto Campoo. Palencia. 581
- Epifanía.** Santa. María de Taüll, ábside.
1.123. Fresco. Museu Nacional d'Art
de Catalunya. 582
- Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó.**
París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm.
Museum of Modern Art. New York. 582
- Pantocrátor.** San Climent de Taüll, ábside.
1.123. Fresco. Museu Nacional d'Art
de Catalunya. 582
- Picasso. Estudio para Las señoritas
de la calle Avinyó.** 1907. Lápiz y pastel sobre
papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung
Basel. Basilea. 582

- Gusman. *Telamon aguantando una mesa.*** (Terracota del Museo de Nápoles). P. 433. 582
- Picasso. *Estudio para “Las señoritas de la calle Avinyó”.*** 1907. Acuarela sobre papel. 15’7x22’5 cm. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia. 582
- Picasso. *Estudio para la señorita en cuclillas.*** Marzo-julio 1907, París. Lápiz negro. Cat. 9. Carnets de dibujos. Musée Picasso, París. 583
- Picasso. *Desnudo sentado.*** 1906-1907. Óleo sobre tela. 121x93’5 cm. Musée Picasso. París. 583
- Picasso. *Estudio para señorita en cuclillas de cara.*** Marzo-julio 1907. Cat 9. Lápiz negro sobre papel. Musée Picasso, París. 583
- Gusman. *Esbozo mural.*** (Región VI, Insula XIV). P. 368. 583
- Picasso. *Onceavo estudio de conjunto de seis personas, cinco señoritas y el marinero.*** Mayo-junio 1907, París. Pluma y tinta china. Cat. 10. 11R. Museo Picasso. París. 583
- Picasso. *Estudio para Nu à la drapèrie.*** París, verano 1907. Acuarela y lápiz sobre papel. Montado sobre tela. 31x24 cm. Colección de Silvia Simon. Londres. 584
- Gusman. *Esbozo mural.*** (Región VI, Insula XIV). P. 368. 584
- Picasso. *Boceto para “La ofrenda”.*** 1908. Lápiz sobre papel. 30’8x31’1 cm. (Cuaderno de apuntes). Musée Picasso. París. 584
- Picasso. *Composición original debajo de “Mujer con gran oreja”.*** París, primavera 1907. Óleo sobre tela. 60’5x59’2 cm. Musée Picasso. París. 584
- Picasso. *Composición original debajo de “Mujer con gran oreja”.*** Detalle. París, primavera 1907. Óleo sobre tela. 60’5x59’2 cm. Musée Picasso. París. 584
- Picasso. *Les bâteleurs.*** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212’8x229’6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 584
- Picasso. *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona.*** París, 1905. Pluma y tinta sobre papel. 24x16 cm. Museo Picasso París. 585
- Picasso. *Telón para Parade.*** Detalle. Témpera sobre tela. 10’6x 17’25 m. París. Musée National d’Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 585
- Picasso. *Artista de circo y niño.*** París, 1905. tinta china y acuarela sobre papel. 16’8x10’5 cm. Tate Gallery. Londres. 585
- Picasso. *Saltimbanqui bebiendo de la jarra.*** París, 1905. Pluma y tinta negra. 18x11 cm. Museo Picasso París 585
- Picasso. *El estudiante de medicina y el marino.*** Marzo-julio 1907. Lápiz sobre papel. 24’2x19’3 cm. Musée Picasso. París. 585
- Picasso. *Retrato de Max Jacob.*** Principios de 1907. *Gouache* sobre papel, montado sobre cartón. 62x47’5 cm. Museum Ludwig. Colonia. 585
- Picasso. *El marino. Las señoritas de la C/ Avinyó.*** Estudio. Principios de marzo de 1907. Lápiz sobre papel. 19’3x24’2 cm. Musée Picasso. París 585
- Gusman. *Isis.*** (Mármol del Museo de Nápoles). P. 83. 586
- Gusman. *Esbozo mural.*** (Región VI, Insula XIV). P. 368. 586
- Gusman. *Templo de Isis.*** Estatua de Venus.. (Mármol del Museo de Nápoles). P. 66. 586
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó.*** París, 1907. Óleo sobre tela. 243’9x233’7 cm. Museum of Modern Art. New York 586
- Gusman. *Ceremonia isíaca. La danza sagrada.*** (Pintura de Herculano, Museo de Nápoles). P.87. 587
- Picasso. *Estudio señorita.*** Álbum 14. Musée Picasso. París. 587
- Gusman. *Ceremonia isíaca. La adoración del agua sagrada.*** (Pintura de Herculano, Museo de Nápoles). P.87. 587
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó.*** Detalle. París, 1907. Óleo sobre tela. 243’9x233’7 cm. Museum of Modern Art. New York 587

- Picasso. Estudio para la cabeza del estudiante de medicina.** Marzo, 1907. Álbum 3.
Lápiz sobre papel. Musée Picasso. París. 588
- Picasso. Telón para Parade.** Detalle.
Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 588
- Gusman. Busto en mármol de Cornelius Rufus.** P. 430. 588
- Gusman. Bustos de pompeyanas** (mármoles del Museo de Nápoles). P. 428. 588
- Picasso, Carlo Socrate y dos asistentes en el telón de "Parade". París, 1917.
De Gertrude Stein, Picasso (París, 1938). 589
- Picasso. Telón para Parade.** Detalle.
Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 589
- Picasso. Jean Cocteau.** 1917. Dibujo de Dessins (París. Stock, 1923) 589
- Picasso. Telón para Parade.** Detalle.
Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. 589
- Picasso. Plancha de dibujos.** Detalle. 1905.
Punta seca. Musée Picasso. París. 590
- Picasso. Estudios para el estudiante de medicina.** Marzo-julio 1907, París.
Lápiz negro. Carnet de dibujos preparatorios para Las señoritas. Cat. 9 18 R. Musée Picasso. París. 590
- Picasso. Estudiante de medicina, manos sosteniendo cráneo.** Marzo 1907. Álbum 3.
Lápiz sobre papel. Musée Picasso. París. 590
- Picasso. Sexo y muerte.** 1902. Tinta y lápices de colores sobre tarjeta publicitaria. 9x13 cm. Colección particular. 590
- Picasso. Estudio para "Las señoritas de la calle Avinyó".** 1907. Lápiz y pastel sobre papel. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung. Basilea. 592
- Gusman. Esbozo mural.** (Región VI, Insula XIV). P. 368. 592
- Picasso. Onceavo estudio de conjunto de seis personas, cinco señoritas y el marinero.** Mayo-junio 1907, París. Pluma y tinta china. Cat. 10. 11R. Museo Picasso. París. 592
- Picasso. Estudio de conjunto.** Mayo, 1906. Álbum 6. Lápiz sobre papel. Musée Picasso. París. 592
- Portada de *Curieuse!* De Sar Péladan. 1885. 593
- Portada de *Curieuse!* Detalle.
De Sar Péladan. 1885. 593
- Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York 593
- Picasso. Pareja de adolescentes.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 157x117 cm. Musée de l'Orangerie, París 594
- Picasso. Pareja.** 1906. Gósol. Carnet Catalán. Museu Picasso. Barcelona. 594
- Gusman. Esbozo mural.** (Región VI, Insula XIV). P. 368. 594
- Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York 594
- Gusman. Baco hermafrodita.** Casa del Centenario. P 386. 594
- Picasso y ruinas Pompeya.** Casa del Centenario. Marzo, 1017. Foto de Cocteau. Museo Picasso. París. 595
- Gusman. Hermafrodita.** (Pintura del Museo de Nápoles). P. 387. 595
- Portada de *L'Archéomètre*. Detalle. **Saint Yves d'Alveydre.** Fecha de publicación ilegible 595
- Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó.** Ejes compositivos. París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York 595
- Picasso. La mujer de los panes.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia. 597
- Picasso. Mujer sobre un asno.** Gósol, 1906. Óleo sobre madera. 30x21 cm. Herencia Picasso 597
- Picasso. Las señoritas de la calle Avinyó.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York. 597

- Picasso. *El atleta*.** París, 1905. *Gouache* sobre cartón 65x56 cm. Colección particular, París. . .602
- Picasso. *La mallorquina*.** París, 1905. Aguada y acuarela 67x51 cm. Museo de Bellas Artes Pouchkin. Moscú. 605
- Picasso. *Les bâteleurs*.** París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art. 605
- Picasso. *Dos hermanos de cara*.** 1906. *Gouache* sobre cartón. 80x59 cm. Museo Picasso París. 606
- Picasso, *La muchacha de la cabra*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 139x102 cm. Barnes Foundation, Merion (PA). 607
- Picasso. *Naturaleza muerta con cuadro*.** 1906. Óleo sobre tela. 82x100'3 cm. Colección particular. 608
- Picasso. *La toilette*.** 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY). 609
- Picasso. *El harén*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland. 610
- Picasso. *La mujer de los panes*.** Gósol, 1906. Óleo sobre tela. 100x69'8. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia 611
- Picasso. *Composición: Los campesinos*.** París, 1906. Óleo sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA. 613
- Picasso. *Las señoritas de la calle Avinyó*.** París, 1907. Óleo sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York 615

30

Anexo 1. *La mallorquina*. Entrevista a Sebastiana Miquel Bonet.

Santanyí, 28 abril 2008

Al solicitar asesoramiento, en la isla de Mallorca, sobre la “mallorquinidad” del sombrero que luce la modelo del cuadro de Picasso titulado *La mallorquina*, nadie identificó el mencionado sombrero como mallorquín. Habiendo consultado a personajes de distinta profesión, todos ellos interesados en los usos y costumbres de Mallorca (entre ellos el Dr. Cosme Aguiló, especialista en toponimia mallorquina) coincidieron en señalarme a Sebastiana Miquel y a Guillem Bernat como las personas con mayores conocimientos sobre vestimenta tradicional mallorquina.

Sebastiana Miquel es oriunda, y vive, en la población de Santanyí, al sur de Mallorca. Guillem Bernat procede de Soller, en la costa norte, a los pies de la Serra de Tramontana. Sus conocimientos sobre el traje popular mallorquín se extienden a la totalidad de la isla y sus raíces se encuentran en extremos opuestos de la misma.

Sebastiana Miquel de 73 años de edad, junto con la fallecida Margalida Bonet, fundaron el grupo de danza tradicional mallorquina *Ordi Broix*. Ayer domingo, celebraron en Santanyí el 26 aniversario de esta fundación conjuntamente con el encuentro anual de todos los grupos de danza tradicional mallorquina. Sebastiana, aunque con una fractura ósea y ayudada por un par de muletas, presidió el acontecimiento junto al alcalde de Santanyí. A Sebastiana no se le escapaba ningún detalle, ni los organizativos, ni los gastronómicos, ni, evidentemente, los relati-



Miembros de **Ordi Broix**, vestidos con trajes tradicionales mallorquines, ante la puerta del santuario de Consolació en Santanyí.

vos a las demostraciones de jotas y boleros que llevaron a término los distintos grupos.

Aunque parezca imposible, habría que ver cómo se movían, cómo saltaban los bailarines mallorquines tras haber dado cuenta de varias porciones de exquisita *porcella* (lechona al estilo mallorquín, ¡insuperable!) antecedida por unos platillos de sepia en salsa y de *frit mallorquí* (otra especialidad gastronómica absolutamente recomendable). A ello hay que añadirle los interesantes caldos de la isla y la mejor ensaimada de Mallorca (de Can Nautxer -pronúnciese “noche”- de Santanyí) acompañada de helado de avellana...

Dos parejas de **Ordi Broix** junto al pozo del santuario de Consolació, en Santanyí.



El sonido de chirimías, *guitarró*, guitarras, etc. arrancó a los bailarines de sus asientos y levantó, con una armonía, gracia y ligereza imprevisibles, *porcelles* y *ensaimades* al son de los alegres aires mallorquines. Un espectáculo fascinante al que se añadió un público que no resistía pasivo en sus sillas.

Allí tuve la ocasión de conocer a Guillem y a Sebastiana. Ninguno de ellos reconoció los dos sombreros que luce “la mallorquina” como mallorquines. Guillem me pidió que le pasara las fotos por email para poder emitir su opinión por escrito. Sebastiana me fue presentada por mi buena amiga Rita Picó, cuya hija Margalida es, la bailarina más grácil y armoniosa de *Ordi Broix*. Con tan excelente recomendación, Sebastiana tuvo la amabilidad de concederme una entrevista para el día siguiente.

Cuando me dirigía a su casa, por la calle *Es Rafalet*, deleitándome con las estridentes exclamaciones cíclicas de las golondrinas en un idílico *capvespre* mallorquín, imaginaba aquella zona cuando debió ser un *rafalet*. Me dije a mi misma que si, hasta hoy, han pervivido las unidades agrícolas árabes (*rafal*) quizás, también, la música, las danzas y la vestimenta mallorquinas guarden algún resquicio del pasado musulmán de la isla. Y, mientras escribo, recuerdo unos sonos y

movimientos del domingo que me llevaron a la *tarantella* napolitana y de la *tarantella* a la arcaica Córdax griega. Muy lícito todo ello. Mallorca, Nápoles y Grecia estuvieron unidas bajo el imperio romano, pero también lo estuvieron bajo el dominio catalán con Cerdeña, con Sicilia, e incluso con los ducados de Atenas y Neopatria en la Edad Media. ¿No es el pan de Mallorca exacto que el de la Toscana? ¿No he comido yo antes la misma *porcella* en la Umbria, en Florencia -absolutamente distinta a la segoviana-? ¿No fue el obispo Pere de Pisa quien protagonizó, con el apoyo militar del conde de Barcelona, la primera conquista de Mallorca en el siglo XII? ¿No participaron, en la conquista definitiva de Jaime I, toscanos, napolitanos, lombardos...? ¿Cuál es el origen del nombre de mi pueblo, *Es Llombards* (los lombardos)? Cosme Aguiló me dijo que respecto al nombre de este pueblo sólo sabía que a la primera familia que habitó en estos parajes se les llamaba Pavía. ¿No está Pavía en la Lombardia? Somos un documento pluridisciplinar y transversal, una falla en la que cada estrato nos habla de nuestra interdependencia y de nuestra común mediterraneidad. Para entenderlos hay que mirar alrededor y hacia atrás. ¿No será *La mallorquina* un reflejo de nuestra globalidad mediterránea? Dos sombreros que no parecen ser mallorquines, una jarra que es tan mallorquina como catalana o napolitana o... Véamos qué dice Sebastiana Miquel.

Sebastiana, mallorquina delicada, suave y encantadora, me habla de *Ordi Broix*, de su fallecida amiga Margalida Bonet con la que fundó el grupo (se le humedecen los ojos al explicarme que ha llevado la mitad de las flores que le regalaron ayer a su amiga Margalida) y me recalca que Ordi Broix quizá no sea el grupo que mejor baila, o si, de Mallorca

Picasso. La mallorquina.
París, 1905. Aguada
y acuarela 67x51 cm. Museo
de Bellas Artes Pouchkin.
Moscú
Bailarinas de **Ordi Broix**
ataviadas con trajes típicos
mallorquines bordando en
la ermita de Consolació,
Santanyí.





Picasso. *Les bâteleurs*.
Detalle. París, 1905. Óleo
sobre lienzo. 212'8x229'6
cm. Washington (DC)
National Gallery of Art.
Dos parejas de **Ordi Broix**
junto al pozo del santuario
de Consolació, en Santanyí.
Detalle.

pero que es el que viste de manera más rigurosamente mallorquina.

Los vestidos que lucen los bailarines de *Ordi Broix* son, en su inmensa mayoría, trajes antiguos propiedad de los bailarines o prestados por familias y anticuarios de la isla. Sebastiana vela por el control de la antigüedad en cada pequeño detalle del vestuario. Tan delicada como firme, no deja pasar ni una.

Con la misma naturalidad y firmeza con la que acostumbra a rechazar magníficos delantales, *rebosillos* o sombreros por no ajustarse a la tradición de la isla, es clara ante la foto de *La mallorquina*: esto no es, ni ha sido antiguamente, un sombrero mallorquín. Tampoco es un *rebosillo* el velo transparente que cuelga del sombrero de *La mallorquina*. Me explica que el *rebosillo* lo llevaban las payesas mallorquinas debajo del sombrero, tal como puede apreciarse en las postales de *Ordi Broix* con las que me obsequia. Juntas repasamos, además, hermosas reproducciones de trajes mallorquines que aparecen en el libro *Trajes de la isla de Mallorca* con el que la obsequió el Govern Balear. Me muestra múltiples ejemplos de *rebosillos* y de sombreros e, incluso, me hace ver que tampoco entre los modelos masculinos se da éste tipo de sombrero. El sombrero mallorquín, además de ser bastante plano, tiene el ala muy ancha para proteger del intenso sol (lo mismo me había comentado ayer Guillem

Bernat). Así pues, los sombreros que luce la llamada mallorquina, de poco iban a servirle en la isla de Mallorca.

Al centrarnos en la figura de la mallorquina sentada, en *Familia de saltimbanquis*, constatamos la imposibilidad de lucir un sombrero que se halla tan artificialmente asentado, casi flotando en lo alto de la cabeza de la modelo y, la inutilidad de sus características para el clima y los quehaceres de Mallorca.

Respecto a la jarra, Sebastiana me comenta que es tan mallorquina como de cualquier otro lugar del Mediterráneo.

Así pues, por parte de Sebastiana, esta firme guardiana de la indumentaria tradicional mallorquina, queda claro que ninguno de los dos sombreros es mallorquín y que el velo no es, ni reúne las características, de un *rebosillo*. Para que pueda constar la veracidad de sus palabras en mi tesis, se aviene a firmar el contenido de la entrevista, dando, así, su conformidad con el texto la misma.

Al despedirnos, Sebastiana me promete fotocopia de un texto de M^a Aurelia Capmany en el que la escritora explicaba cómo se conocía el pueblo del que procedía cada mallorquín, no solo por su habla sino, también, por su manera de bailar. Soltando las muletas se incorpora y, entre la mesa camilla, el escritorio, el sofá, los libros y las sillas, me hace una demostración. ¡Qué imagen para el alma! Gracias Sebastiana.

S. Miquel

31

Anexo 2. *La mallorquina*. Comentario de Guillem Bernat. 18 de mayo 2008

Emails Guillem Bernat:

Guillem Bernat es, junto con Sebastiana Miquel, uno de los dos grandes expertos en indumentaria tradicional mallorquina. El Sr. Bernat es joyero. Director. del *Grup Folclòric Aires Sollèrics* (danza); Fundador de la *Mostra Internacional Folclòrica de Sòller*; Fundador de la *Associació Popular Sollerica de Cultura*; Fundador de la *Federació de Grups de Música i Ball de Mallorca*.

Ha dado conferencias sobre cultura popular de Mallorca en la península, en las tres islas Baleares, en París y en Tokio. Anualmente imparte una conferencia sobre *Indumentaria Tradicional de les Illes Balears*, en la Universidad de las Islas Baleares.

Ha sido Regidor de Cultura del Ayuntamiento de Sòller y actualmente es el alcalde de esta población.

El Sr. Bernat, tras ser consultado respecto de la posible mallorquinidad de la indumentaria que luce *La mallorquina* y la mujer sentada de *Les bàteleurs*, contesta que ni en uno ni en otro caso se trata de trajes mallorquines.

El 18 / maig / 2008 20:55, Guillem Bernat <gbernat@telefonica.net> ha escrit:

Hola,

Després d'observar els dibuixos que ens heu mostrat, els quals sembla ser que volen representar la dona mallorquina, podríem afirmar amb tota seguretat que aquests dibuixos no són representatius de la moda mallorquina del s. XIX i molt manco del XVIII ni anterior. En tot cas, pot ser sigui una senyora vestida a la nova moda de principis del s. XX que no té res a veure amb la moda

de vestir tradicional de l'illa de Mallorca. Més bé també em sembla una inspiració, imitació d'un retrat del famós pintor Sorolla.¹

Atentament,

Guillem Bernat

De: Conxita Boncompte Coll [mailto:cboncompte@gmail.com]

Enviat: dimecres, 7 / maig / 2008 08:21

Per a: gbernat@telefonica.net

Tema: Quadres

Hola Guillem! Cóm va? Jo ahir vaig començar el comentari de l'anomenada mallorquina i t'escric per demanar-te si poguessis trobar un foradet per escriure'm la teva opinió sobre la seva mallorquinitat. Sé que té que ser un estorb per tu, però no tinc més remei que molestar-te... Ara acabo de llegir, en un altre llibre, que el traje que porta a la segona obra, aquella en la que apareixen els personatges de circ, és un vestit de mallorquina. Si no has acabat, encara, el comentari i pots dir si és o no mallorquí el vestit i la gerra, m'aniria molt bé. Si t'interessa la historia de l'art, el que puc fer, una vegada presentada la tesi, és enviar-te els capítols corresponents a aquestes dues obres. Crec que et podria agradar. Bé, com et pots imaginar, espero els teus comentaris que, per mi, són molt importants. Disculpa, de nou, totes les molèsties que això et pugui ocasionar! Atentament, Conxita Boncompte.

¹. Tras observar los dibujos que nos habéis mostrado, los cuales parece que quieren representar a la mujer mallorquina, podríamos afirmar con toda seguridad que estos dibujos no son representativos de la moda mallorquina del siglo XIX y mucho menos del XVIII ni anteriores. En todo caso, puede ser que se

trate de una señora vestida a la nueva moda de principios del siglo XX que no tiene nada que ver con la moda de vestir tradicional de la isla de Mallorca. Más bien me parece inspirado o imitación de un retrato del famoso pintor Sorolla.

32

Anexo 3. *Parade*. Algunas referencias interpretativas.

En 1917, el telón de *Parade* aparece como uno de los actos finales del “viaje iniciático” de Ulises, con el que Picasso estuvo trabajando entre 1905 y 1907. En esta pintura Circe, festeja el retorno de Ulises del Hades. Ella y sus sirvientas ofrecen un banquete al héroe y a sus compañeros. Picasso ambienta la celebración en el palacio de la maga. Circe preside la reunión y se dirige a los asistentes con las siguientes palabras:

“La divina entre las diosas, derecha en medio de nosotros, nos dijo: “Desgraciados vosotros que en vida habéis bajado a las estancias del Hades, dos veces mortales, cuando los demás humanos mueren solo

una vez. Pero, vamos, comed estos alimentos y bebed este vino. Cuando aparezca la aurora volveréis a navegar. Yo os mostraré el camino y os daré todo tipo de instrucciones (...). Así habló y nuestro corazón generoso le hizo caso. Así, pues, pasamos todo el día hasta la puesta de sol comiendo carne abundante y bebiendo vino dulce (...) Ella, cogiéndome la mano, me hizo sentar lejos de mis queridos compañeros, se echó a mi lado y me preguntó todo tipo de detalles. Yo le expliqué todo tal como es debido. Entonces, la venerable Circe me dijo con estas palabras: “Así, todas estas cosas ya se han cumplido. Ahora escucha todo lo que te diré y un dios te lo recordará...”¹



Picasso. Telón para Parade.
Témpera sobre tela. 10'6x
17'25 m. París. Musée
National d'Art Moderne.
Centre Georges Pompidou.
Picasso. La mallorquina.
París, 1905. Aguada y
acuarela 67x51 cm. Museo
de Bellas Artes Pouchkin.
Moscú.

1. HOMERO *L'Odissea*. Barcelona. Ed. La magrana.1999PP.283-284.



Picasso. Telón para Parade.
Detalle. Témpera sobre tela.
10'6x 17'25 m. París. Musée
National d'Art Moderne.
Centre Georges Pompidou.

**Picasso. Saltimbanqui
arrodillada frente a
saltimbanqui con corona.**
París, 1905. Pluma y tinta
sobre papel. 24x16 cm.
Museo Picasso París.

Ulises y la maga. Pompeya.
Museo Nacional de
Nápoles.

Algunas de las imágenes picassianas, que reflejan el viaje iniciático de Ulises, serían (siguiendo la *Odissea*): *La mallorquina* (Circe, la maga) *Les bâteleurs* (inicio del viaje al Hades) telón de *Parade* (retorno del Hades a Eea y banquete con discurso de Circe) y *Saltimbanqui arrodillada frente a saltimbanqui con corona* (Ulises, sentado, explica a Circe, echada a su lado, el viaje con toda suerte de detalles). En este dibujo, Ulises sostiene en la mano izquierda, la pipa que sujetará, en 1917, en el telón de *Parade*. En *Las señoritas* se suprimió al marinero que aparecía en los apuntes, pero entendemos que la obra hace referencia al mismo viaje de Ulises. La mayoría de composiciones estudiadas en esta tesis están vinculadas al proceso iniciático. Aquí hemos prestado mayor atención a aquellas en las que aparece Circe o la figura simbólica del marinero. Los diferentes marineros, además de evocar a Ulises, encarnan a los amigos de Picasso. Creemos que son: Apollinaire (*Les bâteleurs*) Max Jacob (en los apuntes de *Las señoritas*) y Cocteau (*Parade*). El viaje al Hades del propio Picasso se desarrolla en distintas obras y pensamos que comienza en la serie de dibujos titulados *Los comediantes*. En ellos el Arlequín se despide antes de entrar en el proceso de muerte ritual, *La muerte del Arlequín*.

En *Parade*, el protagonismo que el pintor otorga a la mujer situada a la derecha, nos inclina a pensar que esta composición no puede describirse como una reunión de Arlequín, Pierrot, el marinero, un negro y “las chicas” (Jean Clair).² El planteamiento ninguna a una de las figuras, el guitarrista, y no

reconoce el papel principal de la mencionada mujer de la derecha, Circe. Encerrar a la anfitriona, al personaje que se eleva por encima de los demás en esta composición, en el saco anónimo e igualitario de “las chicas” no favorece la interpretación del telón.

Las coincidencias con el texto de *La Odissea* nos lleva a identificar el banquete de *Parade*, con el celebrado a la vuelta de Ulises del Hades. El tambor abandonado en el suelo y el chacal Anubis descansando, indican que ya han cumplido su función (los vimos en el *gouache* preparatorio de *Les bâteleurs* y en *Les bâteleurs*). Un nuevo instrumento, la guitarra, imprimirá otro ritmo a este encuentro: las notas festivas del exitoso retorno.

Pensamos que quienes acompañan a Ulises en el banquete de *Parade* son algunos de los personajes de la Comedia del Arte cuyo origen se encuentra en las farsas *atellanas*, tan estimadas por los pompeyanos y tan alabadas por Monnier y por Gusman.³ Recitaban en osco, eran groseros, campechanos, vulgares y sus historias seguían vigentes en el Nápoles de la época. Pierrot, Colombina, Polichinela, Maccus, Pappus...⁴ Algunos de ellos habían hecho su aparición en 1905, en los bocetos *Los comediantes*. Allí aparecían mezclados con personajes del siglo XVIII francés, siguiendo las sugerencias del propio Monnier. En el telón de *Parade* están acompañados del sirviente negro que ya encontramos en *La danza* y de un guitarrista. Éste último procede, tal como indica Werner Spies, del violinista del grabado de Achille Vianelli en el que Picasso también se inspiró para la composición.⁵

2. CLAIR, JEAN *Lección de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso*. Madrid. La balsa de la Medusa. 2008 (ED. Gallimard, 2005). P.105.

3. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906. PP. 184-187.

4. MONNIER, MARC *Pompéi et les pompéiens*. París. L. Hachette, 1864. PP: 164-165.

5. AAVV. Picasso. *The Italian Journey 1917-1924*. Londres. Tahmes and Hudson. 1998. en “*Parade*.” *An. Antinómical Demonstration. Picasso Grapples with Achille Vianellis Scene popolari di Napoli*. De WERNER SPIES. PP. 62-63



Vianelli. Taverna. Témpera sobre tela. Museo Nacional de San Martino.

Picasso. La Danza. París, 1905. Punta seca sobre cobre. 18'5x23'2 cm. MPP. Achille

El guitarrista se españoliza en *Parade* y adquiere un cierto aire cordobés. ¿Otro *alter ego* del artista?

El ambiente de *La taverna* de Vianelli, debió sugerir a Picasso la atmósfera de las *atellanas* y de la Comedia del Arte descrita por el mencionado Monnier. Incluir a sus protagonistas en *Parade* es seguir la tónica iniciada en 1905, mezclar, coherentemente, personajes y épocas en un espacio, el pompeyano, sin coordenadas temporales, en una dimensión de eternidad. Siendo Circe la pareja de Ulises, Arlequín y Pierrot compartirían a la coqueta, ligera y maliciosa Colombina. La imagen de Colombina, con los pechos al aire, la cafetera y la taza, las frutas (como en *Las señoritas de la calle Avinyó* pero sin sandía)⁶ las uvas báquicas...⁷ todo este simbolismo hace referencia al acto sexual, como ejemplo de la unión mística, que se encuentra en la base de cualquier rito iniciático. La mesa de *Parade*, dispuesta con los mencionados elementos se revela como un guiño de humor picassiano a la “*mesa-kliné*” de *Las señoritas de la calle Avinyó*.

Circe, Ulises, Arlequín y Pierrot dirigen su mirada hacia la escena de la izquierda que es una representación del proceso seguido por el iniciando en el inframundo.⁸ Es la historia que Ulises relata a Circe.

En primer término la esfera, símbolo de totalidad que para los presocráticos equivalía al infinito, al Uno.⁹ Es una imagen celeste de la totalidad y de la perfección a la que conduce el proceso de transformación. Los caballos aparecían en el *gouache* *Familia de saltimbanquis (con hipódromo)*. Su papel místico se encuentra en la zona de la muerte y la resurrección.

Se muere y se vuelve a nacer “como un niño” o como el pequeño potro. El caballo con alas de *Parade*, es Pegaso:

El corcel de las Musas, por lo que los antiguos poetas -cuando se sentían inspirados- se figuraban caballeros en el Pegaso. Tanto por el origen de su nacimiento como por su misión de transportar a las Musas, Pegaso simboliza el poder ascensional de elevación gracias a la innata capacidad de espiritualización.¹⁰

Joseph Heintz. Rapto de Proserpina. 1598-1605.

Óleo sobre plancha de cobre. 63x94 cm. Gemaldegalerie, Dresden.

Picasso. Familia de saltimbanquis (con hipódromo). París, 1905. Gouache y carboncillo sobre cartón. 51'2x61'2 cm. Museo Pouchkin, Moscú.



6. No creemos que se trate de una casualidad. Pensamos que puede ser uno de los vínculos que se dan entre ambas obras.

7. No creemos que sea casual. En los apuntes previos, Picasso había incluido un marinero (Ulises-Max Jacob) y la temática que ahí se desarrolla está vinculada al proceso iniciático.

8. Proceso que Picasso desarrolla en *Las señoritas*.

9. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979. PP:188=189.

10. PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO..... *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid. Ed. Tecnos. 1994 -1ª Edición, 1962- P. 343.

Picasso. *Les bâteleurs*.

Detalle. París, 1905. Óleo sobre lienzo. 212'8x229'6 cm. Washington (DC) National Gallery of Art.

Picasso. *Telón para Parade*.

Témpera sobre tela. 10'6x 17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.



En la zona izquierda de *Parade*, Picasso plasma el proceso que sigue el alma del niño (representado por el potrito recién nacido bebiendo la leche de la gnosis). El artista pinta el alma con sus alas, como las almas de los muertos que ha visto Ulises en el inframundo. No creemos que se trate de *La Fortuna* como asegura Jean Clair.¹¹ Almas que vuelan de las manos, sombras que vuelan, almas que huyen volando como en un sueño.¹² Las almas que como la de Ulises, han muerto y renacen, devienen inmortales. En el Hades aprenden su nuevo destino, adquieren la luz.

En la acuarela previa al telón de *Parade*, el alma del marinero alcanza el sol. La luz del sol, la luz de Apolo.¹³ La luz que precisa el ojo profético del alma para ponerla en acción. El sol agita y desarrolla el órgano de la visión y Apolo excita en el alma la facultad adivinatoria. El mono, Hermes, adivina al alma su futuro destino. Él es uno de los animales que enseñan los misterios de la religión a las adolescentes impúberes en el

artículo de Apollinaire.¹⁴ Difícilmente podía representar Picasso a Tiresias, el ciego, leyendo. El mono como encarnación de Hermes, patrón de magos, adivinos, de las ciencias ocultas... simboliza los poderes proféticos de Tiresias. Es Tiresias, leyendo al alma de Ulises su destino. En *Les bâteleurs*, Picasso nos señalaba la búsqueda del destino profético que origina el viaje de Ulises (Apollinaire) mostrándonos en primer término, la desmesurada mano del propio Hermes. En *Parade*, el fundador de las ciencias ocultas, el mono-Hermes-Tiresias cumple con la tarea planteada en *Les bâteleurs*.

Las alas posibilitan al alma su avance en la luz, la “evolución espiritual” y los peligros de la escalera, aluden a los distintos grados de esta evolución. Escalera que facilita el acceso de un mundo a otro.¹⁵ Escalera que Picasso encuentra en el anfiteatro de Pompeya, en el *Combate de pompeyanos y nucerinos*. Escalera por la que ascienden los artistas, *bâteleurs*, magos, en su proceso

Picasso. *Proyecto para el telón de Parade*.

1917. Acuarela y lápiz de plomo. 27'3x39'5 cm. Museo Picasso París.

Gusman. *Combate de pompeyanos y nucerinos*.
Pintura del Museo de Nápoles. P. 167



11. AAVV. Picasso. *The Italian Journey 1917-1924*. Londres. Tahmes and Hudson. 1998. PP. 15-17.

12. HOMERO *L'Odissea*. Barcelona. Ed. La magrana.1999PP.253-264.

13. Apolo dios de los kouros, es también dios de la poesía, de la literatura y, en este sentido su vínculo con Cocteau-Ulises deviene más significativo.

14. PLUTARCO *Sobre los oráculos*. Palma de Mallorca. Ed. José J. de Olañeta. 2007. P. 104

15. CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979. PP: 60 y 187.



evolutivo hasta alcanzar la inmortalidad de sus almas. Picasso la introduce en *Saltimbanquis*, conservando la atmósfera del modelo pompeyano, de la pradera en el primer término del *Combate de pompeyanos y nucerinos*,

Con el mismo significado, la escalera emerge en *Circo ambulante* en 1922, la misma que en 1936, apoyará contra un ciprés. Ciprés, Hades, muerte. Muerte, *petite-mort*, morir y renacer. El acto sexual, concretamente la *petite-mort*, como la escalera, permite el paso de un mundo a otro, permite subir peldaños, subir grados en el proceso de iniciación, en la metamorfosis del minotauro.

Muerte, resurrección, fertilidad, inmortalidad. Resurrección como renacimiento espi-

ritual. Resurrección de la chispa de inmortalidad que alberga el ser humano, de su alma inmortal. Picasso lo explica con el viaje de Ulises en *Les bâteleurs*, en *Parade*, en *Circo ambulante*, en *Minotauro y mujer* y en tantas otras composiciones.

El primer término de *Parade* muestra la síntesis: Anubis, el chacal, dios de la Duat, no solo simboliza la muerte sino también la resurrección y su pelo oscuro, como el limo del Nilo, la fertilidad. Muerte y resurrección para acceder a la totalidad esférica al Uno pitagórico. En *Las señoritas de la calle Avinyó* Picasso se introducirá en las entrañas del proceso que conduce al ser humano a la unidad. ¿No dijo Picasso que las *señoritas* en *Parade* tenían cuatro brazos?

Picasso. *Los saltimbanquis*.

París, 1905. Punta seca. 28-

8x32-6 Museo Picasso París

Picasso. *Circo ambulante*.

1922, París. Gouache sobre

papel. 11x14'5 cm. Museo

Picasso París.

Picasso. *Minotauro y mujer*

(*Dora*). París, 5 septiembre

1936. Carboncillo, tinta

china, colores y grattage

sobre papel. 42x70 cm.

Museo Picasso París.

33

Anexo 4. *Circo ambulante*

En *Circo ambulante*, Picasso recoge, junto a *La toilette* que allí tiene lugar, distintos motivos ya trabajados entre 1905 y 1907. El chico sentado sobre el bloque de mármol, como el *kouros* de *Los dos adolescentes*; el jovencito montando el caballo blanco, como Cástor de *Muchacho guiando un caballo*; la mujer sentada con el velo, como los apuntes de *Mujer sentada alzando un velo*; la escalera que aparece en el dibujo del anfiteatro pompeyano de Gusman y que Picasso reproduce en *Los saltimbanquis*; la carpa del circo en el lugar del anfiteatro pompeyano; la cabra de *La muchacha de la cabra*; la cortina que entreabre misteriosamente la entrada del circo, como el telón, como cortina o velo del templo que se halla tras *La muchacha de la cabra*, o como los que encontraremos a lo largo del otoño

de 1906 y que, finalmente, traspasaremos en *Las señoritas de la calle Avinyó*. Todos estos motivos insisten en temas cuyo significado intenta comprenderse en esta tesis. El artista, como vemos, los pinta de nuevo en *Circo ambulante* con un aire de banalidad, de ingenuidad que no puede si no esconder, siguiendo a Plutarco, un significado oculto, que hace que el no iniciado interprete literalmente lo que ve. Como los antiguos pitagóricos y platónicos, Picasso esconde tras imágenes repetitivas y anodinas, una enseñanza esotérica y mística con un significado muy distinto al que a primera vista puede parecer.¹

La toilette se halla en este conjunto que evoca el anfiteatro pompeyano y sus alrededores. El techo del circo ambulante de 1922, recoge, con sus festones, los arcos que coro-

Picasso. *Los saltimbanquis*.

1905, París. Punta seca.

28'8x32'6 cm. Museo

Picasso París.

Gusman. *Combate de*

pompeyanos y nucerinos.

Pintura del Museo de

Nápoles. P.167.

Picasso. *Circo ambulante*.

1922, París. Gouache sobre

papel. 11x14'5 cm. Museo

Picasso París.



1. Las enseñanzas pitagóricas y platónicas, como todo el pensamiento tradicional de orden esotérico o místico, se expresan por medio de imágenes que hacen que "el que no sabe comprender" lo que hay detrás de ellas -y por definición el no iniciado- interprete de modo literal y material el sentido y la intención de la enseñanza, y piense que los intereses del filósofo que las formula, están centrados en lo horizontal,

lo fantástico, lo extravagante. Así, todos los temas aparentemente anodinos, lejanos o indemostrables que aparecen repetidamente en los escritos de los platónicos son siempre de interés por su simbolismo, y tienen su correspondencia o su aplicación en otro orden del que a primera vista pudiera parecer. PLUTARCO Sobre los oráculos. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta Ed. 2007. P. 12

Gusman. *La puerta de Stabia y La calle de Stabia*. Pl. II

Picasso. *Circo ambulante*. 1922, París. Gouache sobre papel. 11x14'5 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *La toilette*. 1906, Gósol. Óleo sobre tela 151x199 cm. Abright-Knox Art Gallery. Buffalo (NY).



nan el anfiteatro; las listas de la tienda sustituyen el rayado vertical de las aberturas del mismo anfiteatro; el toldo rigidizado con palos que aísla a los personajes “circenses” de su entorno, lo encontramos en la parte superior del dibujo de Gusman y las ruinas que aparecen en el fondo, flanqueando los laterales de la carpa, se corresponden con las edificaciones que se encuentran a lado y lado del anfiteatro, en su parte superior. Picasso equipara su pequeño circo al anfiteatro pompeyano de Gusman. Algunos de sus personajes, caballo, escalera, ya estaban también en el grabado *Los saltimbanquis* para cuya composición, el artista, se había basado en los personajes y árboles de la explanada frente al mencionado anfiteatro pompeyano. El colorido ocre dorado que Picasso otorga a estas piedras es el que Gusman confiere a sus acuarelas de *La Puerta de Stabia* y de *La calle de Stabia*. Son estos ocres dorados pompeyanos con los que Picasso pintó en Gósol embebido de la Pompeya de Gusman. Son los ocres, los tierras y los azules que ya había empleado el pintor en esta *toilette* gosolana tan facilona y tan hermética al mismo tiempo. Picasso, finalmente, ubicó a su circo ambulante y a las ruinas circundantes, junto al mar que, no se cree que pueda ser otro más que el Mediterráneo.

El esquema interpretativo elemental de esta obra sería el siguiente:

Frente al templo de iniciación, el templo-burdel, simbolizado por la carpa circense (que sustituye al anfiteatro pompeyano) se encuentran dos grupos separados entre sí por unos tabloncillos. Tabloncillos que evocan la idea de puente (puente entre dos mundos) por el que tienen que atravesar los muchachos de la derecha para alcanzar el estatus de recién nacido que se escenifica en el grupo de la izquierda. Para pasar de un mundo

a otro, los tabloncillos-puente conducen, previamente, al interior de la carpa.

Los jóvenes, esperan su urna para entrar. Uno de ellos, como Cástor, o como un participante en los ritos místicos, monta el caballo blanco de Hades y se dispone a acceder al templo. El otro, como *spinario* (como en *Dos adolescentes* o en *Minotauro ciego guiado por una niña con paloma*) deberá atender.

En el interior de la carpa-templo tendrán lugar los ejercicios de equilibrio. El iniciado, mediante un rito secreto en el que se concede especial importancia a la unión carnal con la divinidad, unirá los opuestos, consciente e inconsciente, muerte y vida, hombre y mujer... hasta alcanzar el equilibrio y la unidad, como el equilibrista o saltimbanqui que se sostiene sobre una cuerda en el interior de la carpa. Comentaremos el simbolismo de la cuerda, al final, junto a la escalera de la que cuelga. Las cortinas apartadas equivalen a desgarrar velos, a avanzar hacia una interioridad o profundizar en un arcano. Es el proceso que está realizando el iniciado-equilibrista en el interior del templo. Habíamos encontrado estas cortinas en numerosas composiciones, desde *La muchacha de la cabra* y siempre con el mismo significado. En *Parade* también se hallaban representadas.

El participante, superada la prueba, se habrá convertido en un iniciado, será un recién nacido al que se le adjudicará un nuevo destino. Como recién nacido, se precipitará a los pechos de su madre o nodriza, igual que el chivo (según rezan las tablillas encontradas en los túmulos funerarios de los iniciados) que es el símbolo de Dionisio, pero, también animal sagrado de Deméter y Perséfone. La escalera, como *Los saltimbanquis*, en *Dora* y *el minotauro* o en *Parade*, simboliza el ascenso espiritual del iniciado. La cuerda que cuelga de ella, concierne al sentido más hondo de la ligazón, se refiere al camino interior



recorrido por el iniciado que une la conciencia exterior (intelectual) del hombre a su esencia espiritual (al centro). La muchacha con el velo separa, oculta ciertos aspectos de la verdad o de la deidad. El peine, vinculado a la cola descarnada del pez, puede tener un significado mortuorio. Así pues, la acción de peinar, puede relacionarse con el acto de muerte y resurrección que ha tenido lugar o con el personaje al que se peina, o el que peina. Probablemente, se trate de Deméter, la que amamanta (como la tierra) y Perséfone, la reina de los muertos, la que peina. Creemos que son las dos diosas eleusinas cuyos ritos místicos estaban, en muchos puntos conectados a los dionisiacos y ambos procedían de los órficos. Son las mismas que hemos identificado en *Dos mujeres desnudas*. Es la sabiduría de estas diosas la que se transmite al iniciado. Su leche es la leche de la gnosis. Una joven alza un velo separando a los personajes de ambas zonas de la composición. El velo hace referencia a lo que está sucediendo en el área donde se encuentra la muchacha. Se están desvelando los aspectos de la deidad que están velados a los no iniciados y por lo tanto no son todavía accesibles ni al jinete ni al *spinario*. El cesto podría hacer alusión a la *cista mystica* que contiene los objetos rituales que son revelados al iniciado y sobre la cual se sienta Deméter en muchas de sus representaciones. Obsérvese el juego del velo: separa el ámbito de los no iniciados del de los iniciados. Además, en la medida en que se vaya estirando del mismo, aparecerán en el cesto en el que se guarda este velo, los mencionados objetos sagrados.

Finalmente, la rueda es un antiquísimo

emblema solar (uno de los conceptos más extendidos en la Antigüedad). En el boceto de *Parade*, el mismo concepto estaba explicado mediante la imagen del sol. Allí, el iniciado ascendía por la escalera que simbolizaba su desarrollo espiritual, hasta acceder a la luz, a la iluminación, evocada por el mencionado sol. Aquí, en *Circo ambulante*, la rueda tiene un significado semejante, simboliza el sol, la luz a la que ha accedido el iniciado. La luz del inframundo, la luz del volcán que aparecía en el paisaje de *Parade*, junto al sol. En *Circo ambulante*, esta luz se encuentra junto a las diosas del reino de los muertos. Los radios de la rueda muestran las fases del transcurso seguido por el iniciado en su proceso. El sabio perfecto, colocado en el centro de la rueda, la mueve invisiblemente, sin participar en el movimiento y sin tener que preocuparse por ejercer una acción cualquiera. El sabio perfecto es el que ha alcanzado el punto central de la rueda. El equilibrio del iniciado o del equilibrista (saltimbanqui).

En *Parade* y en *Circo ambulante* Picasso desarrolla un discurso similar. La ruinas del fondo, en ambas composiciones, son pompeyanas. La puerta de *Stabia* y el Vesubio en *Parade* y, muy coherentemente, las construcciones de la parte posterior del anfiteatro pompeyano en *Circo ambulante*. En ambos casos los modelos proceden del libro de Gusman.²

KINGSLEY, PETER *Filosofía antigua, misterios y magia. Empédocles y la tradición pitagórica*. Girona. Ediciones Atalanta. 2008.

Picasso. *Circo ambulante*. 1922. Acuarela y lápiz de grafito sobre papel. 11,2x14,3 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *Proyecto para el telón de Parade*. 1917. Acuarela y lápiz de plomo. 27'3x39'5 cm. Museo Picasso París.

Picasso. *Telón para Parade*. Témpera sobre tela. 10'6x17'25 m. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

²Bibliografía utilizada para la simbología: CIRLOT, JUAN EDUARDO..... *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 (3ª Edición)
Bibliografía utilizada para los conceptos derivados de las religiones paganas y antiguos misterios: FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed.

Atalanta. Girona, 2007 (Primera ed *Dreaming in red*. Spring publications, 2005)
KERÉNYI, KARL *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona. Ed. Herder. 1998. KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004. KINGSLEY, PETER *En los oscuros lugares del saber*. Girona. Ediciones Atalanta. 2006.

