

Cahier de dessins appartenant à monsieur Picasso (Picasso y la escultura africana. Los orígenes de Las Señoritas de Avignon). Eugenio Carmona Mato.

Cahier de dessins appartenant à monsieur Picasso

Un cuaderno de diez céntimos. Ciento veinte páginas rayadas. Debieron ser blancas. Hoy, al envejecer, han virado elegantemente hacia los tonos sepia. El dibujo de un ave como frontispicio. Una caligrafía escolar poco airosa y retintada, un ductus fingidamente torpe y fingidamente esforzado, para dejar constancia, en portada, de que el cuaderno contiene dibujos del señor Picasso. Ochenta y cuatro dibujos: figuras femeninas desnudas, bodegones, trazos a vuelapluma, esbozos de castellers. Y en contraportada las tablas de multiplicar. ¿Alguien que haya tenido un cuaderno como este ha estudiado alguna vez en él la tabla de multiplicar?

Este cuaderno escolar y barato trabajado por Picasso es conocido hoy como Álbum 7; primero a lápiz y luego a tinta, el artista dibujó en él probablemente entre mayo y junio de 1907 y, hoy en día, su existencia o su entidad como realización picassiana no la consideramos aislada sino como parte de la trama de Les demoiselles d'Avignon. Obra capital del arte moderno a la que, a partir de ahora, vamos a convenir en llamar, abreviadamente, Les demoiselles.

Lo habitual es pensar en Les demoiselles como un pintura que empieza y termina en los casi seis metros cuadrados de su tela recubierta de óleo.

Pero el conocedor de la obra de Picasso sabe que, en lo que al artista respecta, este tipo de consideración no es suficiente. Lo que hoy llamamos

Les demoiselles d'Avignon no es sólo una pintura como tal objeto: es todo un conjunto de dibujos, álbumes, preparatorios, pinturas, esculturas, objetos y referencias visuales que acaban configurando la galaxia de Les demoiselles. Los elementos que fundamentan una galaxia son diversos, incluso pueden llegar a ser antagónicos, pero están unidos gravitacionalmente por una misma fuerza. Hay algo que sin duda une elementos muy diversos en la galaxia de Les demoiselles.

La fuerza gravitacional del cuadro incluso excede a la fecha en que se estima el final de su realización, entre junio y julio de 1907. A mi juicio se expande hasta, al menos, finales del verano o principios del otoño de este mismo año, e incluye todo lo relacionado con otra obra que de por sí ya es tan compleja como magnética: Nu à la draperie. Pero, siendo esto tanto, no es todo. Existen aún más nebulosas y cúmulos estelares. Algunos críticos e historiadores piensan que las obras de arte no son ellas mismas sino lo que se dice de ellas. Si esta afirmación fuera cierta encontraría su mejor cumplimiento en Les demoiselles. A la exhaustiva arqueología de ella misma que acompaña hoy a la pieza, se une la copiosa y candente fortuna crítica que ha cosechado. Qué duda cabe que hoy en día es prácticamente imposible acercarse adánicamente a la obra. Incluso el espectador menos informado maneja, aun sin saberlo, un punto de partida, una posición previa que tiene que ver con alguna aportación, digámoslo así, historiográfica. Nadie es inocente al hablar de Les demoiselles. Y lo que vemos —en esta obra de Picasso más que en ninguna otra obra de la Historia del Arte— está claramente condicionado por lo que sabemos y por lo que sobre Les demoiselles se ha dicho. Y se han dicho y escrito cosas realmente reveladoras

y cosas estrafalarias, aunque muchas de estas cosas estrafalarias hayan venido revestidas del principio de autoridad. E incluso cuando el ciclo histórico de los estudios sobre los primeros ismos parecía cerrarse, todo lo referente a Les demoiselles ha tenido el privilegio de cobrar nueva actualidad, para bien o para mal, a través de las demandas y los replanteamientos suscitados desde los estudios de género y desde los llamados estudios postcoloniales.

Una obra de referencia y otras consideraciones:

Aun teniendo en cuenta lo anterior, el catálogo elaborado con motivo de la exposición de 1988, bajo la dirección de Hélène Seckel, es el canon. Sigue siéndolo. Más de veinte años más tarde, se mantiene como el punto de referencia imprescindible de todo lo relacionado con el estudio y la valoración de la obra [1]. El trabajo realizado fue ímprobo, complejo, exhaustivo y admirable, y todo lo que pueda decirse del universo de Les demoiselles son las vistas o la capacidad de percibir nuevos horizontes que tienen quienes caminan a hombros de gigantes. Pero aun subrayando la validez y la autenticidad de este elogio, toda obra humana se encuentra históricamente situada. Y los puntos de vista y las consideraciones pueden surgir no porque se cuestione el trabajo que se sitúa como punto de partida sino porque las exigencias intelectuales y los modos de percibir cambian con el paso del tiempo al tener que responder a otras demandas vitales.

Al haberse inaugurado en 1988, y al haberse preparado sin duda desde varios años antes, el planteamiento global de la muestra se endeudaba con la pérdida del paradigma de lo abstracto ocurrido en la década anterior. La valoración de las cualidades simbólicas del cuadro pasó a primer término. Que el conocido ensayo de Leo Steinberg, *El burdel filosófico*, figurara en cabecera de los ensayos reunidos en el volumen era prueba de ello [2]. Valorar los aspectos simbólicos del cuadro implicaba, asimismo, valorar la arqueología de su proceso creativo. De hecho, la interpretación iconológica de Les demoiselles se basaba más en sus dibujos preparatorios que en la evidencia que ofrece el óleo sobre lienzo expuesto hoy en el MoMA. Desde luego, el trabajo con las formas plásticas realizado por Picasso subyacía en todos los ensayos y comentarios publicados en el volumen. Pero casi siempre que el lenguaje artístico de Picasso recorría un camino o tomaba una iniciativa se buscaban los referentes y las causalidades exteriores de ese recorrido, sin tener en cuenta la enorme capacidad del artista como generador de formas. Y ello a pesar de que William Rubin y Pierre Daix, redactores del catálogo, se hayan mostrado siempre como auténticos maestros en el análisis de las generaciones y transformaciones formales en la obra de Picasso [3]. En cualquier caso, al comentar el Álbum 7, la indudable capacidad gráfica del artista y su especial don para el tratamiento de las formas nos van a interesar especialmente.

Por otro lado, los organizadores de la muestra, con acierto indudable, decidieron reunir junto a las obras que configuraban el proceso de elaboración de la obra, un apartado de cosas vistas por Picasso, en referencia a las obras de otros creadores, y un espacio para los pródromos que llevaron en la producción picassiana al gran cuadro de 1907. Establecer un capítulo de cosas vistas por Picasso era arriesgado, pero inteligente y esclarecedor. En función del cúmulo de estudios realizados en torno a la génesis inspiradora de Les demoiselles, en la exposición de 1988 se mostraron determinadas pinturas de El Greco, Ingres, Gauguin, Matisse y Derain, y piezas de Arte Ibérico, Fang,

Ondoumbo y Aoba de Vanuatu. Las referencias al llamado arte primitivo se redujeron, por tanto, junto al Arte Ibérico, al arte de pueblos subsaharianos y al de pueblos melanesios. En cuanto a las cosas vistas, se consideró lo inmediato. No se tuvo en cuenta, por ejemplo, que Picasso había comentado que el único lugar en su tiempo donde se veían juntos hombres vestidos y mujeres desnudas era en los burdeles. Evidentemente Picasso aludía al *Dejeuner sur l'herbe* de Manet, obra que le obsesionaría durante toda su vida, pero también podría haber aludido a las fuentes de Manet. A pesar de la presencia de Ingres y de lo que su nombre suscita, esto es, la tradición clásica del arte, tanto la tradición clásica de la Antigüedad como la de los siglos XVI y XVII no fue tomada en cuenta. La verdad es que el carácter transformador aparejado a *Les demoiselles* hacía difícil tener en cuenta al Arte Clásico, pero ¿no se hacían evidentes las relaciones entre las poses de algunas de *Les demoiselles* y las *Venus Anadiomenes*? ¿Y no comentaban algunos redactores de los textos del catálogo la relación de dichas poses con los Esclavos de Miguel Ángel que, a su vez, se relacionan con modelos de la Antigüedad?

Puede que esas exclusiones fueran de carácter epistemológico. Puede que obedecieran, si no, a una cierta economía del relato. Puede también que vinieran motivadas por el formato catálogo de exposición muy distinto del formato libro a la hora de entender presencias y ausencias. Pero, en cualquier caso, si en el proyecto de 1988 se tuvieron en cuenta los pródromos del lienzo mayor de 1907, fue una pena que no se situara un opistodomo, que no se tuvieran en cuenta las reverberaciones, las réplicas sísmicas del propio proceso de trabajo. Ya he nombrado el *Nu à la draperie*, y esta obra y su entorno se echan en falta. Y se echan en falta sobre todo cuando se trata de establecer los vínculos entre el cuaderno denominado Álbum 7 y el proceso creador de *Les demoiselles*.

También, en último lugar, aunque no por ello menos importante, en el catálogo de la exposición de 1988 se siente la ausencia de otro referente. Esta vez no es plástico, sino crítico o literario. La apuesta por la lectura simbolista de *Les demoiselles* llevaba a comenzar la literatura artística del volumen con Leo Steinberg, ya ha quedado dicho. En su conocido texto de 1972, publicado en *Art News*, Steinberg comentaba y criticaba los comentarios de Alfred H. Barr Jr. sobre el cuadro. Siendo Barr director de la institución y, sin duda, por iniciativa suya, la pintura entró en el MoMA. Gracias a ello Picasso llegó a ser definitivamente Picasso. Bien es verdad que Barr nunca dedicó un texto específico a *Les demoiselles*, pero a él se debe la primera interpretación pro simbólica de la obra, como a Kahnweiler se debe el primer énfasis en el comentario formalista y la propuesta de vinculación de *Les demoiselles* con el cubismo. Pero, además, Barr fue el primero en hablar, explícitamente, de la vinculación de *Les demoiselles* con el llamado arte negro. Y se trataba de un arte negro que comprendía entonces, tanto en 1939 (*Picasso, Forty Years of his Art*) como en 1946 (*Picasso, Fyfty Years of his Art*) el arte africano de pueblos subsaharianos y el arte de los aborígenes de Oceanía y Melanesia. Se trataba también, y esto es necesario señalarlo, de un arte negro del que se querían subrayar aspectos decisivamente interesantes, pero del que se hablaba con adjetivos y términos que podían resultar ambiguos por su posible carácter peyorativo [4]. Aun así, la entidad del Álbum 7 ha sido trazada en función de las relaciones de *Les demoiselles* con el llamado arte negro. Pero en definitiva toda la identidad del proyecto completo de *Les demoiselles* se estima desde la presencia o la

contingencia de dicha relación. Y es un asunto que recorre el catálogo de la exposición de 1988 de una manera mucho más notoria de lo que quizás los promotores del proyecto habían previsto. Y aún hoy en día el tema no cesa. Tras la afirmación de Barr, la opinión más extendida y repetida es que el arte negro infundió a Les demoiselles su último y más audaz sentido. Sin embargo, el propio Picasso negó explícitamente que el arte negro hubiese sido el desencadenante del último estado de Les demoiselles. ¿Hay que creer a Picasso cuando habla de Picasso? En principio, nadie se hizo eco de lo afirmado por el artista. Nadie, salvo Christian Zervos y James Johnson Sweeney. Ni uno ni otro en principio tuvieron eco. William Rubin, tras haber realizado, en 1984, la importantísima exposición *Primitivism in 20th century: affinity of the tribal and modern*, abordó en 1988 su extenso, elaborado y peculiar texto sobre Les demoiselles, quizás mermando la importancia del arte negro o reduciéndola a aspectos muy concretos. Pierre Daix comenzó admitiendo la influencia de lo negro en la pintura de Picasso, pero es conocida la rectificación que llevó a cabo posteriormente. ¿Dónde situarnos, por tanto? Curiosamente, la mayor parte de los estudios postcoloniales parten en sus análisis del hecho admitido de la decisiva relación de Les demoiselles con el arte negro. ¿Y si dicha relación se hubiese establecido de una manera distinta a como se ha supuesto? [5]

La cuestión regresará una vez y otra, pero sea como fuere, a lo que nos dirigimos directamente es al Álbum 7, y el Álbum 7 tiene una sola bibliografía: el comentario trazado por Pierre Daix en el catálogo de la exposición de 1988 [6].

Comentarios y paradojas sobre el álbum 7:

Pierre Daix estima que el Álbum 7 tiene que ser considerado en relación con los álbumes 8, 9 y 10. El conjunto se situaría en una coyuntura precisa: la recta de salida para la elaboración final de Les demoiselles, tras el abandono definitivo de la obra que Picasso habría titulado *El burdel*, obra esta última realizada aproximadamente entre abril y mayo de 1907, y sobre la que el artista pintó su conocida *Mujer con las manos juntas*, hoy en el Museo Picasso de París (MP 16, DR 26). Pero ello no nos sitúa, según Daix, en el prólogo mismo de Les demoiselles sino en desarrollos excursivos relacionados con el *Nu à la draperie*. Aunque, prosigue Daix, en estos cuadernos aparece “una violencia figurativa sin precedentes, realmente salvaje en los dibujos de los rostros” y “en la manera de cortar cuerpos masculinos o femeninos”. Se trata de “un primitivismo sin freno, ya no solo formal sino culturalmente bárbaro” que es la idea misma que representará la pintura de Les demoiselles d’Avignon. A través de estos cuadernos se denotaría cómo Picasso no volvió a abordar la obra desde las implicaciones del tema sino desde “la violencia figurativa” y desde la “violencia pictórica”. Da la sensación, añade Daix, de que Picasso pasó de “la violencia de los motivos o del tema a la violencia de los medios de expresión”. Y este segundo burdel, es decir, Les demoiselles habría de ser por ello una obra “de vanguardia” en tanto que acabó convirtiéndose en “una contestación radical de la pintura anterior por el dibujo y por la pintura en sí mismos”.

Esta última afirmación de Daix es tan poderosa como esclarecedora. En verdad, el nuevo arte en ciernes no llegaría a ser él mismo hasta el encuentro con la pintura en sí. Pero no deja de ser curioso cómo el término violencia —repetido por Daix tantas veces— se asocia a la noción de vanguardia y a la identidad estética de Les demoiselles, sin

que sepamos bien si esta sensación de violencia corresponde más al espectador actual que a la génesis misma de la obra y a su intencionalidad. Desde luego, los comentarios sobre *Les demoiselles* están transidos de unos determinados elementos de retórica de los que es muy difícil desprenderse y que han llegado a ser confundidos con la obra misma.

En cualquier caso, la valoración que hace Daix del Álbum 7 es dual o, si se quiere, paradójica. Por un lado desestima que los cincuenta y seis primeros dibujos del cuaderno, dedicados a figuras, estén en relación evidente con *Les demoiselles*, mientras que, por otro lado, al tiempo que considera que las estilizaciones de los dibujos del cuaderno tienen mejor relación con el *Nu à la draperie*, afirma que las libertades formales que provoca dicha estilización servirán para la expansión del lenguaje violento, paroxístico, propio de la versión final de *Les demoiselles*. Y esta dualidad en el juicio crítico aparece de nuevo en el comentario final sobre el álbum, comentario final expuesto a modo de conclusión: según Daix, Picasso, al elaborar la gramática elemental de una nueva visión habría pasado de un “primitivismo conceptual” a un “primitivismo del lenguaje pictórico” [7]. Situación decisiva y brillantemente contemplada por Daix quien, sin embargo —y he aquí la dualidad de valoración—, considera que aunque se manifiesta en el Álbum 7, está mejor planteada como problema en el Álbum 8. ¿Podríamos mantener hoy en día esta misma opinión?

Mejor que responder ahora a esta pregunta, sigamos con las consideraciones del biógrafo de Picasso. Según Daix, las estilizaciones formales, geométricas y simétricas que atisbamos en el Álbum 7 parecen haber sido provocadas por reflexiones sobre las formas plásticas puras de ciertas piezas escultóricas provenientes del llamado arte negro. Esta es la opinión de Daix en 1988 y entonces era también la opinión de William Rubin, pues Rubin, incluso, relacionaba la figura 57R con un personaje bambara. E incluso Daix insiste cuando nos dice que “es la primera aparición de una influencia indiscutiblemente ‘negra’ en los álbumes” y que asimismo “es destacable el hecho de que [esta aparición] no se ejerce en el sentido de deformaciones brutales o bárbaras ni de violencia, sino de una estilización, al contrario, sabia y armoniosa” [8]. Una vez más, como tantas veces en los comentarios de *Les demoiselles*, lo negro es considerado bárbaro y brutal y ajeno a lo sabio y armonioso. Pero, en cualquier caso, para Daix, la estilización con la que trabaja Picasso servirá para la expansión del “lenguaje violento” y “paroxístico” propio de *Les demoiselles*, incluso en el uso de los plumeados, pero su destino real son las “libertades formales” del *Nu à la draperie*. Y, en definitiva, en cierta manera, “es el final de la investigación del dibujo anticlásico proveniente de Matisse. Aquí, Picasso no sólo lo ha asimilado y se lo ha apropiado, sino que también ha comenzado un tipo personal de investigación gestual, automática, que fecundara tanto su surrealismo como sus dibujos de *La guerra y la paz* o de su vejez” [9].

No es poca cosa que Picasso en el Álbum 7 elaborara el punto de partida del lenguaje plástico que habría de desarrollar durante su madurez. La afirmación habría merecido un comentario más exhaustivo. En cualquier caso, quedan las ambivalencias en torno al lugar del cuaderno en sí mismo y en su relación con otros álbumes y cuadernos. Quedan las dudas en torno a su vinculación con el proyecto de *Les demoiselles d'Avignon*. Queda la posibilidad de que en este cuaderno se estableciera la apertura

picassiana a la asimilación del llamado arte negro. Aunque queda también la paradoja trazada por Daix casi sin darse cuenta: ¿si Picasso es sabio y armonioso en el sentido occidental de ambos términos y ello es ajeno al llamado arte negro, por qué buscar arte negro en el cuaderno? La escultura bambara mencionada por Rubin no nos parece hoy semejante a lo trazado en el cuaderno ni relacionable en buena medida con él. Además, Daix afirma que los plumeados que utiliza Picasso en el lienzo final provienen del arte negro, pero Rubin, en el mismo catálogo donde aparecían ambos textos llenos de citas mutuas, pensaba precisamente lo contrario [10].

El álbum 7 leído de nuevo: la dinámica de trabajo de les demoiselles

Se consideran 16 los álbumes de dibujos picassianos relacionados con el trabajo de Les demoiselles. La datación precisa de estos álbumes ha sido realizada tras un arduo trabajo, concienzudo y experto. Se necesita un minucioso, perspicaz y persistente conocimiento de la obra de Picasso para poder llegar a dar una fecha que, al cabo, no deja de ser una fecha aproximada. Nadie cuestiona los resultados de este trabajo realizado finalmente con motivo de la exposición de 1988. Pero quien conoce a Picasso sabe de su portentosa capacidad de trabajo y de su desapego por los procedimientos convencionales. Ante algunos álbumes se intuye que, tras ser elaborados inicialmente en una fecha, fueron luego reabiertos y reconsiderados. Como vimos, el propio cuaderno que nos ocupa fue primero trabajado a lápiz y luego a tinta. Algunos álbumes fueron constituidos en tales álbumes por el propio Picasso, otros fueron descosidos o separados. Y en aquellos que tenían de antemano la entidad de un fascículo, se nos hace difícil imaginar que Picasso comenzara el trabajo, necesariamente, por la primera página, siguiendo un orden constante y preciso. También, las aportaciones y secuencias que hoy reunimos bajo el apelativo álbum o cuaderno no tenían en origen, tipológicamente, como reunión de hojas de papel, la misma entidad. Los álbumes 8 y 9 son libretas baratas para el trabajo escolar. Por el contrario, el papel de lo que en su día pudo haber sido el Álbum 10 permitía trabajar con gouache. El papel del Álbum 9 era de color beige y su calidad era la de un verdadero cuaderno de dibujo. También eran de calidad las hojas del Álbum 6. Picasso enteló las cubiertas de este álbum. El artista, por el contrario, destiló sentido del humor con las cubiertas de los álbumes 7 y 8. Si digo que bromeó con estas cubiertas, espero que no se entienda mal. Y, en fin, lo que llamamos Álbum 5 (importantísimo para entender el Álbum 7) es en realidad el folleto de una exposición de Daumier realizada en la galería L&P Rosenberg Fils, en París, entre el 15 de abril y el 8 de mayo de 1907. Pero ¿a dónde quieren llegar estos comentarios? Estos comentarios quieren decir que lo que hoy planteamos como similar, como elementos de una misma tipología, en su momento fueron materiales diversos ante los que no sabemos bien si Picasso adoptaría también una diversa actitud. En 1907 Picasso todavía no era Picasso. El Picasso convertido en Picasso era como un nuevo rey Midas: todo lo que tocaba se convertía en oro. Ante el Picasso convertido en Picasso la valoración plástica de un dibujo suyo no tiene por qué estar en relación con la calidad del soporte o el material utilizado. Ante el Picasso de 1907, no sabemos.

Sea como fuere, si aceptamos la cronología establecida para los álbumes, y si el llamado Álbum 7 se estima que fue trabajado por el artista entre mayo y junio de 1907, dicho trabajo vino a coincidir con el de los álbumes 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12 y 13, álbumes

cuya cronología acoge alguno de los meses citados. Es decir, el Álbum 7 no estuvo solo. La propia cronología establecida para los álbumes, más que separar unos fascículos de otros, tiende a establecer la sintonía de un trabajo en la que son posibles las correspondencias.

Incluso, con respecto a la relación del Álbum 7 con otros álbumes algo resulta intrigante o sorprendente. En el frontispicio de la portada, en tinta negra, Picasso dibujó con trazo virtuoso el contorno de la figura de un ave. En el interior, en la primera página en recto, esta vez a pincel y en una sugerente tinta de color rojizo [11], Picasso repitió la figura, poderosa, aunque realizada a vuelapluma en solo dos trazos, y misteriosamente superpuesta a una escena a lápiz cuyo contenido es difícil de desvelar. El pico, la garra y la postura son los de un ave rapaz. Se ha pensado que Picasso dibujó un águila. Pero la pose de las águilas, aun con las alas recogidas, es más inhiesta y su gesto es más altivo. El perfil recuerda más, quizás, al de un halcón. Recuerda incluso a determinadas representaciones del dios Horus como halcón en el Antiguo Egipto, aunque con la significativa ausencia de la serpiente. Pero el caso es que este mismo dibujo, con semejantes características, se encuentra de nuevo en los álbumes 12 y 14. El primero situado cronológicamente entre junio y julio de 1907, y el segundo en julio del mismo año. El primer álbum vendría a coincidir en fechas con el Álbum 7, el segundo no. El ave roja de Picasso parece un emblema o una firma. Cuando menos es un signo que identifica al artista, pero que es distinto del sentido estético de todo lo que los álbumes recogen. ¿Su presencia coincidente en estos tres álbumes es puro azar o tiene algún significado? ¿Picasso simplemente jugó en los tres cuadernos con una misma forma o, al reiterarla, dejó la huella que pone en relación estos tres contenedores de realizaciones? ¿Ofrece este ave una pista egipcia en relación con los álbumes y el trabajo de *Les demoiselles*; pista egipcia, hoy olvidada, pero comentada o sugerida en su día por algunos de los especialistas en el asunto?

Más allá de las razonables correspondencias formales entre los dibujos que contienen, toda relación que pueda establecerse entre los álbumes 7, 12 y 14 es puramente especulativa o intuitiva. Pero ¿cómo resistirse a la tentación de pensar que Picasso, casi a un paso de dar por terminado el trabajo en *Les demoiselles*, tras desarrollar las composiciones que encontramos en los álbumes 12 y 14, pudiera haber abierto de nuevo el Álbum 7 para reconsiderarlo? Quizás hubiera sido entonces, y no antes, cuando hubiere trazado en el cuaderno el signo del ave en rojo, sellándolo y dándole estatuto de plena pertinencia con respecto al gran cuadro con los cinco desnudos femeninos. De hecho, como ya ha quedado anticipado en varias ocasiones, el Álbum 7 fue primero tratado a lápiz y luego corregido a tinta en algunas composiciones. La poca calidad del papel del cuaderno, o las prisas en las realizaciones, han motivado la presencia de manchas y calcos.

Otros datos iconográficos, como la insistencia en dibujar el motivo de la figura femenina con brazos levantados, remitirían cronológicamente al Álbum 7, no ya a los meses de principios del verano sino a los álbumes de finales de invierno y principios de primavera. Y todo esto no quiere sino hacer ver que, en los papeles de trabajo del artista, la cesura planteada por el abandono de *El burdel* es importante, sin duda, pero quizás no tan decisiva ni establecedora de una línea de demarcación en su trabajo en

relación con los álbumes. En el plazo de unos meses, los cuadernos de Picasso vivieron una ágil dinámica de correlaciones.

### Dibujo 3r: venus púdica y venus recostada

En portada, el Álbum 7 se abre con su ya comentada y *maladroit* escritura escolar. La propia naturaleza del objeto cuaderno incita a este juego, a este teatro. Pero ¿subyace en la comicidad picassiana el hecho de que el artista, quizás inconscientemente, se sintiera en aquel instante como el principiante que tiene que enfrentarse con resignación y miedo al tedio, al aprendizaje de una nueva caligrafía, esto es, de un nuevo modo de dibujar? ¿No trasluce esta farsa de escribir como un niño el deseo de ingenuidad, es decir, el deseo de ser como un primitivo? [12] La intencionadamente poco hábil caligrafía y el inquietante ave de perfil rojo, esquemático, pero milenario, contrastan con el poderoso dibujo a tinta que abre, en rigor, el Álbum 7. La obra se encuentra en el recto de la tercera página (3R) y fue titulada: Estudio para señorita sentada: desnudo con ropajes [13].

El título quería ser convencional, pero nada es inocente y fue todo lo contrario. No es neutral. Es un título que actúa a favor de una determinada concepción previa de esta composición concreta y del conjunto del proceso creativo de *Les demoiselles*. Por lo que el dibujo nos dice hoy, no podemos compartir este título. En principio el dibujo 3R es una obra más acabada y segura que el resto de las composiciones. Es una figura femenina entre cortinajes. ¿Entre cortinajes o entre paños? ¿Entre cortinajes o entre sábanas? Iba a decir que es una figura de pie. Pero habría caído en el mismo error que si la considerara como una figura sentada. Es precisamente la posición de la figura uno de los asuntos que creo que merece la pena que sean discutidos o reconsiderados [14]. En el corpus crítico de *Les demoiselles*, normalmente se considera que una figura de este tipo está en relación con todos los preparativos que tratan una figura sentada en un sillón que aparece en las primeras versiones de la obra. Tal figura sentada en un sillón tendría su abolengo en dibujos y composiciones del otoño y del invierno de 1906, y se la considera quizás en relación con la segunda figura por la izquierda del espectador en *Les demoiselles*. Pero la confluencia entre la figura y los paños o cortinajes ha motivado que su esquema figurativo se ponga más en relación con el *Nu à la draperie* que con *Les demoiselles*. Quizás sea ambas cosas y no sea ni una ni otra. En la figura del cuaderno, los paños, la inclinación diagonal de la figura, el brazo derecho levantado sobre la cabeza y el cortinaje superior remiten al *Nu à la draperie*. Pero el esquema corporal en formas ahusadas confluyentes en ángulo agudo, la fisonomía del torso y las caderas y la mano sobre el muslo recogiendo el paño remiten a *Les demoiselles*. La figura femenina del *Nu* apoya con firmeza un pie en el suelo y, a pesar de su peculiar postura, parece que da un paso o inicia una danza con los ojos cerrados. La figura femenina del cuaderno y la figura femenina de *Les demoiselles* a la que la hemos remitido tienen un estar ambiguo. Algunos estudiosos opinan que la extraña manera de situarse de esta figura indica que no está sentada sino sentándose. Otros la ven, en los bocetos, apoyarse en la figura identificada con el marinero. La figura del dibujo 3R del Álbum 7 ni se sienta ni se apoya, pues no tiene dónde ni en quién, ni en qué hacerlo. Y lo mismo ocurre con la figura de *Les demoiselles* a la que hemos venido aludiendo. Pero tampoco está de pie, pues no se sostiene en el suelo, a

no ser que esté ejecutando una sofisticada y poco natural acrobacia. El recogimiento del brazo, la inclinación de la cabeza, la posición del torso y de las caderas, el modo de doblar la pierna izquierda y el modo de recoger el paño con la mano, ¿no son posturas propias de una figura tumbada? ¿Es tan contradictoria la fisonomía que encontramos en el dibujo 3R?

Creo que en pocas ocasiones se tienen en cuenta los recursos picassianos en torno a la retórica de la imagen y de la creación de iconos. En esta figura, sobre todo en la del cuaderno, estaríamos ante un caso de anfibología [15] y/o de disemia [16]. Y pido perdón por utilizar este tipo de términos. Quiero decir que en esta figura, como en tantas otras, Picasso sumaría referentes distintos que, al quedar unidos, proyectan una cierta ambigüedad de sentido, entendiendo dicha ambigüedad como algo positivo y valioso, es decir, como un rasgo poético consciente o inconscientemente intencionado. Un plano de la figura remite al estereotipo de la Venus recostada o, como suele decirse en una expresión más cercana al inglés, al estereotipo de la Venus reclinada. Otro plano de la figura remite al esquema de la Venus púdica. La primera, lógicamente, está tumbada. La segunda suele estar de pie. Este tipo de figuras picassianas también han sido puestas en relación con los esquemas iconográficos de las Venus Anadiómenes, o surgente de las aguas, lo que sin duda todo historiador del arte puede percibir desde el primer momento, basta con no eludir de antemano esta posibilidad o esta referencia.

Las figuras de Venus recostada han marcado la historia pictórica —y erótica— del arte de Occidente. Los modelos que Picasso pudo tener en cuenta son sobradamente conocidos: Giorgione, Correggio, y entre los creadores más próximos en el tiempo al malagueño, valga recordar las aportaciones decisivas de Bouguereau y Corot. Las representaciones de Venus púdica fueron importantes en la Antigüedad. El Renacimiento, en parte, las retomó, pero no se prodigaron ni en el Barroco ni en la primera mitad del siglo XVII y, en buena medida, dejaron de interesar de manera expresa durante el siglo XIX. El modelo más imitado fue sin duda el praxiteliano, cuyas réplicas se extendieron por todo el ámbito helenístico y se adentraron en el mundo romano. Eran frecuentes los exvotos y las pequeñas figurillas domésticas representando a la Venus púdica. Otro asunto, y asunto que pudo interesar a Picasso, fue hacer del pudor de estas figuras un falso pudor, y de la voluntad de cubrirse un motivo más relacionado con la incitación al deseo que con la castidad. Desde posiciones cercanas a esta posibilidad, Jean-Auguste Dominique Ingres, constante referente de Picasso, como es sabido, convirtió a las Venus recostadas en odaliscas y a las Venus Anadiómenes en fuentes, mientras que Alexandre Cabanel, en un verdadero tour de force fundió en una conocida pintura los modelos de Venus recostada y Venus naciente de las aguas. En todas estas referencias, especialmente en la de la Venus recostada, el estereotipo del brazo levantado y plegado sobre la cabeza es recurrente. No era ninguna novedad que Picasso lo planteara. Pero las disfunciones semánticas no eran ajenas al propio decurso histórico y Picasso pudo tenerlas cerca, especialmente en el Museo del Louvre y en publicaciones que, aunque un tanto eruditas o académicas, pudieron estar a su alcance.

El estereotipo del brazo levantado y plegado sobre la cabeza quizás surgió en las figuras de la Amazona herida de Fidias y Crésilas. Pero siglos más tarde el ambiente praxiteliano y postpraxiteliano lo empleó para la representación de Apolo Licio. Resulta

sorprendente el trasvase entre los modelos iconográficos y las identidades de lo masculino y lo femenino. Esta última complejidad se hace aun mayor si tenemos en cuenta que Antonio Canova utilizó el modelo de Venus recostada para representar El sueño de Endymión. Curiosamente, algunos de los dibujos de Picasso en los álbumes o en bocetos o preparatorios han llamado la atención por la corpulencia de las figuras femeninas o por la presencia de rasgos anatómicos que pudieran ser considerados convencionalmente como masculinos. Esta homogeneización de lo corpóreo en los preparativos de una obra que se consideraba de clara componente sexual puede resultar sorprendente. Tal homogeneización corporal podría estar derivada de los desnudos de El Greco o de los de Miguel Ángel, a los que sin duda se parecen, pero también podría tener como base las traslaciones de género sexual en algunas propuestas iconográficas de la Antigüedad o fielmente imitadoras de la Antigüedad.

Pero, dejando esta cuestión sólo planteada, y aún en el enigma psicológico que suscita, valga añadir, con el riesgo de ser pesadamente exhaustivo, que el modelo de Venus recostada fue anticipado en las representaciones antiguas de El sueño de Ariadna, que tanta influencia habría de tener en Giorgio de Chirico. Y, en fin, la síntesis picassiana entre los esquemas icónicos de la Venus reclinada y la Venus púdica habría tenido un singular precedente en la figura poco común y poco conocida de la llamada Bacante dormida hallada en la necrópolis romana de Carmona [17]. Teniendo en cuenta que figuras femeninas en obras de Picasso, realizadas posteriormente por el artista, han sido identificadas o relacionadas con las bacantes, ¿podría pensarse que el artista planteara ya en 1907 la representación sin ambages de la sexualidad de lupanar con la euforia de lo báquico?

Módulo triangular: fondo y figura

Hasta el presente se han hecho muchas reflexiones sobre el sentido ideológico que pudo guiar a Picasso en su voluntad de deslizar las representaciones de Venus hacia la de unas prostitutas o, dicho en sentido inverso, sobre su intencionalidad al representar a unas prostitutas como si fueran Venus. Aunque algunos planteamientos de género o postcoloniales hayan querido volver contra Picasso el sentido de su tentativa, y pese a su utilización del cuerpo femenino, no parece cuestionable que el artista lanzó un efectivo órdago a la hipocresía idealizada del desnudo en pintura. Desde el punto de vista psicológico, la disemia promovida por Picasso parece tener una intencionalidad clara. El ojo es siempre el del pintor o el del espectador. La mirada nunca es la mirada de la figura representada. La Venus púdica muestra el instante en que el deseo físico, por parte del observador, se produce. El pudor acentúa ese deseo e incluso lo constata. La Venus recostada muestra el instante en el que ese deseo podría consumarse o podría haber sido consumado. Picasso funde ambos momentos, suspendiendo las reglas de acción y tiempo. Pero, aun pudiendo ser esto así, poco se ha reflexionado sobre el sentido que la disemia iconográfica del artista incorporaba en su lenguaje plástico. La figura que nos interesa, al mezclar las referencias a la Venus recostada y a la Venus púdica en un mismo formato, está planteando una noción de simultaneidad perceptiva que, a mi juicio, es tan importante como todas las referencias a las sumas de visiones de frente y de perfil que, de manera sistemática, y con acento transformador, se han comentado para *Les demoiselles*, y para el conjunto del cubismo, en función de su alternativa al orden perceptivo o visual creado en el

Renacimiento. En esta imagen asistiríamos a la convergencia de la visión frontal y de la visión sobrealzada o aérea. En realidad, tal como sugiriera acertadamente Leo Steinberg, es como si pudiéramos ver la figura desde arriba, tumbada en una cama o en un lecho [18], pero ante el espectador dicha figura está presentada de frente: dos perspectivas distintas para una sola superficie. Picasso, por tanto, desestimó la visión en escorzo o el trampantojo proyectivo propio de la Olimpia de Manet o, anteriormente, de Giorgione, que nos ofrecieron una contradicción óptica entre la posición del lecho en el que la figura reposa y la posición del cuerpo de la propia figura. En Correggio, esta contradicción llega a su máxima expresión y el escorzo de la figura es tan sugerente y hábil como forzado. Picasso optó por concatenar en su dibujo varias disonancias visuales, sugerentes y poderosas, y con ello anticipó las fracturas epistemológicas que la crítica picassiana ha venido situando como propias de *Les demoiselles*.

En el dibujo 3R buena parte de la disemia fomentada por Picasso proviene del hecho de haber hecho confluír hacia el personaje los pliegues triangulares de una cortina. El espectador que pudiera entender la figura como figura recostada no encuentra dónde recostarla. Se ha considerado que estos pliegues logran remitir el dibujo más al *Nu à la draperie* que a *Les demoiselles d'Avignon*. Sin embargo, estos mismos pliegues se encuentran en *Les demoiselles* aunque no asociados a ninguna figura en concreto sino como personajes del propio cuadro y en color azul. Creo que este comentario aleja algunas dudas sobre la pertinencia del Álbum 7 con respecto al eje central de *Les demoiselles*. Ahora bien, el asunto no termina aquí: el dibujo de apertura del cuaderno suma y sigue.

Junto a la doble visión, la relación establecida entre el personaje y los cortinajes plantea ya, en avanzada, en anticipo, otro de los registros paradigmáticos del cubismo pleno: el de la relación entre fondo y figura; mejor dicho, el de la nueva relación, mediante síntesis espacial, entre fondo y figura que se considera que llegó a su mayor grado de realización en la obra de Picasso en el verano de 1910, en Cadaqués, gracias a lo que Kahnweiler denominó la ruptura de la forma homogénea. Y dicha ruptura de la forma homogénea permitía que el signo icónico y el fondo en el que se inscribía se fusionasen el uno en el otro, identificando la pintura como superficie y no como caja tridimensional.

Aquí, en la obra que venimos comentando, el dibujo permite soluciones y atrevimientos que en principio no permite la pintura, aunque Picasso trabajaría durante todo el año 1907 para que ello fuera posible. En el dibujo 3R el fondo y la figura se relacionan en plano de igualdad porque Picasso trabaja ambos con un mismo carácter gráfico y desde un semejante (y dominante) módulo formal. El carácter gráfico lo marca una depurada abstracción que no es asumida por el artista, precisamente, hasta el Álbum 7. El módulo formal dominante es una forma triangular de lados a veces cóncavos y a veces convexos. Forma triangular de lados cóncavos/convexos que se complementa con determinadas formas ahusadas. La concreción de la forma triangular a la que me refiero se condensa en el espacio pélvico de la figura. Picasso crea un especial triángulo púbico, un especial delta de Venus. Esta forma concreta tiene sus tres lados convexos, lo cual acentúa su carácter expresivo y dinámico, y se reitera en la forma triangular formada por el torso y en la forma trazada por el conjunto de la

estrecha cintura y los abultados muslos. Pero luego se reitera en cada uno de los pliegues de los cortinajes, creando una sucesión de formas que propician movimiento plástico por sí mismas y que unifican el modo de entender la relación entre fondo y figura. Picasso unifica la percepción psicológica de lo humano y lo objetual y ello habría de tener una influencia decisiva en las concepciones estéticas del siglo XX. Como vemos, con el dibujo 3R, a pesar de la potencia iconológica que albergaba su concepción, estamos en la antesala misma del principio más transformador planteado en *Les demoiselles* y en el punto de partida de la noción moderna de pintura pura.

Por el trabajo que vemos en los álbumes y en algunas obras coetáneas sobre papel, Picasso trabajó en varias direcciones hasta encontrar la síntesis

gráfica y el sentido modular que planteaba la composición del Álbum 7 que comentamos. En el Álbum 1, fechado en el otoño de 1906, las figuras son musculosas y volumétricas, generosas de formas y potentemente tridimensionales. Sin embargo, en un dibujo de un *Desnudo de frente de pie* (ZXXII, 474) hoy en las colecciones de los herederos del artista, ya se insinúa la potencia angular y triangular del delta de Venus que nos interesa. En el Álbum 3, datado en marzo de 1907, algunas figuras femeninas sentadas siguen siendo abultadamente musculosas, casi en confusión de géneros, bien por sí mismas o por las razones o influencias que comentamos anteriormente. Sin embargo, en este Álbum 3, Picasso realiza croquis. Croquis del conjunto de tema o de figuras aisladas como el de la señorita sentada o el de la señorita que abre la cortina. Significativamente, en estos croquis la forma triangular hace su aparición. Es especialmente relevante en un planteamiento de conjunto con siete personajes (A3, 8V). Aquí, en el Álbum 3, la figura que en el Álbum 7 hemos planteado como síntesis de dos modelos iconográficos aparece con semejante paradoja (o virtud) disémica, pero referida a un sillón como figura sentada. El triángulo púbico está incompleto, pero las triangulaciones formales ya son, aunque en tratamiento menos condensado, las triangulaciones formales a las que nos hemos venido refiriendo. Y algo parecido podríamos comentar para la figura 13V, que trata de nuevo el mismo icono y de parecida manera. En el Álbum 4, posiblemente realizado entre marzo y abril de 1907, en el tratamiento de la figura femenina, que ahora es fundamentalmente el de la figura femenina de pie, la generosidad de formas abultadas, la búsqueda del volumen y la sensación de potente corporeidad han desaparecido. Son las formas esquemáticas primitivistas las que se presentan y son objeto de investigación. Aunque bien es verdad que el motivo triangular comparte protagonismo con otros motivos como el de la forma de campana o media elipse dado al conjunto de las caderas y las piernas.

En este Álbum 4 Picasso se interesó preferentemente por la figura femenina con los brazos alzados en forma cuadrangular sobre la cabeza, propiciando un icono al que nos referiremos luego [19]. Pero también en este Álbum 4 Picasso se interesó por el Arte del Antiguo Egipto [20]. Y esto es más importante de lo que se ha querido aceptar. Picasso reforzaba su ambición primitivista y recurría a nuevos registros. Ya existían el Griego Arcaico, el Griego Preclásico y el Arte Ibérico. Ahora la atención al Arte Egipcio Antiguo, aunque existente en Picasso desde 1902, añadía, en un contexto distinto, un nuevo valor a tener en cuenta. Pero, en cualquier caso, junto a esta tentativa, otra de mayor calado se había deslizado silenciosa aunque poderosa.

El croquis como obra mayor: una demoiselle reconsiderada

Con anterioridad al Álbum 4, el croquis era una ayuda para las rápidas composiciones de conjunto y para el estudio de algunos personajes. Las composiciones destinadas a mayor fin seguían siendo tratadas tridimensionalmente, con efectos de volumen y de clarooscuro. Ahora, sin embargo, la figura trazada en croquis, en esquema, se convertía en la obra mayor y la asimilación primitivista se alió decisivamente en la empresa. Soy plenamente consciente de que lo que acabo de exponer supone introducir toda una tesis sobre el desarrollo formal o lingüístico de *Les demoiselles d'Avignon*, pero retomar en el presente el estudio de los álbumes y preparatorios de la obra no hace sino mostrar esto que considero una evidencia.

Y, en función de lo que acabo de decir, es en el Álbum 5 donde Picasso ensaya las posibilidades de un nuevo canon corporal. Ensaya las posibilidades de un nuevo canon corporal y deja constancia de una nueva síntesis del rostro como máscara esquemática derivada del Arte Ibérico. Creo que Pierre Daix ha visto muy bien este último asunto, pero en su momento, sin duda, ante el caudal inabarcable de material a tomar en consideración, no tuvo en cuenta el Álbum 7.

Voy a exponer directamente lo que quiero decir: las semejanzas formales entre el rostro de la figura 3R del Álbum 7 y el de la demoiselle que, al fondo, a la derecha del espectador, irrumpe en escena y descorre las cortinas, son más que evidentes. El color modifica la percepción en primera instancia, pero lo que podríamos denominar el dibujo o el diseño hace que ambos rostros sean semejantes. Y ello a pesar de que los conocedores de *Les demoiselles* sepan que Picasso modificó esta figura, junto con otras dos, en última instancia. Son distintos el peinado y la inclinación de la cabeza. También, en la pintura, Picasso eliminó el arco de las cejas, apartándose tanto de lo adquirido del Arte Ibérico como de los modelos faciales del llamado arte negro. Pero coinciden el óvalo de la cara, la forma de la nariz, el esbozo de la boca, el arco de las cejas y la forma de los ojos. Y qué curioso que donde en el dibujo 3R se formó accidentalmente una mancha de tinta (o eso parece) en la efigie de la figura del gran óleo Picasso depositó una mancha negra; mancha negra que se repite en todas las obras, pinturas o dibujos que están relacionados con esta cabeza. Las otras cuatro señoritas del cuadro de 1907 tienen miradas poderosas, ésta, por el contrario, explicita una inexplicable ceguera. Se trata de una ceguera que quizás por ser inexplicable ha sido poco comentada. Y la mitología del ojo tuerto en la cultura española es amplísima. ¿Es tuerta esta demoiselle como lo es la Celestina pintada por Picasso años antes y reiterada luego en su vejez?

Ante esta semejanza surgen rápidas algunas cuestiones. La primera es la que reconsidera la relación entre el Álbum 7 y el óleo sobre lienzo de *Les demoiselles d'Avignon*. Evidentemente, esta relación fue mayor de la que se ha supuesto. Pero ¿cómo se constituyó dicha relación? ¿Anticipó en escasos, aunque decisivos uno o dos meses, el cuaderno al cuadro? ¿O, en plena realización de la pintura, retomó Picasso el cuaderno? Y, ya fuere en un caso o en otro, si siempre se ha considerado a esta señorita como una de las figuras negras o africanas paradigmáticas del cuadro [21], ¿hay que considerar del mismo modo a la figura del cuaderno o es otro el asunto?

El rostro de la figura 3R del Álbum 7 mantiene también relaciones formales — relaciones casi inesperadas— con otra conocida obra del ciclo de *Les demoiselles*. Es el óleo sobre cartón del Museo Picasso de París, *Estudio para el marinero: busto de*

hombre (MP 15, DR 28). El ojo cegado, en este caso, es el izquierdo. Pero algunos detalles figurativos, como el moño del pelo de la figura femenina del Álbum 7, que se han mantenido en la pintura de las señoritas consideradas ibéricas, aquí se ha convertido, sin modificarse, quizás por arte de birlibirloque, en gorro marino. También se mantienen las cortinas del fondo. Es casi leyenda aquella consideración de Picasso ante la iconografía de las figuras de que si con barbas San Antón y si no la Purísima Concepción. El intercambio de géneros ya ha quedado aludido antes con respecto al convencionalismo figurativo del brazo replegado en la cabeza. Desde cierto punto de vista, que podríamos llamar psicológico, tendríamos que reflexionar sobre el sentido que esto tiene o sobre las implementaciones de su significado. Pero, cuando menos, valga por ahora dejar constancia de cómo en el Picasso de este momento era mayor el interés por la investigación formal que por la pertinencia de género. En cualquier caso, esta obra aparece datada en junio de 1907. En teoría, en junio de 1907 el marinero habría salido de los preparatorios de Les demoiselles. ¿Qué sentido tendría entonces seguir trabajando en su posible efigie? O llevando la cuestión a otro terreno, ¿es este marinero, también, estilísticamente, negro o africano?

En un conocido dibujo con el mismo tema, también del Museo Picasso de París (MP 538, DR 27), se repite la efigie del marinero y son más evidentes los cortinajes triangulares del fondo. También el moño se ha convertido en gorra. Pero algo ha cambiado. La nariz prismática, en forma, según Daix, de cuarto de brie (aunque habría que decir de porción de brie) ha dejado paso al gesto sígnico que une ceja y nariz en el mecanismo gráfico de mostrar frente y perfil al mismo tiempo. Otras figuras femeninas entre cortinajes del Álbum 7 también muestran este cambio o esta alternativa. Aunque el Estudio para el marinero en óleo sobre cartón pudiera relacionarse con el estilo negro o africano, en realidad es una derivación del estilo ibérico.

La estilización máxima de un rostro o máscara, conformado desde la asunción de ciertas intensidades plásticas del Arte Ibérico, la encontramos en el Álbum 5, en el dibujo planteado en el verso de la tercera página (3V). Se lo estima como un Estudio para la 'Mujer de las manos juntas': Cabeza de mujer y está realizado a lápiz con toques de tinta negra. En realidad, contemplado actualmente, este dibujo no parece ser necesariamente un boceto o un ensayo para otra obra. Tampoco parece que su rostro sea el de una mujer. Creo que estamos ante una propuesta que es un fin en sí misma y que recoge y finaliza lo elaborado en otros álbumes y dibujos desde el otoño de 1906. La importancia de este dibujo del Álbum 5 a mi juicio es enorme. En él se sintetiza uno de los mayores secretos estilísticos de Les demoiselles d'Avignon, y su vinculación con el trabajo gráfico del artista sobre el Arte Ibérico esclarece una cuestión siempre latente en los comentarios sobre el cuadro que suele resolverse inopinadamente a favor del llamado arte negro. Si tenemos en cuenta lo que este dibujo revela, podemos apreciar hasta qué punto algunas arriesgadas interpretaciones de Les demoiselles son más bien proyecciones de los críticos y comentaristas que probados planteamientos de la propuesta picassiana.

Los primeros rostros ibéricos de Picasso, como es sabido, tenían vacías las cuencas de los ojos y las facciones lobuladas, especialmente el contorno de los ojos. Este tipo de rostro comienza su primera tendencia a lo esquemático y, sobre todo, se hace oval en el invierno entre los años 1906 y 1907. El Álbum 2 da prueba de ello. Al dibujar en

sanguina roja, al inclinar hacia adelante las cabezas y al mostrar los ojos cerrados, Picasso transmite en estos dibujos una inefable sensación de melancolía que, aun resultando todavía hoy poderosa, no sabemos si era intencionada. Los sombreados en acumulación energética de rayados, origen de los plumeados, también comenzaron aquí [22], al tiempo que el difícil contraposto de la cabeza inclinada favorecía que el dibujo encontrara en un mismo plano los ojos de frente y la nariz de lado, acudiendo de inmediato, y de manera natural para el artista, al uso de la perspectiva torcida. En el propio Álbum 2, por no hablar de composiciones coetáneas exteriores a los álbumes, Picasso trabajó en ocasiones la nariz prismática, y, en ocasiones, la nariz como signo gráfico que unía en un solo trazo la ceja y el apéndice nasal. Desde ambas fórmulas, y manteniendo lo adquirido, la voluntad de síntesis figurativa se hizo mayor en algunos rostros del Álbum 3, hasta llegar al esquematismo que encontramos en el Álbum 5.

Como si se tratase de aplicar el método morelliano, la abultada oreja del dibujo del Álbum 5 lo identifica con las desproporcionadas orejas de las esculturas ibéricas de los yacimientos de Osuna. Pero el espectador actual puede observar algo que es interesante o importante y que, en alguna medida, ya ha sido anticipado. De la cabeza esquemática del Álbum 5, junto con la forma en óvalo del rostro, los ojos y la boca, se puede deducir tanto una nariz de tipo prismático (la llamada nariz de poción de brie) como el signo gráfico que une nariz y ceja. Es decir, ambas posibilidades provienen de la misma matriz: no son dos opciones distintas ni representan a dos estilos diferentes en la captación o imitación del lenguaje de lo primitivo. Aunque claro, en numerosas manifestaciones de arte primitivo pueden encontrarse soluciones afines a las que ahora encuentra Picasso derivando fórmulas del Arte Ibérico. Ambas soluciones también están presentes en el Álbum 7. Es más, creo que se puede afirmar que desde este punto de vista el Álbum 7 es heredero directo de los puntos de llegada del Álbum 5 y, por tanto, que Picasso abandonara la composición de El burdel y la destruyera no marca una cesura insalvable entre el Álbum 7 y los álbumes que le precedieron. Como tampoco se marca un proceso de disociación entre el Álbum 7 y los que le siguieron. Es en el Álbum 7 donde encontramos el fundamento o la identidad estilística de la demoiselle que entra en escena por la derecha del espectador. La fisonomía de su rostro se endeuda mejor con la evolución gráfica que Picasso desarrolla a partir de modelos del Arte Ibérico con la asimilación del arte negro. Aunque, como es sabido, el sentido final del trabajo de Picasso siempre será el de proceder teniendo en cuenta varias posibilidades, aunándolas y modificándolas.

El croquis como obra mayor: hacia un nuevo canon corporal

Pero si en el Álbum 5 se encuentra este rostro esquemático que aclara tantas cosas sobre el Álbum 7 y sobre la personalidad estilística de Les demoiselles, no menos importantes son otros dibujos de este folleto reciclado por Picasso. Uno de ellos, denominado Estudio de pie con las manos juntas (1V) en el verso de la primera página, es un estudio de proporciones. Se trata sin duda de un estudio de proporciones peculiar. Picasso parece buscar la consecución de un canon alargado tomando como módulo mayor la superposición de figuras geométricas romboidales dispuestas sobre un ángulo agudo y no sobre un lado ¿Existe una misteriosa evocación de la proporción áurea? No lo sabemos, aunque, en cualquier caso, esta no ha sido desde luego la línea de investigación promovida recientemente en torno a la relación de Picasso con estos

temas. Desde una cierta perspectiva vinculada a la nueva sociología cultural del arte, se ha querido situar la tentativa picassiana en relación con determinados estudios antropométricos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, pero con estudios antropométricos de carácter segregacionista destinados a querer demostrar la vinculación entre deformación física y marginalidad social [23].

Veamos. Alphonse Quetelet, a mediados del siglo XIX, resituó estudios de antropometría que ya existían desde mediados del siglo XVIII. Los estudios antropométricos se desarrollaron desde diversas perspectivas, necesidades y posibilidades. Sin embargo, los dibujos de medidas humanas de Picasso, que no son muchos y que tampoco están excesivamente elaborados, sólo se ponen en relación, por parte de investigadores actuales, con estudios de antropometría dedicados a las deformidades y a establecer la fisonomía de seres considerados degradados por su origen racial, oficio, carácter delictivo o circunstancias sociales. Se argumenta que si bien Picasso pudo no conocer estos estudios sí que probablemente estuvo en sintonía de época, en sintonía orgánica, diríamos, con ellos y que elaboró un canon antropométrico para poder realizar figuras marcadas por la diferencia y la deformidad de ser prostitutas, y prostitutas de raza no europea. Este planteamiento ha tenido cierto eco [24]. Pero, a pesar de ello, se trata de un tipo de planteamiento que no tiene en cuenta algunas cosas. Por un lado, se podría decir que las afirmaciones que contiene son meramente especulativas, pues plantean conclusiones de largo alcance sin aportar pruebas específicas concluyentes. Lo que se plantea es una sugerencia que implica a Picasso, de manera mecánica, en algunas determinantes de la psicología social, revestida de cientifismo. Por otro lado, no se tiene en cuenta que el canon físico que Picasso parece querer elaborar es alargado y estilizado mientras que el rasgo antropométrico principal de los seres degradados es la reducción de la estatura y la reformulación de los miembros exteriores y de las facciones [25]. En el conocido tratado de Carl Heinrich Stratz, *La figura humana en el arte*, donde se toma en consideración, por primera vez, el canon corporal del llamado arte negro, podemos constatar este hecho [26].

En *Les demoiselles*, Picasso se apartó de la categoría estética de lo bello. Categoría estética de lo bello en la que aún se encontraban Matisse, Derain o Braque. Quizás Picasso quiso, intuitivamente, situarse en la categoría estética de lo feo, por ahora no tanto de lo monstruoso, si es que lo feo puede ser en rigor una categoría estética. Y este giro picassiano, que tiene antecedentes en el barroco español y en Goya, es de nuevo mal entendido y asociado a la captación de lo ominoso y lo abyecto como presumibles formas de la transgresión. El término deformación estalla en su polisemia y resuena negativamente, por lo que es asociado a actitudes socialmente diferenciadas. Y, en cualquier caso, ¿por qué Picasso, al elaborar sus pequeños y escasos dibujos de proporciones humanas, además sobre papeles de poca calidad, iba a estar mejor en sintonía cultural de época con estudios antropométricos de sustrato racista y supremacista que con planteamientos sobre las proporciones humanas tan habituales en los estudios artísticos de carácter académico? ¿No es lógico pensar que Picasso, al elaborar un nuevo tipo de síntesis gráfica, se planteara cómo aplicar dicha síntesis gráfica al conjunto de la figura humana? ¿Y no sabemos muy bien, y sin discusión, que aunque Picasso aparezca como el artista antiacadémico por

autonomasia, usufructuó durante toda su vida, y de diferentes formas, la formación académica que había recibido?

El canon alargado sobre el que especula Picasso recuerda al canon alargado de las figuras de El Greco. Pero también pueden apuntarse otros antecedentes a lo brevemente elaborado por Picasso. El canon gótico fue también alargado. Algunos dibujos contenidos en el Livre de portraiture de Villard de Honnecourt, creado en la primera mitad del siglo XIII, muestran figuras compuestas a través de triángulos, de un modo que pudiera ser relacionado básicamente con el de Picasso. En 1521, el Hombre vitruviano de Cesare Cesariano está inscrito en cuadrados insertos de forma romboidal. La reducción del canon corporal humano a formas geométricas puras fue ensayada por Durero en 1528 y por Juan de Arfe en 1585 [27].

Matyla Ghika, valga recordarlo, relacionó, en los años veinte, algunas de las figuras de Durero con el cubismo. Y, en fin, en muchos de sus numerosos tratados sobre el cuerpo humano, el ya citado médico, antropólogo, inspirador de artistas —y pornógrafo encubierto— Carl Heinrich Stratz, algunos de cuyos libros Picasso pudo llegar a conocer [28], esquematizó la figura humana, en sus diversas posibilidades antropométricas, a través de triángulos y figuras romboidales, lo cual, dicho sea de paso, es una manera casi habitual de proceder en los estudios de proporciones.

Es decir, Picasso trabaja para encontrar un canon, y no necesariamente un canon africano, pues dentro incluso de lo que podríamos denominar fisonomías africanas autóctonas u originarias aplicadas al arte, las posibilidades son muy diversas. En uno de los tratados de Stratz puede comprobarse cómo el canon de proporciones del llamado arte tribal es muy distinto al elaborado por Picasso.

Lo que podríamos denominar, aun generalizando y simplificando demasiado, el canon africano prima el tamaño de la cabeza, el tronco y el tórax sobre las piernas. El primado de las extremidades inferiores que realiza Picasso recuerda más a fórmulas de tratamiento artístico del cuerpo en el Antiguo Egipto o del Arte Griego del periodo arcaico. Incluso existe un dibujo, conservado en el Museo Picasso de París y, sin duda, relacionado con algunas de las aportaciones del Álbum 5, que divide la figura en secciones de un modo parecido al que encontramos en el conocido Canon de Lepsius, aplicado desde mediados del siglo XIX al arte egipcio de la época de los faraones.

Según esto, Picasso crea, a través de figuras romboidales superpuestas, un canon alargado en el que dos figuras cónicas, recta la inferior desde las rodillas e invertida la superior, se cortan secantes. El corte de las dos formas crea en la figura una cintura muy estrecha. En la parte superior, el pecho, que podría ser tanto masculino como femenino, surge en la base invertida del cono superior. Ambas formas cónicas, al resolverse sobre el plano, tienden a convertirse en triángulos truncados. El triángulo inferior, sin embargo, al emular las formas de las caderas, curva sus lados, ofreciendo una peculiar forma de campana. En estos dibujos la cabeza es siempre oval. En algunas de estas cabezas, Picasso ha mantenido una oreja muy lobulada y desproporcionada, que se ha considerado siempre proveniente de las piezas de Arte Ibérico que conoció el artista.

En definitiva, Picasso ensayó las posibilidades de un estudio de proporciones que se fundamentaba más en la recreación de modelos egipcios, griegos arcaicos e ibéricos,

que africanos. El modelo triangular de Picasso puede ser remitido incluso a conocidas representaciones del llamado Periodo Geométrico del Arte Griego Antiguo como la que encontramos en el Ánfora funeraria del Dipilón, del Museo de Atenas.

Pero, sobre todo, a pequeñas figuras exentas, como a una estatuilla de marfil del cerámico, realizada entre finales del siglo VIII y principios del siglo VII antes de Cristo, hoy en el Museo Nacional de Atenas, o a la conocida Estatuilla de joven arrodillado, realizada entre el 630 y el 620 antes de Cristo, también en el Museo Nacional de Atenas. Y con respecto a esta figura, como con respecto a las figuras pintadas del Ánfora funeraria del Dipilón, merece la pena señalar las coincidencias con el dibujo 3R en el modo de concebir el torso triangular unido a través de la estrecha cintura a las caderas y muslos de forma elíptica o acampanada, marcando la Estatuilla del joven arrodillado un claro pubis triangular. Puede argumentarse que al encontrarse estas obras en Atenas y ser descubrimientos relativamente recientes, Picasso no pudo verlas. Sin embargo, Picasso pudo ver en el Museo del Louvre, o en publicaciones del momento, piezas semejantes. En cualquier caso, lo que interesa poner de manifiesto es que el trabajo de Picasso en pro de la consecución de lo primitivo pudo llevarle a encontrar soluciones ya prefiguradas en el Arte Griego del período arcaico, con el que se puede emparentar el Arte Ibérico, sin que el artista, en sus soluciones más innovadoras o arriesgadas, estuviese necesariamente endeudado con el llamado arte negro. Y valga recordar ahora, por cierto como ya en su momento se hizo, que Patrice Triboux puso en relación la Mujer con las manos juntas, obra que tanto nos interesa, pintada sobre Le bourdel, con la llamada Cabeza del Dipilón, en el Museo Nacional de Atenas, obra realizada hacia el 610 antes de Cristo [29].

Este modelo o este canon, y no otro, fue el que el artista depositó en la figura femenina del Álbum 7, en el dibujo 3R cuya complejidad hemos venido comentando. La coherencia estilística entre cabeza y cuerpo de esta figura femenina es, por tanto, absoluta. Y entre el Álbum 5 de las búsquedas de fórmulas antropomórficas y el Álbum 7 medió un Álbum 6 repleto de indagaciones de conjunto sobre Les demoiselles con siete personajes. Y ello hace evidente algo ya conocido: que la transformación de contenidos de la obra corrió en paralelo, o es dialécticamente inseparable, de la transformación sintáctica del lenguaje plástico picassiano.

Pero en la composición dibujada en la tercera página del cuaderno, en la figura 3R, hay algo más que señalar, y algo importante. De nuevo volvemos al delta de Venus triangular.

En figuras completas, el pubis triangular marcado, como signo icónico o formal, es propio de las culturas del Bronce y el Egipto Predinástico. Picasso pudo observarlo en las colecciones arqueológicas del Museo del Louvre. Pero, en su cualidad no sólo de signo erótico sino de forma generadora en la composición de la figura, ya fue advertido por el artista en composiciones de finales de 1906. Algunos dibujos del Álbum 1 (15R) o algunos dibujos (Z XXII, 474) conservados por los herederos del artista así lo muestran. En el Álbum 3 encontramos prefiguraciones de esta referencia gráfica. Aunque se trata de una referencia gráfica que no se encuentra expresada con claridad ni en los bocetos de conjunto realizados entre marzo y mayo de 1907 ni en el conocido Boceto Cooper (ZII2, 644). Realmente no aparece como factor generador de articulaciones plásticas hasta el Álbum 7, y luego es retomado con claridad en un óleo

a color (ZXXVI, 263 y DR81) fechado en junio de 1907 o en composiciones recogidas en el Álbum 9, fechado, de manera muy amplia, entre mayo y junio de 1907. Estas últimas composiciones guardan una relación evidente con el dibujo 3R del Álbum 7 que hemos venido comentando, aunque en ellas el rostro ha sido modificado. Con estos gouaches y con este óleo estamos, de nuevo, en la antesala misma tanto de *Les demoiselles* como del *Nu à la draperie*. Se supone que deberíamos estar, por las fechas, ante la inminencia de la asunción de lo africano, pero la genealogía formal de estas síntesis figurativas ya ha sido planteada líneas arriba desde el referente del Arte Ibérico.

Del otro lado de lo primitivo:

Sin embargo, curiosa pero significativamente, las acuarelas del Álbum 9, antes mencionadas, y el óleo de junio de 1907 guardan relación con otros dibujos del Álbum 7. Son composiciones menos intensas, menos complejas que la de la figura 3R, pero el hecho de que estén tratadas a tinta y no sólo a lápiz indica que Picasso trabajó en ellas con cierta consideración. Las dudas o las complejidades iconográficas del artista se ponen de manifiesto al considerar figuras claramente sentadas (6R, 47R), figuras claramente tumbadas y figuras claramente de pie. Pero se desarrollan también las figuras duales. En todas ellas lo que Picasso simplifica es el rostro, inscribiendo simplemente en la forma oval de la cabeza los signos de los ojos almendrados y la unión entre ceja y nariz en perspectiva torcida. Pero, dadas las semejanzas entre el rostro de la figura femenina de la tercera página del álbum y el rostro de una de las señoritas de la pintura al óleo, podemos llegar a pensar que los rostros complejos no son necesariamente posteriores a los rostros signícos y que ambos no tienen referentes estilísticos diferentes sino seguramente compartidos. Ambos tipos de soluciones faciales son las dos caras de una misma moneda.

Entre las figuras de pie, el muestrario de soluciones es de tal diversidad que el lector atento del cuaderno puede llegar a perder por momentos la orientación si quiere seguir el sentido de las búsquedas picassianas. Casi al término del cuaderno, en la carilla 105 (52R) de las 119 de que consta la libreta que llamamos Álbum 7, nos encontramos con una figura femenina que remite directamente a la figura femenina de *Nu à la draperie*. Dolores Vargas [30] mostrará pronto los resultados de una investigación en la que concluye que, efectivamente, esta figura está danzando, tal como pudo presuponerse en algún momento. Es evidente que ha sido esta contundente presencia la que ha escorado los comentarios sobre el cuaderno a su relación con la obra que hoy se encuentra en el Museo del Ermitage de San Petersburgo.

Pero si se analiza el conjunto de dibujos recogidos en la libreta se aprecia que más que una obra que pueda servir de guía es una obra aislada. ¿Es su cronología la misma que la de la mayor parte del álbum o utilizó Picasso a posteriori una página que había quedado en blanco? El rostro anuncia las diferencias del rostro del *Nu* con respecto a *Les demoiselles*, y la fisonomía de las caderas y las piernas ya no es la fisonomía surgida de la aplicación del canon triangular que hemos descrito anteriormente, sino la de un tratamiento también abstracto pero más referido a las modulaciones reales de un cuerpo femenino delgado.

En cierto sentido, la presencia de este dibujo en el álbum más que ser reveladora supone la presencia de un enigma, y el enigma se acentúa si observamos toda la serie de figuras femeninas que le siguen a continuación y que cierran el cuaderno. La mayoría de estas otras figuras permanecieron a lápiz. Quiere ello decir que Picasso no las reconsideró. Pero todas ellas remiten a otra composición en la página 7 (7R), que ha sido denominada Desnudo con las manos cruzadas, de frente. Si Picasso hubiese trabajado las hojas de la libreta ordenada y consecutivamente sería coetánea de la forma femenina de la figura 3R que tanto hemos comentado. Esta figura femenina del recto de la página 7, el Desnudo con las manos cruzadas, en tinta, es muy semejante a la figura femenina del recto de la página 57, a lápiz. A esta segunda figura, William Rubin la identificó con una figura bambara de Malí. Hoy, sinceramente, nos resulta difícil encontrar el parecido. En principio, el Desnudo con las manos cruzadas nos hace recordar la existencia de

figuras con manos juntas en el Picasso de Gósol. Aquí, sin embargo, el tono es claramente antinaturalista, no por abstracto sino por inverosímil desde el punto de vista físico. La cabeza y el rostro de la figura son los que más tarde encontraremos en Les demoiselles, pero la unión de hombros, brazos y manos describe un anillo entre el cuello y la cintura, mientras que las caderas y las piernas tienen forma de herradura. La figura está ante un cortinaje, pero no se integra en él. Se entiende que Picasso, más que plantearse secuencias modulares y relaciones integradoras entre fondo y figura, apostó, valga decirlo así, por la potencia visual de un icono fuera de nuestro imaginario visual. El aspecto es, aceptando de nuevo el sentido del término, primitivo, pero ¿se trataba de una invención?

Salvo datos concretos ya expuestos por algunos investigadores hace años, hoy resulta difícil poder reconstruir lo que Picasso pudo conocer o aquello en lo que pudo encontrar una fuente de inspiración. Siempre se tienen en cuenta sus visitas a museos, pero poco se consideran fuentes icónicas accesibles en libros y revistas. Repasando compendios generales de historia del arte no recientes nos encontramos con ídolos ancestrales de Papúa Nueva Guinea, como el conservado en el Field Museum de Chicago, que posee una forma anillada de brazos y hombros semejante a la figura femenina dibujada por Picasso [31]. Por otro lado, Carl Heinrich Stratz, en *Die Frauenkleidung*, obra traducida al francés a principios de siglo, reproduce una fotografía de una mujer, a la que llama suraustrial, que muestra unas perturbaciones epiteliales provocadas que acaban formando un peculiar anillo corporal de los hombros a la cintura. El parecido de ambas referencias con el dibujo de Picasso es notable. Sabemos que el artista conoció e incluso poseyó objetos del llamado entonces arte polinesio. Que conociera objetos e imágenes como las que sugerimos no es improbable. Llegar a saber si las conoció a ciencia cierta es abordar un estudio minucioso que requiere tiempo. Y, sin embargo, el parecido iconográfico del Desnudo con las manos cruzadas con algunas figurillas antropomorfas de la cultura Senufo es sorprendente. Los Senufo se desarrollaron en un área dividida hoy entre Costa de Marfil, Burkina Faso y Malí. Algunas de estas figurillas, cuyo significado ritual concreto se desconoce, se encuentran hoy en la colección del Museo del Quai Branly,

procedentes del antiguo Museo del Hombre, en el Trocadero. También se encontraban presentes estas pequeñas figuras en la colección de Paul Guillaume y en algunas tiendas de marchantes de principios de siglo, quienes sin duda las introdujeron en colecciones estadounidenses. Recientemente, en la preciosa exposición *La magie des images. L'Afrique, L'Océanie et l'Art Moderne*, realizada en la Fundación Bayeler, Oliver Wick y Antje Denner han puesto en relación algunas esculturas de los Senufo, muy parecidas a las que aquí comentamos, con la conocida obra de Cézanne, *Madame Cézanne au futeuil jaune*. En esta conocida obra de Cézanne, la modelo, la esposa del artista, posa sentada con las manos juntas; su cabeza es ovoide y sus brazos con manos entrelazadas forman casi un círculo. ¿Tuvo Picasso también presente a Cézanne a la hora de materializar la peculiar iconografía del Desnudo con las manos cruzadas?

Lo que es indudable, porque lo encontramos en el Álbum 7, es que Picasso intentó toda una pequeña serie de realizaciones desde esta nueva motivación plástica. Los dibujos, como también ya se ha anticipado, quedaron a lápiz, y ello quiere decir que no lograron convertirse en alternativa

sólida a la línea prioritaria anteriormente comentada. Aun así, en estas composiciones a lápiz es interesante comprobar cómo el artista deduce un nuevo tipo de canon antropomórfico en el que lo tubular sustituye a lo cónico o en el que lo cónico y triangular se estiliza y se hace más angular y apuntado si cabe. Se mantiene la referencia al triángulo púbico, aunque ya no modula la composición, y se busca una forma específica para las caderas, mientras que las piernas se ensanchan y se tornan más voluminosas, al modo polinesio o al modo africano. En algunas composiciones de la serie, el anillo de hombros, brazos y manos sobrepuesto al tronco es sustituido por una forma en U cerrada que une hombros, brazos y manos de manera recogida sobre la cabeza. Estas composiciones son quizás más antinaturalistas aun que las anteriores. También remiten al arte de los Senufo y a ciertas realizaciones artísticas de pueblos originarios de la actual Costa de Marfil.

Estas composiciones marcaron el encuentro del llamado arte negro con el Álbum 7. Aunque no marcaron el encuentro de dicho arte negro con la pintura mayor del ciclo o de la galaxia de *Les demoiselles*. Es evidente que Picasso buscó el eclecticismo o el sincretismo de lo considerado primitivo y que esta búsqueda es el sentido del Álbum 7. Pero la complejidad del pensamiento figurativo del artista no estaba dispuesta a ponerlo fácil al comentarista contemporáneo. Picasso relacionó estas fórmulas primitivistas con dos de sus mitemas preferidos: la mujer sentada y la mujer con los brazos alzados. Ambos mitemas están siempre unidos a fuertes proyecciones de la pulsión del deseo. Ambos temas requerirían, además, estudios monográficos. Pero valga con empezar diciendo que ambos temas se encuentran en su obra desde, al menos, 1901, y que el mitema de la mujer sentada, apareciendo y desapareciendo, viviría en su producción momentos de especial intensidad, al menos hasta 1939.

En la galaxia de *Les demoiselles* el esquema iconológico de la mujer sentada fue considerado por Picasso durante mucho tiempo, pero al cabo, y a pesar de que algunos comentaristas lo siguen señalando como tal, fue sustituido por la propuesta paradójica que aunaba los esquemas de la Venus recostada y de la Venus púdica. En el óleo sobre lienzo de principios de verano de 1907, el espectador actual no informado no aprecia

con claridad la presencia de una mujer sentada vista de frente. La única mujer sentada del cuadro es la que da la espada al espectador y tiene la cabeza retorcida hacia la frontalidad. Pero incluso esta figura sentada está fuera del mitema picassiano de la mujer sentada, que es en la mayor parte de los casos una mujer sentada en un sillón.

La mujer con los brazos en alto es, por el contrario, un motivo iconográfico y semántico que cobra una especial intensidad en la evaluación final del proceso creativo de *Les demoiselles*, por presentarse en el cuadro ante el espectador en dos de las figuras centrales. De nuevo, esta forma de concretar la imagen en Picasso se asocia con la tradición de la *Venus Anadiomenes*. Pero, en realidad, y de nuevo también, la diversidad de referentes que pudo manejar el artista estalla en un abanico de posibilidades. Existen dibujos del propio Picasso, en torno al crucial año 1901, en los que una figura femenina, que evidentemente se relaciona con lo amoroso, cruza los brazos y los recoge por detrás de la cabeza. Pero es probable que Picasso, mejor que tenerse en cuenta a sí mismo, situara su punto de partida en la figura recostada, en primer plano, a la derecha del espectador, que encontramos en *Le bain turc* de Ingres. Robert Rosenblum ya señaló algo a este respecto [32]. En realidad son dos los referentes que encontramos en la conocida e influyente obra de Ingres: la de la figura que danza al fondo y la de la figura reclinada en primer plano. Ambas figuras tendrían consecuencias en la iconografía picassiana. Valga decir, desde el principio, que Picasso realizaría una nueva síntesis: pondría a la figura de pie y en posición de correr o de danzar, pero le colocaría los brazos por encima de la cabeza de forma parecida a la figura recostada. En el imaginario masculino, que es el que crea las imágenes, ambas figuras se plantean desde la fantasía de la incitación al deseo. Pero una es activa y la otra aparentemente pasiva. Una llama a la elaboración del ritual y la otra a la consumación del deseo carnal mediante una entrega absoluta: los brazos en alto representan la apertura de los secretos del cuerpo. Si pensáramos en un desenlace diacrónico estaríamos en dos momentos diferentes; pero dos momentos diferentes que esperan hacerse consecutivos por parte de quien elabora las imágenes. Picasso, saltándose las leyes de la acción temporal, quiso fundir ambos instantes y ambas instancias de los caminos de la seducción en una sola fórmula. El resultado fue, de nuevo, una imagen ambigua o plural.

Además de Ingres, en la historia de la pintura, los referentes picassianos para condensar esta figura podrían haber sido varios. Pueden recordarse obras de Courbet y Alma Tadema. En sí misma, la postura, aunque poco natural, era un tópico del encuentro con el erotismo y la fantasía masculina de la mujer que anhela. El asunto se complica aun más cuando encontramos la pose en algunas de las fotografías incluidas por Stratz en su libro de principios de siglo sobre la belleza femenina [33]. El propio Stratz llega a incluir dicha pose en una de las fotografías de su estudio ginecológico sobre la mujer de Java [34]. Puede que Stratz simplemente imitara pinturas que había conocido, pues, después de todo, las figuras femeninas de Ingres en *El baño turco* eran odaliscas orientales. Pero puede ser también que Stratz condensara fórmulas de la imaginación masculina en estado puro, pues su conocimiento del arte, como demuestra en sus libros, no incluía a Ingres.

Picasso comienza a tratar el motivo de la mujer con los brazos alzados en el *Álbum 2*. Sus mujeres en esta pose son mujeres de fisonomía generosa y abultada que, al estirar

los brazos, no sabemos si están insinuándose o desparezándose. Esta es la figura que en buena medida encontramos, a principios de la primavera de 1907, en el llamado Boceto Basilea. Pero pronto Picasso hizo cambiar de signo este desarrollo figurativo. Aún en la primavera de 1907, en el Álbum 4, el artista llevó este icono al ámbito plástico de lo primitivo y, al hacerlo, le dio otro significado. Desarrolló una figura de canon triangular en el torso, pero de caderas en forma de campana, mientras que los brazos, de los hombros a la cabeza, adoptaban una antinaturalista forma cuadrangular. El plano erótico de la figura pasaba de lo evidente a lo conceptual y el dato de referencia se deslizaba del museo a lo antropológico. ¿Procedió Picasso mediante sus propios recursos gráficos, simplificando su dibujo inicial hacia lo signico o encontró inspiración en alguna fuente documental precisa? Poco sabemos acerca de esto. Y tener algún conocimiento sobre el asunto es importante, pues nos remitiría a las premisas fundacionales de lo moderno. A este respecto, no puede dejarse a un lado que Picasso aludiera en el Álbum 4 al Arte Egipcio antiguo. Rubin lo advirtió en su momento [35]. Pero no se hace evidente, de manera inmediata, ninguna relación entre el Arte Egipcio antiguo y esta figura con brazos levantados en forma cuadrangular. A no ser que evoquemos algunas figuras de danzantes de la Época Predinástica o algunas figuras de suplicantes del Imperio Nuevo.

Pero si la pista egipcia se pierde resulta sorprendente comprobar cómo, desde los ojos actuales, varias referencias podrían alegarse hasta resultar coincidentes. Soluciones iconográficas parecidas a la elaborada por Picasso encontramos en figurillas de portadoras procedentes tanto de Costa de Marfil como de las culturas mediterráneas de la Edad del Bronce.

¿Recorrería el ojo de Picasso tan amplio espectro o sería mejor plantear el asunto de otra manera? ¿No podríamos plantear, quizás, que Picasso, al querer asumir el lenguaje plástico de los llamados primitivos llegara a formular síntesis gráficas o formales como las que los propios primitivos podrían haber confeccionado? Una vez más, ¿por qué situamos a Picasso siempre en el plano de la imitación y no en el de la invención? En cualquier caso, esta figura con brazos levantados reclama atención porque Picasso le dedicó atención previamente. No sólo recorre insistente, poderosa y reiterativa el Álbum 4, sino que se sitúa en los croquis de conjunto para la idea de Les demoiselles en el Álbum 6, en mayo de 1907, y llega, en la misma fecha, hasta el llamado Boceto Cooper. Es sin duda la figura más poderosa de dicho boceto. Lo es hasta el punto de que, fuera de él, Picasso le dedicó varios estudios individuales en óleo sobre tabla y en tinta sobre papel hasta junio de 1907, fecha en la que renace con nueva fisonomía, con fisonomía más próxima a la del Nu à la draperie que a la de Les demoiselles. Hasta que el artista, para hacernos a algunos insoportable el enigma, en el Álbum 9 culmina su relación con esta tipología de figura escribiendo junto a ella una palabra: "Málaga".

[1] Cito el catálogo de la exposición de 1988 a través de la siguiente edición: Les demoiselles d'Avignon, Barcelona, Ediciones Polígrafa, Museu Picasso, Ajuntament de Barcelona con el patrocinio de IBM, Caixa de Catalunya, Fundación para el Apoyo de la Cultura, edición a cargo de Hélène Seckel, textos de María Teresa Ocaña, Hélène Seckel, Brigitte Léal, Charles de Couësin, Thierry Borel, Leo Steinberg, William Rubin, Pierre Daix y Judith Cousins, dirección de la edición en lengua castellana a cargo de

Joaquim Horta de la Regidoria d'Edicions i Publicacions, traducciones de Tona Gustà, Marina Casariego y Marta Fontanals. A partir de ahora cito esta publicación como "LDDA Barcelona".

[2] En LDDA Barcelona, pp. 319-365. Este texto es reconsideración del original de 1972 aparecido en Art News, Nueva York, volumen 71, número 5 y número 6.

[3] En el caso de Pierre Daix son muchos sus escritos sobre Picasso que podrían citarse, pero valga con recordar su conocido *Le cubisme de Picasso: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1907-1916*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1979, en colaboración con Joan Rosselet. En el caso de Rubin, entre otras muchas publicaciones, sobre este particular merece la pena recordar "From narrative to 'Iconic' in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruitdish on a table and the Role of Les demoiselles d'Avignon", *The Art Bulletin*, Nueva York, volumen LXV, número 4, diciembre de 1983, pp. 615-649.

[4] Véase la nota A, al final del texto.

[5] Quizás habría sido interesante haber hecho un recuento exhaustivo de las relaciones establecidas por la crítica entre el llamado arte negro y el trabajo de Les demoiselles. Pero ello quizás excedería el marco de lo aquí propuesto. En cualquier caso, Pierre Daix es extraordinariamente sincero y eficaz al abordar el tema en su conocido *dictionnaire Picasso*, París, Robert Laffont, 1995, pp. 49-51, 52-58 y 246-254, en las entradas dedicadas al arte ibérico, al arte negro y a Les demoiselles d'Avignon. Aunque han pasado más de diez años desde que Daix hiciera estas reconsideraciones y desde entonces la historiografía no ha cesado de seguir suscitando el asunto.

[6] Véase: Pierre Daix, "El álbum 7, dinamismo de las muchachas, rapidez gestual, formalismo 'negro', bodegones" en "El historial de Les demoiselles d'Avignon revisado con ayuda de los álbumes de Picasso", en el volumen del catálogo de la exposición de 1988, obra citada en la nota 1, pp. 511-513, para el primer subtexto y 490-545.

[7] Exactamente escribe Pierre Daix: "Si estas hipótesis son exactas y si estas excursiones fuera del proyecto del Burdel tienden a constituir una especie de gramática elemental de una nueva visión plástica, el recurso a las brutalidades y groserías formales del que al final de los álbumes constituiría por tanto el final del proceso, el paso de un primitivismo conceptual a un primitivismo del lenguaje pictórico. Es el problema planteado por el Álbum 8", en la obra citada en la nota 8, p. 513.

[8] Pierre Daix en "El álbum 7...", obra citada, p. 512.

[9] Pierre Daix en "El álbum 7...", obra citada, p. 511.

[10] Véase, a este respecto, William Rubin, "La génesis de Les demoiselles d'Avignon" en Catálogo 1988, obra citada, pp. 368-487. Especialmente en p. 474 y ss. Rubin opina que los plumeados del rostro de las demoiselles consideradas en relación con el llamado arte negro, especialmente, "la que está de pie a la derecha" provienen de la evolución gráfica y decorativa en la utilización del arte ibérico. Esta conclusión es tan importante como plausible; pero, por mi parte, me gustaría plantear cómo estos plumeados son muy semejantes a algunos que se encuentran en objetos y figurillas de la etapa arqueológica llamada Narada II en el Antiguo Egipto predinástico. Y ya sabemos de la importancia de la perdida pista egipcia en todo lo relacionado con el cuadro. Rubin señala especialmente este último hecho.

[11] Es importante señalar que Picasso sólo utilizaría esta tinta para dibujar estos signos, lo cual subraya su carácter de firma o similar.

[12] Quizás sería interesante poner en relación este tipo de caligrafía utilizada por Picasso con la utilización de un semejante o relacionable ductus escolar por parte de Miró y de Magritte en los años veinte. Valga recordar el conocido escrito de Michel Foucault sobre Magritte, y valga también apuntar la tentación de analizar la imitación picassiana de la escritura escolar desde perspectivas semejantes a las foucaultianas.

[13] En la catalogación de Zervos (XXVI número 196) el editor de Cahiers d'Art titula el dibujo como *Nu à la draperie*, alejándolo desde un principio del ámbito de *Les demoiselles*. Como puede apreciarse, la crítica ha tenido problemas a la hora de dar a este dibujo una entidad propia; nuestra intención es, por el contrario, otorgársela.

[14] Y esta discusión en torno a *Les demoiselles* no sería del todo nueva. Ya Leo Steinberg asumió como caso de estudio los problemas que se derivaban de discernir la correcta posición de la segunda señorita por la izquierda del espectador en el óleo sobre lienzo de 1907. Pero Steinberg realizó un análisis lúcidamente pertinente, aunque no fue tenido en cuenta, al considerar que esta demoiselle estaba vista desde arriba. Véase la edición de el burdel filosófico en el catálogo de la exposición de 1988, obra citada, pp. 328 y ss.

[15] Ángelo Marquese y Joaquín Forradellas en el diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1994, p. 27, definen anfibología: "Es un enunciado ambiguo interpretable de dos modos diferentes. El equívoco puede depender del aspecto semántico de una palabra o de la construcción sintáctica". En la gramática generativa, la anfibología se estima que surge de la capacidad de hiperconnotación de los signos.

[16] La disemia implica la presencia de dos significados ofrecidos en simultaneidad.

[17] Véase: *Necrópolis de Carmona*. memoria escrita en virtud de acuerdo de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando por D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1885.

[18] Véase la nota 14.

[19] También se interesó por la figura del niño, lo cual podría haber llevado a soluciones interesantes. La asociación entre mujer con cortinajes y niño quizás remitía a una conocida obra realizada en Gósol.

[20] Rubin ya señaló esto con acierto. Véase el texto de Rubin en el catálogo de 1988, obra citada, pp. 374 y ss. Su cita de André Salmon, en la nota 34, página 471, es especialmente oportuna y reveladora.

[21] Véase la nota B, al final del texto.

[22] Véase la nota 10.

[23] Me refiero al escrito de David Lomas, "In Another Frame: *Les demoiselles d'Avignon* and Physical Anthropology" recogido en Christopher Green (ed.), *Picasso's 'Les demoiselles d'Avignon'*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 104-127. La primera versión del texto de Lomas, "A Canon of Deformity: *Les*

demoiselles d'Avignon and Physical Anthropology" apareció por primera vez en *Art History*, 16, nº 3, 1993, pp. 424-446.

[24] Véase, Christopher Green, "Looking for difference. The demoiselles d'Avignon again", en *Picasso: Architecture and vertigo*, New Haven y Londres, Yale University Press, pp. 42-73.

[25] A este respecto, resulta sorprendente querer dar una explicación alternativa a la oreja de tamaño desmesurado, y única en la cabeza, que aparece en algunas representaciones de la figura humana en la obra de Picasso durante el año 1907. Las propias declaraciones del artista y los estudios de numerosos investigadores han puesto de manifiesto que dicho estilema está tomado del arte ibérico y de una pieza escultórica que el propio Picasso tuvo en su estudio. No parece, por tanto, que remitir este rasgo iconográfico a la tratadística antropométrica de carácter socialmente segregacionista tenga un fundamento cierto.

[26] En España, la primera traducción de *La figura humana en el arte* apareció en 1915, en Barcelona, publicada por la Editorial Salvat. Esta edición se presentaba como una traducción directa de la primera edición alemana de la obra. El autor firma su texto en La Haya. Podemos suponer, quizás, que dicha edición alemana es de principios del siglo XX.

[27] Quiero agradecer a la profesora doctora Carmen González Román y a la investigadora Mara Portmann los comentarios y sugerencias aportados a este respecto. Por otro lado, quiero recordar el planteamiento de la temprana relación entre el cubismo y los tratados de Durero sobre la figura humana propuesto por Arthur Jerome Eddy en *Cubist and post-impressionism*, A. C. McClurg & Co., 1919 (primera edición de 1914).

[28] Picasso pudo conocer, especialmente, C. H. Stratz, *die Schönheit des weiblichen körpers* (La belleza del cuerpo femenino), Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1905 (1898), puesto que existió una edición francesa del libro, *La beauté de la femme*, publicado en París en 1905. Este libro contiene numerosas planchas con estudios de cánones antropométricos y sugestivas fotografías. También pudo conocer otros libros de Stratz como los dedicados a las jóvenes javanasas o a las bellezas etnográficas. Por otro lado, algunos dibujos de Picasso tienen relación con fotografías recogidas por Stratz en *die Frauenkleidung*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1900.

[29] Véase, "Works, nº 16", en *VVAA, Picasso and Greece, Andros* (Grecia), Basil & Elise Goulandris Foundation, Museum of Contemporary Art, en colaboración con el Museo Picasso de París y con el patrocinio de la Hellenic Culture Organization-Cultural Olympiad, 2004, s/p.

[30] La tesis doctoral de Dolores Vargas, que se titulará *Picasso y las iconografías del baile y la danza*, se presentará en la Universidad de Málaga en el año 2010.

[31] Quiero agradecer a Marie-Catherine Lambert la aportación documental e iconográfica facilitada a este respecto.

[32] De Robert Rosenblum, véanse: "The 'Demoiselles d'Avignon' revisited", *Art News*, Nueva York, vol. 72, n.º 4, abril 1973, pp. 45-48; y, asimismo, "Les Demoiselles

d'Avignon: Cahier n° 42, 1907", en Je suis le cahier: Les carnets de Picasso, Paris, Bernard Grasses, 1986.

[33] Véase la nota 28.

[34] die Frauen auf Java, eine gynäkologische Studie (Las mujeres en Java. Un estudio ginecológico), Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1897.

[35] Véase la nota 20.