

Los álbumes de dibujos de la época rosa (Capítulo del catálogo “Picasso 1905-1906. De la época rosa a los ocre de Gósol”). Brigitte Leal

Los álbumes de dibujos de la época rosa

Los álbumes de dibujos son indisociables de toda la actividad creadora de Picasso: no es casualidad que su primer álbum 1 registrado date de 1894, año que coincide con los auténticos inicios de su carrera, bajo la doble férula de la academia y de su padre. De este período datan también los pequeños diarios humorísticos bautizados La Coruña (10 y 24 de setiembre de 1894) y Azul y Blanco (8 y 28 de octubre de 1894), que pueden considerarse los antecedentes de los álbumes. Su uso regular, a razón de dos o tres por año (con una punta en 1898 en que se cuentan cuatro de una tirada), se intensificará a finales de siglo (una docena de álbumes, más o menos ambulantes, realizados entre Barcelona, Madrid, Málaga y París) hasta el punto de formar un conjunto, considerable por las dimensiones y el interés, de una treintena de piezas escalonadas hasta 1903. Hasta esta fecha, los álbumes no tienen aún el papel decisivo (de documentos de trabajo, borradores, viveros formales, work in progress, en fin) que adquirirán en los años siguientes: simultáneamente hacen el papel de diarios íntimos, primero centrados en la novela familiar, después, con ayuda de la madurez, en los recodos de su vida artística y erótica, y de diario de a bordo de dimensiones lúdicas en que se ejercitan el ojo y la mano y donde se registran en el mayor de los desórdenes «cosas vistas»: escenas de calles o de cabarets, vivas y animadas, ritmadas por grandes planos sobre detalles o figuras que le parecen significativos o pintorescos.

¡El placer de descubrir hojeando estos miles de páginas pletóricas, llenadas a toda velocidad con un trazo intenso, la cotidianidad de las cosas de la vida libradas sin afectación por este observador bulímico que intenta apropiarse del mundo en una búsqueda a la vez modesta y amorosa de los seres y las cosas!

Salvo algunas excepciones (estudios a partir de la antigüedad y copias de algunas planchas de los Caprichos de Goya en los álbumes madrileños de 1898), rara vez encontramos croquis directamente relacionados con un trabajo en curso y menos aún a un proyecto de pintura preciso. Ningún indicio, por ejemplo, en los álbumes del periodo azul, de estudios previos a las numerosas obras del ciclo fundamental en memoria de Casagemas.

Por el contrario, con los siete álbumes de la época rosa pasamos, como si dijésemos, a las cosas serias, dado que en esta inmensa agrupación de figuras pocas son las páginas que no tienen un vínculo directo o indirecto sea con la preparación de la Familia de saltimbanquis de Washington D. C. —la obra más ambiciosa hasta entonces concebida por Picasso—, sea con las obras que la preceden, derivan de ella o la acompañan. Esta promoción de los álbumes a la categoría de «fábrica» de la obra es naturalmente reveladora de un cambio decisivo abordado por Picasso en 1904: desligado ahora de las influencias que han marcado sus inicios, es el único patrón a bordo.

Estos siete álbumes, pues, forman un conjunto coherente pero fuertemente estructurado por diferencias de orden material, funcional y referencial.

Su aspecto es extremadamente diversificado: encontramos un pequeño dietario (9x 14,5, núm. 024 / Glimcher núm. 25, colección particular) de treinta páginas trabajado

verticalmente y encuadernado con una tapa de cartón; a Holanda, se lleva uno de aquellos famosos pequeños álbumes de treinta hojas de formato apaisado (12,5x 18,5 cm) forrados de tela beige, fabricados por Leo Rowney and Co's (MPP 1856, Musée Picasso, París), pero allí compró un Schetsboeck (11,5x16 cm) de cincuenta páginas de la casa Simons Verkade de La Haya (MPP 1855, Musée Picasso, París); llega a Gósol con un pequeño dietario (7,5x 12 cm) encuadernado en cuero que lleva el sello de La Chope Montmartre, 3 rue Grange Batelière de París (es el famoso Carnet catalan editado en facsímil por Berggruen en 1958), pero allí adquiere un libro grande de bordes dorados (setenta hojas de papel satinado) y de aspecto opulento de misal con su gruesa cubierta de cuero con cierres dorados (MPP 1857, Musée Picasso, París); del dietario 1238 / Glimcher núm. 32 (10x16 cm, colección particular) no queda mucho, dado que la cubierta ha sido arrancada y numerosas páginas se han perdido; respecto al álbum dedicado a Max Jacob (Glimcher, núm. 31, colección particular, París), se trata de un pequeño (9,4x14,5 cm) aunque grueso dietario (setenta páginas de papel a rayas) de forma vertical encuadernado en cartón azul.

A excepción de este último —que es un caso aparte, a la vez manuscrito y recopilación de dibujos, Picasso repetirá sólo una vez, en julio de 1930, en Boisgeloup, este tipo de colaboración, acogiendo en las páginas de un álbum, por otra parte de idéntico aspecto (MPP 1990-109, Musée Picasso, París), los dibujos de su amigo el escultor Julio González—y del álbum 1238, con demasiadas lagunas para merecer conclusiones definitivas, forman una especie de gigantesca telaraña cuyos hilos serían las series de dibujos que los recorren tejiendo la trama de tres grandes proyectos pictóricos sucesivos: Las bodas de Pierrette, Familia de Saltimbanquis y El harén, a su vez fuentes de otros dibujos, de pinturas o esculturas abandonados o acabados, según el caso.

El orden cronológico es, por la fuerza de las cosas, aventurado, dado que ninguno lleva la fecha precisa de realización, a excepción de los álbumes holandeses, provistos de una inscripción explícita —Junio y julio (de 1905)—uno (MPP 1856) y de una precisión de localización -Alkmaar-Schoorl—el otro (MPP 1855), así como del famoso —y evidentemente simbólico, dado que remite a la obra maestra de Goya—3 de Mayo trazado en la página 32 del álbum 024. Nuestros únicos criterios de clasificación se fundarán, pues, en los propios dibujos, con las tres etapas sucesivas de la Familia de saltimbanquis en el punto de mira y las pocas referencias contenidas en los textos.

Colocaremos en cabeza el álbum 024, cuya realización se podría escalonar entre los meses de febrero y mayo de 1905, no sólo por el fatídico 3 de Mayo anteriormente mencionado, sino también por las elocuentes inscripciones de la página 16 R que claramente aluden a la preparación de la exposición del 26 de febrero al 6 de marzo de 1905 en las Galeries Serrurier de París: Tirar pruebas puntas secas / una espátula / un compas chico grande / colores gouache / pinturas Serrurier / marcos cristal y por las de la página 8 R —Miércoles / Salmon / revue immoraliste / y martes / Mollet— que se refieren a la nota de Apollinaire sobre la exposición contenida en el único número, de abril de 1905, de la Revue Immoraliste creada por él, con la complicidad de André Salmon, Max Jacob, el barón Mollet (su secretario) y Henri Delormel (el socio capitalista). Los números dos y tres son por fuerza los álbumes holandeses producto de su estancia estival de 1905, para los que no obstante no podemos precisar las fechas de realización a falta de otros indicios que los vagos Junio y julio escritos de su propia

mano, unos horarios de su trayecto en tren efectuado entre París y Hoorn con escalas en Amsterdam y Haarlem (tercera de cubierta del álbum MPP 1856) y una postal (colección particular, París) enviada por Picasso a Apollinaire desde Amsterdam, el 29 de junio de 1905. Podríamos situar el dietario núm. 1238 en cuarta posición, a causa de los dos estudios de la joven saltimbanqui con diadema alimentando a una ardilla (1932 Z 22, 222 y 417) que son la prolongación del esbozo más rápido del álbum MPP 1855 (p. 17 R) del grupo formado por el Tío Pepe, Arlequín y la muchacha coronado, a sus pies.

Cerrando la marcha, encontramos los dos álbumes realizados en Gósol al año siguiente (mayo-setiembre de 1906). El del Musée Picasso de París (MPP 1857), aún rico en estudios de la Familia de saltimbanquis, es anterior al Carnet catalan, que, aunque vinculado al conjunto por la fecha y las alusiones a las grandes figuras de la época rosa, como Apollinaire especialmente, se separa de éste por la emergencia de formas e ideas nuevas: impregnación del iberismo y el clasicismo, retorno a formas más robustas y a un dibujo más sólido, diferentes del grafismo estilizado propio de los Arlequines mercuriales.

Cada uno de ellos es llevado a representar diversos papeles a lo largo del tiempo: primero álbumes de ideas y de trabajo que contienen borradores de obras futuras. Son también diarios de a bordo que tienen la función de agendas y libretas de direcciones, así como de diarios íntimos: talleres de bolsillo, confidentes y cómplices de su trabajo y su vida, al día.

Los tiene siempre a mano para fijar una idea, un hallazgo, cuando se le ocurre, para no perderla (idea de colores, por ejemplo, cf. la p. 32 del álbum 024) o para anotar, a veces en la misma página, las compras a efectuar urgentemente (álbum 024, pp. 38 y 39) y las direcciones útiles (las de los modelos profesionales, en el álbum 024) o exposiciones interesantes en las galerías (Carnet catalan). Las demás direcciones reveladas conciernen exclusivamente al círculo de sus fieles, que se confunde con el de los próximos a Apollinaire (a excepción de Max Jacob, a quien conocía desde 1901 y de quien era íntimo hasta el punto de poseer su dirección personal del número 33 del bulevar Barbés, donde residía desde 1903, así como la de sus padres, en el número 8 de la Rue du Parc de Quimper —álbum 0,24, p. 49 R): el crítico de arte Maurice Raynal (álbum 024, p. 38 R), los poetas Paul Fort (álbum 024, p. 51 R), André Salmon (álbum MPP 1855) y sobre todo el propio Apollinaire, están continuamente presentes en forma de dirección, de caricaturas o de alusiones indirectas. Picasso caricaturizó tantas veces la barbilla saliente de Salmon o la cabeza piriforme de Apollinaire que puede trazarlas de memoria en un álbum holandés (MPP 1856, pp. 14 R y 17 V) o catalán.

Como diarios íntimos, los álbumes reflejan su vida amorosa exteriorizada con desnudos femeninos (álbum 024, pp. 23-29 folios rectos: dibujos inspirados, sin duda, por modelos de estudio), figuras y escenas eróticas o caricaturas obscenas (MPP 1856, p. 19 V, por ejemplo). Servidas por un trazo elíptico y espontáneo, a veces próximo a los graffitis, estas caricaturas, que llenan todos sus álbumes, tienen el mérito de servir de exutorio sentimental y gráfico, de auténtico antídoto a su latente clasicismo, como prueban las dos versiones del mismo desnudo —uno de bella factura, el otro simbólicamente agresivo— que se enfrentan en el corazón del Carnet catalan. Finalmente, prácticamente ausente de estos álbumes, a pesar de ser su amante desde

el verano de 1904, Fernand Olivier sólo domina con su presencia en el último, el pequeño dietario catalán. Se reconocen bien sus rasgos finos y agudos, su perfil de águila y la mirada penetrante en proyectos profundizados del *Desnudo con las manos enlazadas de Toronto* y el *Busto de mujer en madera esculpido y pintado* del Musée Picasso de París (MPP 233), entre otros.

Libros de ruta (encontramos los horarios de los trayectos en tren), los álbumes ambulantes, que son los carnets holandeses y catalanes, presentan diferencias notables: los primeros sirven, en parte, de álbumes de viaje, fértiles en vistas pintorescas de las que no habrían renegado los acuarelistas amateurs «al aire libre» del siglo pasado (Kandinsky realizó la misma clase de vistas topográficas en la tradición postimpresionista durante su estancia en Holanda en 1904). Rápidos esbozos trazados sobre el tema y realzando, como debe ser, los molinos erguidos a lo largo del Canal de Holanda Septentrional (MPP 1856) conviven con grandes planos sobre detalles impresionantes de arquitectura (alternancia entre «naturaleza y cultura», típica de los álbumes de viajes de artistas), como la fachada del Hospital de San Juan de la ciudad de Hoorn (MPP 1856, p. 15 R), y retratos de muchachas de la tierra con el traje de los domingos (MPP 1855, pp. 3 R y 4 R) o de campesinas con la cofia típica de esta región de Frisia (MPP 1855, pp. 1 R y 2 R, MPP 1856, p. 3 R), cuyas dignidad y postura, simple y monumental, evocan las figuras rústicas de Millet (MPP 1856, p. 4 R). Apunta ya en estos esbozos y sobre todo en la agrupación triangular de la familia junto al canal (MPP 1855, pp. 4 R y 5 R) la composición de las *Tres holandesas* (cat. núm. 79), totalmente erguidas sobre un fondo de agua y cielo: los dibujos hacen la función, pues, de notas de localización espigoladas, útiles a cualquier fin, con que se abonará un campo documental provisional en el que crecerá a corto o largo plazo material con que alimentar nuevos proyectos.

El cúmulo de instantáneas de la vida cotidiana almacenadas a la menuda en los álbumes de Gósol tiene también una función documental e instrumental. En una serie de planos sucesivos, vemos cristalizar poco a poco los embriones de proyectos, a fuerza de recuperaciones y de variaciones a partir de imágenes captadas al vuelo — como la portadora de panes dando saltitos (MPP 1857, pp. 52 R y 53 R)—o bien largamente observados — como las que remiten a la cara de Josep Fondevila (auténtico trapolín de investigaciones llevadas a cabo durante dos años sobre la despersonalización de la cara). De estos personajes de gestos inmemoriales se desprende también que su trazo a lápiz o a pluma primero rápido, después seco y preciso, fija en posturas solemnes y recogidas (cf. la portadora de agua casi egipcia y los jóvenes jinetes montando a pelo del *Carnet catalan*) una calidad de poesía y de eternidad, un sabor de antigüedad moderna, aún inéditos en su obra pero llamados a un futuro brillante.

La preparación de tres obras-faro —*Las bodas de Pierrette*, que pone punto final a la época azul, *Familia de saltimbanquis*, que es el monumento de la época rosa y *El harén*, que la cierra y preludia *Les demoiselles d'Avignon*— ocupa gran parte de las páginas de nuestros álbumes, asegurando así su complementariedad y su carácter dinámico. ¡Cabe recorrer largamente este rompecabezas de imágenes y notas, ricas de otros múltiples proyectos anexos que se alimentan de ellas y las hacen evolucionar de

modo distinto, antes de poder desmontar todos los engranajes y recoger los pedazos uno por uno!

El secreto de Las bodas de Pierrette, cuyo proyecto apunta tímidamente en el álbum MPP 1856 a través de las escenas de teatro (MPP 1856, pp. 25 R y 30 R) sin duda trazadas de memoria a partir de espectáculos al aire libre interpretados por artistas ambulantes en teatros de feria, se encuentra en los versos de Verlaine (el poema «Cortège» extraído del libro *Fêtes galantes*) escrupulosamente copiados por Picasso en el corazón de uno de los álbumes holandeses. Observamos en efecto todos los elementos concentrados en la primera versión del cuadro: el «pañuelo de encaje» de la protagonista, el «negrito» que la sirve, «la abrumadora ropa en suspense» que la engalana, «su cuello blanco» y su caminar altivo: «Va por las escaleras y no parece más sensible al sufragio insolente.» Todos los poemas del libro que conocía, según la leyenda gracias a Max Jacob, están poblados de personajes de la comedia italiana — Arlequín y Colombina especialmente—adornados de sombras y trajes azules y respiran esta atmósfera de fiesta galante a la Watteau, este espíritu rococó que Picasso se ingenió en reconstruir con el artificio de los trajes del siglo xviii que llevaban los personajes (con su sombrero redondo y cónico y la gran gorguera, Pierrot es no obstante muy cézanneano). Las numerosas páginas del álbum MPP 1855 que proyectan diversos escenarios con combinaciones varias de actores evolucionando alrededor de la pareja de Arlequín y Colombina se basan ya en un proyecto ambicioso y monumental fundado en un friso o un círculo de figuras de pie, a lo largo. En el resultado final (1932 Z 1, 212), que no parece haber sido objeto de un esbozo previo de conjunto, sino sólo de estudios aislados de los protagonistas (Pierrot lanzando un beso de adiós, la muchacha con velo, el marido con sombrero de copa y la silueta de espaldas) (MPP 1855, pp. 22-26 folios rectos), los trajes de época, el carácter teatral y narrativo de la primera versión han dejado el lugar a una ceremonia de despedida mucha y trágica observada por testigos indiferentes (los saltimbanquis de la derecha) o socarrones (el marido): imágenes metafóricas de la distancia, el exilio interior del artista.

Como es sabido desde el estudio fundamental de E. A. Carmean jr., la génesis de la Familia de saltimbanquis de Washington es una serie de trompicones realizados en tres tiempos —los tres estados sucesivos del cuadro—eternizados por cuatro obras: el aguafuerte (1968 Bloch, núm. 7) de Los saltimbanquis y el gouache gemelo del Museum of Art de Baltimore (1932 Z 22, 159), el gouache del Museo de Bellas Artes Pushkin (1932 Z 1, 287) y, para acabar, la composición visible en el lienzo. El proyecto debió madurar en él largo tiempo antes de ser llevado al papel, porque ya en primavera (álbum 024), apunta las medidas del bastidor (será la obra más grande hasta entonces realizada por Picasso) y elaborada una lista detallada de los personajes cuya precisión (las actitudes y los colores corresponden a los del gouache de la colección Cone) contrasta con la escasez de siluetas esbozadas a título de ensayo, en posturas más o menos provisionales: Arlequín, el acróbata con traje entallado, la bella lavando platos y la portadora del haz de leña (un grupo de inspiración aún muy «azul»). Las cosas se precisan en el álbum MPP 1855 gracias al estudio de conjunto (p. 35 R) que prescinde de las antiguas y divide la escena en dos grupos: el acróbata de la bola y Arlequín por una parte; las mujeres alrededor del bufón obeso por la otra —cesura narrativa que perdurará, de otro modo, hasta el final. Hasta aquí las cosas son claras:

Los saltimbanquis aparecen como un intento de reunir en una misma estructura narrativa a los figurantes ya utilizados un montón de veces aisladamente o tomados y retocados a otras composiciones (la familia del Tío Pepe, la vieja alcahueta agachada o los niños peleándose, etc.). Los estudios contenidos en el álbum MPP 1857 (pp. 6-9 folios rectos), que coinciden con el segundo proyecto, correspondiente al gouache del Museo de Bellas Artes Pushkin, traicionan una ambición completamente diferente. Trajes modernos, un hipódromo atravesado por el galope volador de caballos que saltan, un aire de spleen y de modernidad baudelairiana introducen la dislocación del lazo narrativo entre las figuras que constituirá la fuerza del cuadro final: se trata indiscutiblemente de un cuadro impresionista —una imagen de la vida moderna y parisina en el espíritu de Degas y Manet—ese primer intento de Picasso, antes de optar finalmente por una visión más intemporal y alegórica de la vida artística.

El interés de los estudios previos a *El harén* consignados en los dos álbumes catalanes y sobre todo en el MPP 1857, el más heterogéneo, estriba en la rápida alternancia de desnudos saturados de vida y sensualidad obtenidos de los grupos de bailarines catalanes evolucionando al son del acordeón y las castañuelas (cf. el dibujo *Saltimbanquis en reposo, música y danza*, 1932 Z 6, 709, Musée Picasso, París) y la visión bucólica de una cabrera o, simplemente, notas inspiradas por la toilette de Fernande (MPP 1857, pp. 39-44 folios rectos) con los de las cariátides —señoritas de la calle de Aviñón *avant la lettre*— de formas esculturales y rígidas erguidas ante cortinajes escarlatas (MPP 1857, pp. 63 R, 45 R y 63 R) que nos introducen en otro mundo, intemporal y clásico, que ya nada tiene que ver con el de los saltimbanquis.

Investigación en todas direcciones, acumulación de proyectos, de ideas, de imágenes que se encabalgan, circulan y se metamorfosean a lo largo de las páginas. Uno se sorprende ante el material acumulado por Picasso en tan poco tiempo, su densidad y diversidad de constantes: reflejo de una actividad creadora siempre al acecho, incansable e inagotable que sólo los álbumes podían asumir.