

Los años del gran cambio (Capítulo del catálogo “Picasso 1905-1906. De la época rosa a los ocre de Gósol”). Pierre Daix

Los años del gran cambio

Hace algunos años, se admitió que tras una «época azul» durante la cual la pintura de Picasso había expresado la desgracia y la miseria, había estallado una «época rosa», lírica, sentimental, feliz efecto de la entrada de Fernande en su vida. El primer catálogo de Zervos, publicado en 1932, había anticipado a 1905 la mayoría de las obras ejecutadas en Gósol en 1906, haciendo con ello incomprensible el paso hacia el primitivismo que condujo a *Les demoiselles d'Avignon*. La retrospectiva organizada por Alfred Barr en el Museum of Modern Art en 1939 comenzó a restablecer la cronología, pero su libro *Picasso, fifty years of his art*, aparecido en 1946, nunca ha sido traducido, al igual que el artículo de James Johnson Sweeney, «Picasso and Iberian sculpture», publicado en 1941, que, por vez primera, cotejaba la escultura ibérica y la transformación de la labor de Picasso hacia finales de 1906 y principios de 1907 [1]. Si mi catálogo de las obras de juventud realizado con Georges Boudaille rectificaba la cronología respecto a 1906, continuaba sin embargo cojeando respecto a la evolución entre el verano de 1904 y el invierno de 1905-1906.

Han sido necesarios el acceso al conjunto de los álbumes de trabajo y las revisiones cada vez más profundas de la biografía a partir de los años setenta y ochenta para conseguir restablecer la coherencia y la complejidad de una transformación que condujo a Picasso a la modernidad. No se trata en absoluto de una transformación en línea recta, dado que Picasso no podía fijarse tal objetivo, que no apareció hasta su consecución. De suerte que está constituida por avances, éxitos, momentos de insatisfacción y revisiones violentas. Si sabemos que conduce a *Les demoiselles d'Avignon* que conocemos, Picasso no tenía ni idea, aún a finales de 1906, cuando dibujó los primeros proyectos de conjunto de su burdel [2]. De ahí la necesidad de intentar establecer una cronología precisa que delimite mejor los cambios sucesivos y su significado.

¿Existe una «época rosa»?

Ahora que conocemos en color la mayor parte de las obras de Picasso durante esta transición, constatamos que la denominación «época rosa» corresponde únicamente a una reaparición del color.

Entre los trompicones de monocromía azul de principios de 1904 y el reinado de una monocromía ocre en Gósol hay simplemente un retorno al color, en que los indicios de rosa, antes marginados, causaron por ello mayor sensación. (Lo cual suponía, por otra parte, una generalización errónea equivocada, ya que la limpieza de *La Celestina*, pintada a principios de 1904, reveló rosa en sus pómulos.) [3] Encontraremos de nuevo los mismos indicios de rosá en los labios de la *Mujer del tocado alto* [4], en otoño. Cabe remarcar que tanto la concepción del espacio y los manierismos gráficos como el afilamiento de las manos pasan del final de la época azul a los saltimbanquis sin modificaciones notables.

El fin de la monocromía azul se observa entre las dos versiones de las *Dos amigas*, inspiradas por Madeleine [5], entre la *Toilette de Fernande* bajo la mirada de Picasso y

las dos acuarelas en que aparece dormida [6], ya que ambas mujeres entraron casi simultáneamente en su vida. Con ello se explica que Picasso designara esta transición como su «pintura sentimental». Ya veremos hasta qué punto es precisa esta designación. A continuación se despliega lo que Barr denominaba «Circus period» [7], que es primero una época de saltimbanquis y que se extiende, de hecho, desde la aparición de Arlequín a finales de 1904 y principios de 1905 hasta los gouaches de su muerte, a principios de 1906. Esta época de saltimbanquis culmina con la gran tela Familia de saltimbanquis en verano. Corresponde al final del «período sentimental». El impacto de la revelación del Baño turco de Ingres y sus trabajos preparatorios para el Salon d'Automne de 1905 lo llevan a desembocar en lo que Barr ha dado en llamar con justicia la «primera época clásica» [8], a principios de 1906, entre Muchacho conduciendo un caballo y los desnudos ocres de Gósol. Es a finales de primavera, tras la obra maestra de una nueva Toilette [9], cuando se produce un giro hacia el arcaísmo, hacia el primitivismo ibérico, giro que se exacerbará a su regreso a París con el descubrimiento de la retrospectiva de Gauguin en el Salon d'Automne de 1906 y con la evolución paralela de Matisse y Derain. Picasso había iniciado su relación con ellos a principios de año, pero fue en otoño cuando sus lazos se estrecharon fuertemente. Nada nos conduce, pues, a una definición para el rosa, ni tan sólo para el color. Su vuelta es una consecuencia de las transformaciones y no, como el azul, un elemento activo en la estrategia de creación. Más aún, en estos dos años, 1905 y 1906, se aprecian exploraciones decisivas en grabado y escultura, cuyo eco en pintura no podría ser minimizado.

La transición sentimental

A finales de 1904, la vida de Picasso cambió con la llegada de una joven modelo profesional, Madeleine. La reconocemos en un gouache y en una acuarela azules sobre el tema lésbico de las Dos amigas. En El abrazo, óleo sobre el mismo tema, que obsequió a Apollinaire y que está datado en 1905, sin duda muy a principios, una gran playa ocupa la totalidad de la parte superior de la tela, tema que ya había sido tratado en tonos betún [10], como en el triste Desnudo sentado del Musée National d'Art Moderne de París, muy cercano al gran dibujo de Madeleine Desnudo con las piernas cruzadas [11]. Tiene a su vez el moño alzado sobre la cabeza que apareciera en la Mujer del tocado alto azul, datada en 1904, en la Mujer de la camisa de la Tate Gallery, prodigio de gracilidad soñadora. Destaca en su carne pálida (la encontramos de nuevo en el gouache Maternidad) sobre una orquestación de azules. El Retrato de Madeleine [12] de perfil, con el moño caído, está vivamente coloreado.

Lo mismo sucede, como he dicho, con Fernande. La Toilette en que un Picasso adusto medita observándola desnuda es azul. Meditación, donde se reconoce claramente a Picasso contemplándola dormida, también está coloreada. Un dibujo de abrazo fechado «Agosto 1904» celebra sin duda su encuentro (Picasso lo ha conservado siempre) [13]. Encontramos esa misma llegada del color en las dos versiones del retrato de Margot, la nuera de Frédé, el propietario del cabaret Le Lapin Agile de Montmartre, la Mujer del cuervo, fechadas en 1904, sobre el mismo fondo azul que El abrazo [14]. El valor sentimental ahora nostálgico del azul lo atestiguan las Bodas de Pierrette que los álbumes de trabajo llevan a fechar a finales de 1905 y cuyo papel veremos en la novela de Arlequín.

Tres dibujos fechados el 7 de setiembre de 1904 conducen a la otra vertiente de la aventura con Madeleine: su esperanza de maternidad [15]. Se trata efectivamente de un abrazo y de dos imágenes de maternidad. Ahora bien, cuando Picasso reencontró el retrato de Madeleine, me resumió su papel del siguiente modo: «Estuve a punto de tener un hijo con ella.» Aborto natural o provocado, lo cierto es que la esperanza no se concretó. Apollinaire escribió en su crónica de la exposición de las Galeries Serrurier que se inauguró el 25 de febrero: «El niño enfrenta al padre con la mujer que Picasso quiere gloriosa e inmaculada. Las madres, primíparas, ya no esperaban el niño, quizás por culpa de ciertos cuervos de mal agüero. ¡Navidad! Parieron futuros acróbatas entre monos familiares.» [16] Y esto nos lleva al gran gouache, acuarela, pastel, Familia de acróbatas con un mono, que compró en noviembre de 1905 Leo Stein, donde el padre es Arlequín. Aquí se realiza, me atrevo a decir, el sueño desencadenado por la espera decepcionada del bebé de Madeleine.

Entre tanto, efectivamente, próxima la Navidad de 1904, esta esperanza había empujado a Picasso, tan emocionado desde 1901 con las imágenes de bebés, al tema de la Maternidad propiamente dicha con un estudio datado en 1904, una acuarela aún bistre, hoy en Budapest, y el célebre gouache, muy luminoso, datado en 1905, lo cual nos conduce ya al paso de 1904 a 1905 [17].

De Arlequín a los saltimbanquis

A partir de aquí se despliega una auténtica novela en dibujos y pinturas de la paternidad de Arlequín. Picasso ya había realizado su doble en Dos saltimbanquis [18] en otoño de 1901. Esta identificación no sorprende en absoluto a Apollinaire. La data en el momento en que «llegó la calma», cuando «la pintura acoge, calienta y blanquea sus colores para decir la fuerza y la duración de las pasiones, cuando las líneas limitadas por la malla se curvan, se cortan o se elevan». [19] Pero también es, acto seguido, el cambio de aires del circo, las ganas de huir con los saltimbanquis.

Picasso había comenzado a grabar siguiendo los consejos de su amigo barcelonés Ricard Canals. Su primera prueba fue un golpe maestro, el Comida frugal. La totalidad de la serie de los saltimbanquis está marcada por grabados sobre cobre, sobre planchas, algunas de las cuales ya habían sido anteriormente utilizadas por otro, probablemente Canals. En ellas Picasso reinterpreto algunos de sus nuevos temas e inventó otros nuevos, como una danza de Salomé [20].

Una observación de Apollinaire, provocada sin duda por sus conversaciones con Picasso, define muy bien la aportación del grabado a este giro de su pintura. Subraya: «el gusto de Picasso por el trazo que huye, cambia y penetra y produce ejemplos casi únicos de puntas secas lineales en las que los aspectos generales del mundo no se ven alterados en absoluto por las luces que modifican las formas cambiando los colores» [21]. Canals regresa a Barcelona en primavera, si consideramos una dirección anotada por Picasso [22]. Y esto colocaría el suntuoso cuadro de Benedetta, su mujer, en la primera mitad de 1905.

No podemos saber si entre los «ocho saltimbanquis» que comportaba el catálogo de la exposición de febrero de 1905, cabe contar al Actor, que, a la altura de los Arlequines, en malla, escucha al apuntador, cuyas manos, visibles, son tan afiladas como las suyas. Un estudio para el Actor revela dos perfiles de Fernande [23]. Y es que no hubo

sucesión visible entre Madeleine y Fernande, sino, lo que se convertiría en una costumbre en Picasso, persecución simultánea al menos durante un tiempo de dos relaciones. Podemos verificarlo con los primeros grabados realizados a principios de 1905. Si la Cabeza de mujer de perfil es la de la Mujer de la camisa, la Cabeza de mujer de frente mezcla las facciones y el moño de Madeleine con los ojos almendrados de Fernande, como si Picasso se construyera una mujer ideal con sus dos amantes.

Pero volvamos a Arlequín. Los textos de Apollinaire nos permiten situar en la exposición de las Galeries Serrurier, además de la Familia de acróbatas con un mono, el Arlequín sentado, Acróbata y joven Arlequín, Dos acróbatas con un perro y la Familia de Arlequín. [24] Sin duda estaban presentes el gouache y la punta seca, cuyo título en inglés «Circus family», La familia del circo, es más exacto que las diferentes versiones francesas [25]. Pero el artículo de Apollinaire en La Plume, que habla de «hermanas adolescentes pisando en equilibrio las bolas grandes de los saltimbanquis», remite a la gran tela del Museo Pushkin, el Acróbata de la bola [26]. Efectivamente, sólo que aquí se trata de una chica. En La familia del circo, el niño esbelto es asexual. En modo alguno es posible imaginar que Apollinaire incluyera en una crónica de exposición una tela vista sólo a continuación del estudio. Tanto más cuanto que la presencia de Acróbata y joven Arlequín y de los Dos acróbatas con un perro, dos gouaches sobre cartón de 105 cm de altura, muestra muy bien que Picasso quería dar el golpe. Asimismo, el Acróbata de la bola, una tela de 147x95 cm, debió constituir la guinda de la exposición. Sabemos que se pintó poco antes al dorso del Retrato de Iturrino [27] que figuraba en la exposición de la galería Vollard en 1901, lo que se explica si tenemos en cuenta que Picasso aún vendía muy poco y tenía intención de pintar un gran cuadro que reuniera los temas más fuertes, cuadro que dará lugar a la Familia de saltimbanquis.

¿Se había puesto ya manos en la obra? Sí, si creemos a Fernande: «La época azul había cedido el lugar a los saltimbanquis. Primero fue una gran tela, un grupo de acróbatas en un llano. Unos en reposo, otros trabajando. Un niño se entrena haciendo equilibrios sobre una pelota.» [28] Precisamente la descripción de La familia del circo. Por otra parte, ¿no está directamente ligada, por ciertos personajes, al tema de la maternidad, remontándose incluso a temas de «madre e hijo» de la época azul? [29] Fernande añade: «Siguiéron después gouaches y otros cuadros de la misma inspiración.» Lo que lleva a pensar que las obras expuestas en las Galeries Serrurier habrían sido ejecutadas tras el primer proyecto de la gran tela. Las radiografías efectuadas por la National Gallery of Art de Washington confirmaron que la primera versión de la gran tela era exactamente una ampliación de La familia del circo [30]. La primera variación del proyecto inicial se habría producido, pues, con el Acróbata de la bola, donde el niño se transforma en una muchacha. Remarcamos que Picasso precisó que el fondo desértico recordaba los paisajes de las regiones de Málaga y Almería que conoció durante la infancia.

Las radiografías confirman también lo que dice Fernande: «Si no recuerdo mal, la tela sufrió varias transformaciones». Efectivamente. La segunda versión incluía Dos acróbatas con un perro. De manera que prolongaba en cierto modo el proceso de ahondamiento de los temas surgidos tras la versión inicial. Entonces Picasso quedó fascinado por la silueta de un bufón obeso, que vio sin duda en el Cirque Médrano, al

que acudía con frecuencia. Intentó de diferentes maneras incluirlo en La familia del circo [31]. Pensó también en un Organillero, del cual ejecutó un gran gouache. Apollinaire lo recordará en su poema «Un fantôme de nuées», publicado en Calligrammes. Y quizás también pensó incluir el número del Atleta [32].

El álbum de la colección Marina Picasso que contiene la imagen del Bufón obeso también contiene la fecha del 3 de mayo de 1905 [33]. Es una referencia posible, pero probablemente no indica que el cuaderno se iniciara por estas fechas, ya que en él observamos la imagen de la madre cargando madera con su hijo aferrado y un Arlequín que pertenecen a las versiones iniciales de La familia del circo.

La nueva «Familia del circo», reunida ahora alrededor del voluminoso bufón con una muchacha que lleva una diadema, no superó nunca el estadio de los dibujos y los estudios aislados [34]. Como las de un personaje de rey que aparecerá de nuevo en el exlibris de Apollinaire [35]. Nada es bastante convincente. El tema se diluye. Fue precisamente durante esta crisis de tema cuando Picasso conoció a Torn Schilperoort, un escritor holandés de su misma edad que lo invitó a visitar su país. Picasso aceptó inmediatamente.

El viaje a Holanda

Sin un centavo, Picasso tuvo dificultades para reunir el dinero del viaje. Ni siquiera pudo detenerse en Amsterdam para visitar el Rijksmuseum. Le impresionó el aspecto totalmente exótico para él de las casas, los canales, las costumbres tradicionales de aquella lejana región del norte de Holanda que descubrió en Alkmaar, y pasó el mes de junio en Schoorl en casa de Schilperoort. En la región las dunas se extendían hasta el horizonte y, como ha observado Marilyn McMully [36], este aspecto debió reavivar en su memoria los recuerdos de los desiertos andaluces que había pintado en el Acróbata de la bola. A su regreso trajo consigo un gouache de admirable limpidez, las Tres holandesas, y dos pinturas de desnudos con cofia, entre ellos el espléndido gouache La bella holandesa [37] que donó a Paco Durrio, probablemente como agradecimiento a su ayuda financiera para el viaje, pero también porque la alta talla de las holandesas, su aspecto escultural, lozano, debieron recordarle a las tahitianas de Gauguin que su amigo le había revelado.

El contraste entre la poderosa modelo de La bella holandesa, la exuberancia de sus pechos, de sus caderas, de sus muslos y los desnudos gráciles de Madeleine es estremecedor. Tanto más cuanto que Picasso ha multiplicado las invenciones técnicas, sin vacilar, como en sus pinturas barcelonesas de 1900, sirviéndose a la vez del óleo y el gouache. Aquí ha añadido contrastes más fuertes que ha conseguido con el uso de la tiza blanca. El cambio de aires ha borrado bruscamente del arte de Picasso cualquier anécdota sentimental. Aunque llevan el sello de Holanda, estas nuevas pinturas desligadas de su vida íntima no se entretienen en lo pintoresco. Son «silenciosas», como Manets.

La Familia de saltimbanquis y el adiós a la pintura sentimental

Si bien las fechas del viaje a Holanda han sido precisadas hace poco, la vida de Picasso en esta primavera y este verano de 1905 sigue siendo una incógnita. Le devolvieron sus Dos saltimbanquis, rechazados por la Bienal de Venecia, lo cual no hizo sino aumentar su sentimiento de fracaso [38]. Pero Apollinaire lo sacó de su letargo en el Bateau-

Lavoir para llevárselo a los martes de «Vers et Prose», que tenían lugar en el otro extremo de París, en la Closerie des Lilas, cerca de Montparnasse. Eran tertulias de poetas y escritores bastante próximos al Mercure de France que, tras la desaparición de La Revue Blanche, figuraba como una revista de vanguardia. Salmon era el secretario. Allí, Picasso conoció a Paul Fort, el fundador (su nombre figura en el álbum de Marina Picasso), Maurice Raynal, Jean Moréas y Gustave Kahn, que se convertiría en uno de sus coleccionistas. Asistía también a las tertulias Alfred Jarry, pero nunca coincidió con Picasso [39]. Para alguien con una curiosidad tan viva como la suya se trataba de una gran apertura, incluso si tenemos en cuenta que los pintores que allí veía no cobraron importancia hasta mucho más tarde.

Es difícil calibrar cuáles fueron las influencias inmediatas, a excepción de una cierta exaltación de Grecia por parte de Moréas que tuvo su papel probablemente en la época neoclásica de principios de 1906 y el descubrimiento del opio, gracias a una pareja de fumadores. «Dada su curiosidad por todo —escribe Fernande—probó la droga. Primero fumó en casa de la pareja en cuestión, después iban afumar a su casa.» En sus Souvenirs intimes, sitúa en verano su descubrimiento en casa de Pablo del opio, llegando a escribir: «Debo quizás al opio el haberme hecho entender el sentido auténtico de la palabra “amor”, descubrí que por fin entendía a Pablo. “Lo sentía mejor”.» [40] El 3 de setiembre de 1905 lleva sus cosas al estudio de Picasso [41]. Siempre he creído que el muchacho de aire soñador, con una cinta de flores en la cabeza, pintado sobre un fondo de flores, el Muchacho con pipa [42] provenía, a pesar de tener una pipa normal, de estas experiencias que Picasso perseguía más o menos regularmente hasta la muerte de su amigo del Bateau-Lavoir, el pintor alemán Wiegels en junio de 1908.

Pero constatamos un nuevo elemento de distanciamiento en un grupo de pinturas ligado a la primera escultura importante de Picasso, la Cabeza de bufón, de hecho una cabeza de Arlequín que lleva un curioso gorro en punta que marca a todos los personajes pintados por aquel entonces. Al principio, Picasso había modelado la cara de Max Jacob. Asimismo modeló una Cabeza [43] de Alice Princet, que pronto se convertiría en Alice Derain, con la que mantuvo una breve relación de la que nos quedan bellos retratos dibujados [44]. La separación de los temas tratados de los de «La familia del circo», una factura diferente, más airosa, la reaparición del joven Arlequín que figuraba junto al Organillero me llevan a pensar quedos dos grandes gouaches de Arlequín a caballo y Dos Arlequines, así como el gouache del Bufón [45] propiamente dicho, pertenecen, al igual que las esculturas, a la interrupción del trabajo sobre la Familia de saltimbanquis y al regreso a París en verano de 1905.

Las primeras esculturas de Picasso en Barcelona estaban inspiradas en Rodin, cuyas obras había visto en la Exposición Universal de 1900. A principios de 1905 Picasso se halla muy cerca de Zuloaga, que hizo que le invitaran a la Bienal de Venecia. Ahora bien, Zuloaga está estrechamente relacionado con Rodin, con quien marcha hacia España en junio. Regresarán con un gran El Greco que tendrá su papel en Les demoiselles d'Avignon. [46] Todo ello evidencia a Rodin en el ambiente de Picasso. Pero yo pienso que La bella holandesa, tan escultural, también debió desvelarle el deseo de modelar. Resulta difícil imaginarlo trabajando en el Bateau-Lavoir. Pero el taller de Paco

Durrio está a dos pasos. Y quizás ello también explica la dedicatoria de La bella holandesa.

Así pues, cuando Picasso vuelve a la Familia de saltimbanquis, su estado espiritual ha cambiado. De hecho la familia ha desaparecido. El grupo está en el punto de partida. El gouache actualmente en Moscú muestra aún más brutalmente este vagabundear de la tela definitiva, porque el personaje de la izquierda no es Arlequín sino un viajero abrigado con su ropa de invierno, y da la sensación de que se separa del grupo llevándose a la niña. En segundo plano, extrañamente, se observa una carrera de caballos a lo Degas, como si Picasso hubiese previsto páginas brillantes. Al fin y al cabo, las dimensiones de la tela hacían de él un cuadro de salón, pero aunque hubiese podido exponerlo en el Salon d'Automne, no tenemos indicio alguno de que la idea se le pasara por la cabeza.

En la versión final, se ve de nuevo un fondo desértico. Picasso se idealizó aquí en el personaje vestido de Arlequín de la izquierda. Sabemos por un estudio que la niña que le coge de la mano acariciaba primero un perro antes de apoyarse en un cesto de flores. El bufón obeso es el personaje central. Ninguno de los personajes mira a los demás, lo cual acentúa la impresión de un adiós. En un último estadio, para equilibrar la composición en la derecha y acentuar el desarraigo, Picasso pintó una Mallorquina, cuyo estudio inicial remite más a las figuras derivadas de Madeleine que a la versión definitiva, más próxima a Fernande. El vestido del jovencito del centro evoca el del joven del Viejo músico de Manet que se expuso en el Salon d'Automne de 1905, pero es toda la composición de la Familia de saltimbanquis la que se acerca a la de Manet. Es tentador pensar que cuando Picasso vio por vez primera el original del cuadro de Manet quisiera marcar con la evocación del vestido un homenaje a su gran predecesor.

Dada la semejanza del cesto de flores, la Muchacha con cesta de flores [47] se relaciona con la versión final de la Familia de saltimbanquis. Comprada por Sagot, éste la denominó Flor de calle en Le Courrier Français del 2 de noviembre de 1905, y ello nos lleva a una referencia cronológica [48]. Se trataba de una joven vendedora de flores de la Place du Tertre, que se prostituía en sus ratos libres. Picasso la denominaba «la modelo de Modigliani» porque más tarde posó para él.

También fecho en esta época, por el dominio de la composición, los contrastes de colores y sobre todo por una cierta desenvoltura en las simplificaciones de las manos, En Le Lapin Agile [49], inicialmente destinado a figurar en el cabaret de Frédé, que se ve al fondo tocando la guitarra. En primer plano, Picasso realizó su autorretrato como Arlequín melancólico. Su vecina de chillón atuendo que, como él, mira a otra parte, no es otra que Germaine; así se lo confió el pintor a John Richardson [50]. Conociéndolo no es nada sorprendente que, una vez asegurada la conquista de Fernande, Picasso proclamara que Germaine —ahora casada con Pichot— y él no tenían ya nada que decirse. Germaine, que había ocupado un lugar importante en su juventud y en su pintura hasta La vida de 1903, seguía siendo la misma coqueta peligrosa. Se había hecho amiga de Fernande, y Picasso conservaba en el fondo de su corazón el resentimiento de su responsabilidad en el suicidio de su amigo Casagemas en 1901. Es de sobra conocido que la hará responsable de la muerte de Pichot en 1925.

Además, la instalación de Fernande en su casa despertaba en él la inquietud de tener que compartir la vida con una mujer, aprensión que pertenece a los fantasmas

artísticos de la época. De ahí una cierta nostalgia [51]. Curiosamente se expresa, como actualmente sabemos, con las Bodas de Pierrette [52]. En un principio el tema fue concebido como una escena de teatro en que Arlequín se despedía de Colombina. Para este tema, Picasso recuperó el azul, en algunos puntos tan relajado, que la tela ha pasado a veces por inacabada. Como se pudo ver en París, a finales de 1989, cuando la tela reapareció, se trata de hecho de una factura voluntariamente dramática, como si Picasso hubiese querido traspasar su violencia íntima a los empastes, al deliberado inacabado de la parte que rodea a Arlequín, a los goteos de la izquierda. Picasso-Arlequin envía un beso de despedida a Colombina, casada con un viejo ricachón, antes de saludar y marcharse.

Tras En le Lapin Agile, esta tela supone ciertamente una despedida de la época sentimental de la juventud, de Germaine a Madeleine, despedida que se ve aún más claramente cuando Picasso pinta a finales de año sin ambages la Muerte de Arlequín [53]. Incluso si el elemento desencadenante fue el suicidio de un vecino en el Bateau-Lavoir, Picasso entierra todo lo que le había llevado a una pintura de sus aspiraciones íntimas.

Simultáneamente se produjeron dos importantes hechos que modificaron la concepción que Picasso tenía de su arte: la revelación del Baño turco de Ingres en el Salón d'Automne y su conocimiento de Leo y Gertrude Stein, que pronto se convierte en una auténtica intimidad, puesto que Gertrude acudía a diario a posar para su retrato en el Bateau-Lavoir. Ingres le enseña que la historia de la pintura no es como creía y que un académico en activo durante los dos primeros tercios del siglo xix podía empezar a plantearse respuestas a la perspectiva (y al erotismo) que él creía del siglo xx. Gertrude Stein, que ha decidido ser una escritora del siglo xx, se reconoce en él y le aporta un punto de vista americano sobre Europa, sobre la modernidad. Además se saca de encima el complejo de expresarse mal en las discusiones, porque habla francés con tanto acento como él.

La llegada a la vanguardia

Debido a sus propias inquietudes y también sin duda a la ampliación de su red de relaciones gracias a Apollinaire, Picasso se estaba alejando del ambiente movido pero marginal al fin y al cabo de los pintores del Bateau-Lavoir. Insensiblemente la vanguardia se instalaba en la Rive Gauche, cerca de las casas editoriales y alejándose de Montmartre. La elección de los Stein en 1903 de vivir en la Rue de Fleurus no deja de tener su significado. El impacto que ha producido el Salon d'Automne de 1905 ha sido muy vivo a causa de la agrupación en una sala de las pinturas violentamente coloreadas de Matisse, Derain y sus amigos que hizo que se hablara de la «cage aux fauves» (jaula de las fieras). Picasso nunca se ha definido sobre esto, como tampoco lo ha hecho sobre el Salon d'Automne de 1904, el primero que pudo ver. Pero me parece probable que el cambio de factura que se percibe en En Le Lapin Agile y en las Bodas de Pierrette hay que relacionarlo con las brutales simplificaciones de los fauvistas, aunque Picasso no participara en su problemática. Al fin y al cabo, en 1901 había practicado una pintura violentamente coloreada, con escorzos igualmente brutales.

Concentró su interés en dos retrospectivas que interpelaban directamente las tendencias actuales de su pintura: la de Manet y la del Baño turco de Ingres. Manet no era una sorpresa para él, pero allí pudo ver, por vez primera, un conjunto de su obra y

no obras aisladas como *La comida campestre*. En cambio, el Baño turco le llevó a mirar de otro modo la obra de Ingres. No sólo en esta tela claramente erótica (y ello explica una revelación tan tardía) [54] eliminó Ingres la perspectiva, sino que además lo hizo sin trucos, con los contrastes de los ritmos plásticos de los cuerpos desnudos, con los pechos, los vientres, los muslos, los pubis... ¡Y qué grafismo! Nada de claroscuro, el otro enemigo de los innovadores, sino colores francos.

Picasso extrae inmediatamente la escena central de la mujer que peina a otra [55], piensa en reintegrarla al tema de «La familia del circo» [56] que ha abandonado en la versión definitiva de la Familia de saltimbanquis; más tarde se apasiona por la mujer que están peinando, a la cual tratará en solitario [57]. Simultáneamente, sin duda, va a ver los Ingres del Louvre, a los que hasta el momento no ha hecho demasiado caso. La tan enigmática *Mujer del abanico* procede de las odaliscas de perfil de la derecha del Baño turco, así como de Edipo y la Esfinge. Picasso ha captado la intensidad del misterio de una figura hierática cara a algo que sucede fuera del cuadro. El diálogo con Ingres continúa tan pronto como Gertrude Stein acepta posar para su retrato, dado que Picasso le asigna la actitud del Retrato del señor Bertin de Ingres que hay en el Louvre.

Se trata, en efecto, como bien había visto Barr, del punto de partida de una época neoclásica, nada reaccionaria, no obstante, porque no se trata de un regreso a Ingres, sino del intento de llevar las infracciones, las libertades de Ingres hacia las simplificaciones, la revuelta contra las reglas, propia del siglo xx.

Exactamente lo que hace Matisse por un lado con su gran pas-toral *La alegría de vivir*.

La entrada de Picasso en el ambiente de los Stein comporta para él una holgura financiera desconocida desde 1901 gracias a las numerosas compras y al mismo tiempo una serie de descubrimientos que cambiarán sus referencias. Por una parte, los Stein acaban de conocer a Matisse y se han entusiasmado con él después de comprarle la *Mujer con sombrero*, retrato de la señora Matisse en el corazón del escándalo en el Salon d'Automne, retrato que Picasso ve colgado en casa de los Stein junto a sus propias obras (antes de ver también allí *La alegría de vivir*, hecho que tendrá su papel en otoño de 1906 en la concepción de *Les demoiselles d'Avignon*). Por otra parte, al igual que Matisse, los Stein son cézanneanos «precoces»; no es éste el caso de Picasso. Finalmente, parece que es a principios de 1906 cuando, a causa de Alice Princet, Derain comienza a frecuentar al grupo del Bateau-Lavoir, lo que acercaba a Picasso aún más a los fauvistas y aumentaba su necesidad de re-evaluaciones. Derain, inquieto y muy cultivado, se inscribía en efecto muy directamente en la historia de la pintura.

Ingres conducía a una revisión de la antigüedad griega como acceso a las fuentes de un arte primitivo que permitiría volver a empezar el arte desde el principio. Tanto Derain como Matisse estaban convencidos de este poder estético del arte primitivo. Picasso le había concedido hasta entonces más bien un valor de regeneración moral. Ahora bien, el Museo del Louvre empezó a exponer esculturas ibéricas arcaicas que habían sido recientemente exhumadas en Osuna y Cerro de los Santos. Así pues, en el momento de estas discusiones sobre el arte primitivo, Picasso se encontró ante ejemplares procedentes de su propio país y que eran notables por sus ritmos plásticos y sus deformaciones expresivas.

En contra de lo que generalmente se ha creído, Picasso se apropia con tranquilidad de lo que necesita, nunca sin reflexión ni maduración más o menos largas. Su primera relación con el arte primitivo se remontaba a la época azul en la que había manifestado ritmos plásticos románicos y góticos. Pero ahora debía remontarse hasta más lejos. Comenzó apoyándose en Gauguin, en los Jinetes en la playa que había podido ver en la galería Vollard, pero, hispanizando el tema, pensó en un grupo de jinetes desnudos en las montañas desérticas que habían servido de fondo al Acróbata de la bola y a la Familia de saltimbanquis. A pesar de los numerosos estudios, el proyecto dio un solo fruto, un gouache, el Abrevadero [58]. Pero uno de los temas del gouache, desarrollado en una tela monumental, dio lugar a la obra maestra Muchacho conduciendo un caballo [59] que supera en elegancia, en nobleza, como señalara Barr, las obras más logradas de Ingres y de otros neoclásicos.

Mientras continuaba el Retrato de Gertrude Stein, Picasso pintaba retratos muy logrados de Leo y Allan Stein [60], después modeló una Cabeza de Fernande donde se atisban ya indicios de simplificaciones que se verán acusadas al final de la estancia en Gósol. También en este momento ataca una gran tela sobre el tema de Ingres de El peinado [61]. No la acabó hasta el otoño, pero de modo verosímil la mujer peinada tenía desde su origen el perfil de espalda de tres cuartos que tanto gustaba a Ingres y que permite eliminar cualquier detalle, cualquier psicologismo. En todo caso sabemos que, descontento, Picasso interrumpió el Retrato de Gertrude Stein antes de que ésta partiera para Italia a finales de marzo de 1906 borrando la cara.

Había acabado encontrándose con Matisse en el Salon des Indépendents, donde éste triunfaba con su gran pastoral La alegría de vivir. Había tomado mucho del Baño turco. La vigilia de la inauguración del Salon, la galería Druet, marchante rival de Vollard, había abierto al público una exposición de Matisse: cuarenta y cinco pinturas, las esculturas y sobre todo las litografías y las maderas grabadas con simplificaciones revolucionarias, la evidencia de lo que se ha dado en llamar «el dibujo anticlásico» de Matisse [62]. Es posible que el impacto recibido por Picasso agudizara la crisis que se estaba gestando. Aprovechando la compra de su estudio por 2.000 francos por parte de Vollard, abandonó el Retrato de Gertrude Stein y El peinado en París y se fue con Fernande a recuperar fuerzas a España a principios de 1906.

El giro de la estancia en Gósol

Picasso conoció la existencia de este pueblo del norte de Cataluña por amigos barceloneses: el doctor Reventós, que enviaba allí a sus enfermos, y el escultor Enríe Casanovas, que a veces iba a veranear [63]. Sólo se llegaba a él a lomos de un mulo y hoy aún por un camino. Allí, según el testimonio de Fernande, «cambió mucho, se hizo más alegre, menos salvaje, más brillante, animado. Irradiaba felicidad». La pintura aporta las pruebas.

Primero, el efecto sin duda de la sorpresa ante el descubrimiento de un paisaje grandioso y desnudo de arcillas grises y ocre, exactamente como los que había imaginado en segundo plano en el Acróbata de la bola, la Familia de saltimbanquis y el Abrevadero, impregna en seguida la pintura de ocre. Aquí tenemos a los adolescentes desnudos, muy clásicos, muy griegos, pero procedentes de la Grecia de Ingres. El contorno crea aquí modelaje y espacio como una transposición de los grabados de 1905. La evasión ya no se halla vinculada al circo o a los saltimbanquis, sino a un

mundo donde se vive desnudo, más próximo en definitiva al de La alegría de vivir de Matisse. El tema de los Dos hermanos [64], el adolescente llevando al niño, conduce tras muchas variantes a los Dos adolescentes, después de los Adolescentes [65], donde por la torsión del cuerpo y el perfil de tres cuartos de espalda ingresiano, un muchacho se opone a una joven asexuada. La muchacha lleva una jarra en la cabeza.

Picasso toma posesión del pueblo, las casas, su estudio en la Naturaleza muerta con cuadro [66]. Es la primera vez que concede tanta atención a los objetos, al porrón, a los jarrones que pinta distintas veces. Y, súbitamente, la presencia de Fernande invade la pintura; Fernande desnuda, deslumbrante, desde el Desnudo con las manos juntas hasta la Toilette, cuya armonía final alcanza tras decenas de pruebas [67]. Porque el objetivo de Picasso en esta confrontación entre una muchacha muy joven desnuda que se está peinando y la criada vestida que le acerca el espejo donde no vemos su imagen es, con toda certeza, una armonía incomparable. Después la armonía se rompe con simplificaciones arcaicas en el Gran desnudo de pie [68], que comprará Gertrude Stein y en el Desnudo con jarra, mientras que el Torso de muchacha [69] delante de dos cántaros vuelve al perfil de tres cuartos de espalda.

Picasso reemprende así la experiencia, practicada conjunta y diferentemente por Ingres y por Manet y Monet, en que los detalles de la cara femenina indispensables a la semejanza se oponen a los ritmos propios de la pintura, dificultan su autonomía. Pero como llegó medio siglo más tarde, era de entrada mucho más radical. Y su temperamento lo lleva a desconfiar de las armonías de la excesiva facilidad de la elegancia neoclásica. La muchacha peinada se convierte en la Muchacha con cabra [70]. Se multiplica en El harén, festival de actitudes contrastadas procedentes algunas del Baño turco —la muchacha con los brazos en alto, el coloso desnudo del primer plano en la postura de la odalisca repantingada a la derecha de la tela de Ingres—, mientras la joven que se seca inclinada hacia delante es objeto de un estudio aparte en la acuarela y tendrá futuro en la obra de Picasso [71]. Pero El harén es también un grito a la realidad, y a la más trivial, con la vieja de «la familia del circo» que regresa al fondo, como una alcahueta, y la merienda más vulgar junto al coloso, pan, longaniza, porrón de vino negro que insulta la delicadeza del té servido en la mesa baja del Baño turco y preludio de Les demoiselles d'Avignon. Con el mismo impulso Picasso destruye la evasión pintando Tres desnudos [72], con dos muchachas, una de las cuales lleva un cigarrillo, y un muchacho que coge el porrón por el cuello como el coloso de El harén. La connotación sexual provocadora se refuerza con la proximidad entre su sexo y el cuello del porrón.

En el hostel, Picasso veía a un anciano de noventa años antiguo contrabandista, Josep Fontdevila, «de una belleza extraña y salvaje», dice Fernande [73]. Se apoderó de él en una serie de dibujos y retratos, cuyas variaciones, más tarde realizadas de memoria, constituirán uno de los elementos de transformaciones de Les demoiselles d'Avignon [74]. Porque lo que apasiona a Picasso al final de su estancia es la dinámica de las deformaciones. Fernande se transforma gracias a la mantilla, así como al pañuelo que las mujeres de Gósol llevan en la cabeza [75]. Pinta La mujer de los panes [76] por los panes de payés amontonados en su cabeza. Sobre todo en un álbum, el Carnet catalán [77], multiplica las simplificaciones, las reducciones de la cara en su máscara escultural, desnuda de detalles, de psicología, lo que le arranca este grito: «Un tenor que llega a

una nota más alta que la escrita en la partitura. ¡Yo!» Paralelamente su primitivismo se reafirmará en la escultura en boj con dos figuras, un Busto de Fernande y también una Mujer con los brazos en alto [78].

En agosto, Picasso se lanza a una gran Composición, los payeses, inspirada en El Greco, que acabará [79] en París tras un regreso precipitado debido a una epidemia de tifus. De hecho, el final de la época de Gósol se sitúa en este momento. Primero por la reducción a máscara de las caras del Retrato de Gertrude Stein y El peinado. Después por el desarrollo arcaico del tema en una serie de figuras de mujeres cuya cara se reduce a una máscara, donde el ocre de Gósol deja paso al rojo, un nuevo El peinado, un Desnudo sobrefondo rojo, un Desnudo peinándose, la gran Mujer con peine [80]. Modela una escultura del tema y un pequeño busto de Josep Fontdevilla [81], después pasa a grupos de dos mujeres desnudas que inauguran una nueva época, deliberadamente más pesimista [82]. La excepción es la imagen moderna de una Costurera [83] muy dulce, cuya cara también se ha visto reducida a una máscara.

El gran giro

Lo que más impresiona en el transcurso de estos dos años decisivos es asistir a la mutación de un prodigio, capaz de expresar con su pintura todos sus fantasmas, así como de medirse con los más grandes maestros, que pasa de los sueños íntimos a la renovación del arte de pintar. El Picasso de 1904-1905 no se sitúa en la historia de su arte. Está totalmente replegado sobre sí mismo, al margen de la renovación moderna de la pintura en París por parte de un movimiento que Matisse y Derain toman ya del Postimpresionismo, de la huella de Van Gogh o de Gauguin. Aquel otoño de 1906 Picasso saltó por encima del Fauvismo, y cuando se encontró con Matisse y Derain en el momento en que éstos regresaron a París, sus últimos trabajos de Gósol lo sitúan a su mismo nivel para reconstruir la pintura a partir del primitivismo. Recibirán simultáneamente el impacto de la gran retrospectiva de Gauguin en el Salon d'Automne [84], y cuando el 22 de octubre se entera de la muerte de Cézanne está preparado para reconsiderar una obra que sus nuevos amigos conocen mucho mejor que él. Si Matisse y Derain están fascinados por el descubrimiento de los resultados plásticos de las máscaras negras, su labor en Gósol lo lleva a apoyarse totalmente en las esculturas ibéricas que se le han revelado en el Louvre. Ya se ha liberado de las limitaciones heredadas del pasado clásico, y más aún sabiendo que ha ganado a Ingres en su propio terreno, a punto pues de «salir del siglo xix», como le sugiere Gertrude Stein, para crear un siglo xx de la pintura no solamente nuevo, sino nuevo punto de partida para conquistar lo desconocido. Un siglo xx en que se impondrán tanto los atrevimientos de los primitivos como los de los incomprendidos El Greco y Cézanne. La amplitud de la cuestión no le da miedo. Le exalta.

Entre los veintitrés años y los veinticinco que celebra el 25 de octubre de 1906, Picasso acaba de recorrer una auténtica transformación intelectual. En octubre de 1904 confiaba a su pintura la elucidación de sus sentimientos hacia Madeleine y el niño que le había hecho esperar, así como hacia Fernande, distraída entre las presiones de su marido y sus aventuras. No había pensado aún en la Maternidad rosa ni en la novela de Arlequín. En 1906 se debatía entre los desnudos de Gauguin, la primitivización de la propia cara [85], pensaba en mujeres-ídolos, auténticas esculturas pintadas que pronto llenarían el primer burdel, del que más tarde surgirían Les demoiselles d'Avignon, Y es

precisamente este cambio intelectual en relación con el sentido del arte y su historia el que marca la entrada de Picasso en la modernidad.

[1] 1941 SWEENEY.

[2] 1988 Les demoiselles d'Avignon, p. 132.

[3] Pierre Daix, La «Célestine» et ses retours dans l'oeuvre de Picasso, Paris, 1988.

[4] 1966 D-B, 237.

[5] Ibid., XI, p. 9.

[6] Ibid., D XI, 8 y XI, 11; XI, 12. En la primera acuarela el personaje largo e hirsuto que contempla Fernande es probablemente su ex marido, el escultor Debiene.

[7] 1946 BARR, p. 34.

[8] Ibid., p. 40. «Primera» aquí se opone a la época clásica de 1920.

[9] 1966 D-B, XV, 84.

[10] Ibid., XIII, 7. Cf. nota 6. ¿Se trataba de un fantasma de Picasso o de una realidad de las costumbres de Madeleine? Sólo sé que Picasso dio El abrazo a Guillaume Apollinaire porque, según me dijo: «Estos juegos le interesaban tanto como a mí.» Guillaume lo colgó en la cabecera de su cama.

[11] Desconocido hasta el inventario de los estudios posterior a la muerte de Picasso. Lo publiqué en La vie de peintre de Pablo Picasso, París, 1977, núm. 119. Núm. 2 de la Nouvelle datation Picasso.

[12] Nouvelle datation Picasso, núm. 51.

[13] 1966 D-B, D XI, 13.

[14] Ibid., XI, 10 y S. 7.

[15] Ibid., XI, 19; D XI, 25; Z, VI, p. 654.

[16] Publicada en la revista La Plume, 15 de mayo de 1905.

[17] Sucesivamente 1966 D-B, D XI, 26, XI, 21 y XII, 4. Pero hay dibujos de 1904 en los cuales una pareja se alegra del bebé (ibid., D XI, 4), lo arroja (ibid., D XI, 6) o se enternece con él (ibid., D XI, 5). Hay una novela del bebé que se prolongará con la novela de la paternidad de Arlequín, cuyo origen es quizás el dibujo Z, XXII, p. 154, que reúne los primeros estudios de maternidad con Arlequín. Cf., pp. 56 y ss.

[18] 1966 D-B, VI, 20. La mujer es Germaine con quien Picasso había tenido una aventura tras el suicidio de Casagemas. La hizo responsable de ello por su coquetería

[19] La Plume, op. cit.

[20] 1968 Bloch, núm. 1-7, 9-14.

[21] La Plume, op. cit.

[22] 1981 Picasso, p. 47, 88 V.

[23] 1966 D-B, XII, 1 y 2.

[24] Sucesivamente ibid., XII, 7, 10, 9, 17 y 6. En este último gouache Arlequín lleva al bebé mientras la joven desnuda con moño, Madeleine, sólo piensa en su belleza.

[25] 1966 D-B, XII, 13, y 1968 Bloch, núm. 7. Los títulos en francés son Famille de bateleurs (Familia de equilibristas) y Saltimbanques.

[26] 1966 D-B, XII, 19.

[27] Anatoli Podoksik, en su libro Picasso, une quête continue, Leningrado, 1989, ha publicado la radiografía del dorso del Acróbata con pelota, revelando un retrato de hombre sentado que identifica con el retrato del padre de Picasso. Richardson, p. 195, comparándolo con una fotografía que muestra el Retrato de Iturrino en el estudio del boulevard de Clichy, ha rectificado la identificación.

[28] 1933 OLIVIER, p. 58.

[29] Así como la madre que lleva un haz de leña acompañada de un niño a la derecha, tratada más completamente en el dibujo 1981 Picasso, p. 45, núm. 18, del álbum de Marina Picasso recuerda el tema de Mujer y niño junto al mar, 1966 D-B, VII, 21, o D VII, 9.

[30] Remito al trabajo decisivo de E. A. CARME AN, Jr., Picasso, the saltimbanques, Washington, 1980, donde se publican y se analizan las radiografías de las diferentes etapas del cuadro.

[31] Sobre todo en los gouaches del Musée Picasso de París núm. 98 y 99 y en el dibujo Z, XXII, 213, donde figura entre mujeres que llevan bebés. Sobre su origen, 1966 D-B, XII, 30, que es sin duda el retrato con la indicación «El Tío Pepe Don José, à UO años». Ibid., XII, 28 y 29, que sitúan a un muchacho esbelto frente a él. Una página del álbum de Schoorl, cf. 1991 RICHARDSON, p. 344, lo incluye directamente en «la familia del circo». Cf. Daix, p. 60.

[32] También es posible que este espléndido gouache pertenezca al retorno del tema del circo a finales del año 1905. Véase más abajo, nota 56.

[33] 1981 Picasso, p. 46, 33.

[34] La muchacha con diadema amamanta a un niño en la acuarela 1966 D-B, D XII, 8. Se halla a los pies del bufón en ibid., D XII, 19. El retrato de familia es Z XXII, 221.

[35] 1966 D-B, XII, 21, y D XII, 9.

[36] 1991 RICHARDSON, p. 381.

[37] Denominada Holandesa con cofia.

[38] 1985 RODRIGUEZ, p. 36.

[39] 1959 PARME LAIN, p. 242.

[40] 1988 OLIVIER, p. 185.

[41] Ibid., p. 186.

[42] 1966 D-B, XIII, 13, Cf. ibid., XIII, 12, XIII, 17-21. El tema fascinó a Picasso.

[43] 1983 SPIES, 4 y 5.

[44] 1966 D-B, D XIII, 8, que pertenece a la Galerie Rosengart; Alice donó el otro al Musée National d'Art Moderne de Paris (cat. núm. 75 y 74).

[45] Sucesivamente, 1966 D-B, XII, 24, 25 y 26.

[46] La vision de san Juan. Cf. Demoiselles, p. 5.

[47] 1966 D-B, XIII, 8.

[48] 1991 RICHARDSON, p. 397.

[49] 1966 D-B, 12, 23.

[50] Cf. Picasso. A n American Tribute, Nueva York, 1962, núm. 16.

[51] Existen por lo menos dos indicios de estas inquietudes. Cuando Picasso pasa al tema del Loco, dibuja dos veces a Arlequín con aquel gorro, la primera vez sosteniendo un bebé (1966 D-B, D XII, 4) y la segunda sosteniendo un acordeón mientras la madre cambia al bebé (ibid., D XII, 5). Dio el primer dibujo a Apollinaire y dedicó el segundo a Fernande..., que tras un aborto natural no podía tener más hijos. El segundo indicio proviene de una punta seca realizada con Max Jacob donde Arlequín hace de Hamlet sosteniendo un cráneo, pero ante un perfil de Fernande que le sonrío irónicamente. Reff, en el excelente comentario «Themes of love and death in Picasso's early work» (Picasso 1881-1973, Londres, 1973, p. 42), recuerda que Hamlet quería enviar a Ofelia a un convento, rehusando así el amor sensual y corrupto, y ve en ella una Vanidad dirigida a Fernande, como sucederá mucho más tarde cuando Picasso lleva a Françoise Gilot a casa de Germaine, vieja y moribunda.

[52] 1966 D-B, XI, 22. Datado por error en 1904.

[53] En un estudio recientemente reaparecido (cat. núm. 116) lo fecha en 1906 y fecha el tema a primeros de año.

[54] Cf. Pierre Daix, «Ingres, Matisse et Picasso», len The presence of Ingres, Nueva York, 1988.

[55] 1966 D-B, XIV, 19 y 18.

[56] El dibujo Zervos, XXII, 212 es vital para entender este nuevo tema. Asocia a un grupo procedente del peinado del Baño turco con la mujer cambiando a un bebé, en segundo plano, una amazona acróbata actuando y, a la derecha, un grupo con el bufón luminoso y una mujer llevando una ánfora en la cabeza. Reencontramos este tema griego en la acuarela 1966 D-B, D XII, 6, donde la mujer con el ánfora se encuentra ante Arlequín. (En la acuarela hay rastros de una dedicatoria a Gaby Lespinasse, con quien Picasso mantuvo una apasionada relación a principios de 1916.) Desarrolló el tema de la amazona acróbata en una serie de dibujos (ibid., D XII, 12-17). Este tema, junto con el de los jóvenes fumadores en pipa, se integrará finalmente al tema del Abrevadero a principios de 1906. Cf. ibid., XIV, 3 y 4. Picasso recuperará allí las alusiones griegas, antes de darles curso a principios de su estancia en Gósol.

[57] Cf. ibid., D XIII, 1-3, también ibid., XII, 5; XIII, 3.

[58] Ibid., XIV, 14-16. Pero lo importante ahora es el paso a muchachos desnudos, que deriva de la aparición de los temas griegos. Nos damos cuenta gracias a los estudios ibid., XIV, 8-11. Después de la Muerte de Arlequín, la desnudez marca el fin de la época anecdótica y sentimental.

[59] Ibid., XIV, 7.

[60] Ibid., XIV, 1 y 2.

[61] Las dos mujeres, vestidas, me llevan a pensar que el tema inicial surgió en otoño de 1905.

[62] Cf. Pierre Daix, «Comment Picasso rompit-il avec son dessin classique?», *Revue des Sciences Morales et Politiques*, Paris, 1987. También Pierre Daix, «L'histórial de Les demoiselles d'Avignon révisât amb l'ajuda dels albums de Picasso», 1988 *Les demoiselles d'Avignon*, pp. 491 y 492.

[63] 1980 PALAU, pp. 438 y ss.

[64] 1966 D-B, XV, 1-9.

[65] *Ibid.*, XV, 10 y 11.

[66] Sucesivamente *ibid.*, XV, 48 y 50 para el pueblo y las casas; 14 para el estudio; 13, 15 y 16 para los objetos.

[67] *Ibid.*, XV, 28 y 34. La Toilette no se dio por terminada hasta después de numerosos estudios, entre ellos *ibid.*, XV, 29-33.

[68] *Ibid.*, XV, 27.

[69] *Ibid.*, XV, 23 y 24.

[70] *Ibid.*, XV, 35.

[71] Adornada de nuevo según las bañistas de La comida campestre, se convertirá literalmente en el emblema de las Comidas en 1961, hasta tal punto que Douglas Cooper la utilizará para la cubierta de su libro sobre el tema.

[72] *Ibid.*, XV, 18. Cf. 1988 *Les demoiselles d'Avignon*, pp. 14 y 15.

[73] 1933 OLIVIER, p. 116.

[74] 1966 D-B, XV, 52-54. *Les demoiselles d'Avignon*, pp. 530 y 531.

[75] Cf. 1966 D-B, XV, 43-45 y 47. Pero también XV, 20-22.

[76] *Ibid.*, XV, 46.

[77] Publicado por Douglas Cooper, París, 1958.

[78] 1983 SPIES, 6 C y B.

[79] 1966 D-B, XV, 62.

[80] Sucesivamente, *ibid.*, XVI, 7, 8, 9 y 5.

[81] 1983 SPIES, 7 y 9.

[82] 1966 D-B, XVI, 11-14.

[83] *Ibid.*, XVI, 3.

[84] Cf. William Rubin, *Primitivism in XXth century art*, Nueva York, 1986, vol. I, pp. 242 y ss. La exposición y su catálogo renovaron completamente la cuestión de las relaciones del trabajo de Picasso con el arte primitivo.

[85] Cf. 1966 D-B, XVI, 26-28.