

## EL HISTORIAL DE LES DEMOISELLES D'AVIGNON REVISADO CON AYUDA DE LOS ÁLBUMES DE PICASSO

Pierre Daix

La sucesión Picasso ha permitido acceder a los álbumes de trabajo de este periodo, hasta la actualidad únicamente publicados de forma parcial y sobre todo desordenada por Zervos. Los álbumes más antiguos parecen enlazar directamente con las investigaciones llevadas a cabo al final de la estancia en Gósol, reveladas de forma aislada en 1958 bajo el título de Carnet catalán. Continúan después, sin interrupción cronológica notable, hasta la ultimación gráfica de las correcciones de composición del último estadio de Les demoiselles, que se ha convenido fechar en el verano de 1907, del ritmo plástico definitivo del Desnudo con pañería y de las últimas obras de la misma problemática realizadas antes de principios de otoño. Aquí se da una considerable interrupción hasta el Álbum 16, cuyos dibujos están en relación con las obras de la primavera de 1908.

La parte esencial de estos centenares de dibujos constituye un auténtico laboratorio gráfico, donde las intervenciones de color son raras en los álbumes más antiguos cronológicamente, álbumes encuadernados con un papel de calidad, y se reservan para tres álbumes posteriores: el 9 [1], el 10, comprado anteriormente por Gertrude Stein junto con Desnudo con pañería [2] y a partir de entonces «deshuesado» y disperso, y el 13, que contiene tres gouaches (puede que hubiese otro en una hoja que falta actualmente). En efecto, Picasso utilizaba entonces habitualmente, libretas de colegio baratas con un papel que no iba bien para pintura, que reserva para las cubiertas, más gruesas. Hay que añadir que los dos álbumes que incluyen más pinturas están dedicados sobre todo a los rostros, lo que sin duda puede relacionarse con el hecho de que no poseemos dibujos de las versiones finales de los rostros más «bárbaros», aparte del de la muchacha agachada, y se tiene la impresión que, a partir de los rostros de mujer en gouache rojo de finales de 1906, para Picasso el trabajo sobre los rostros era entonces más pictórico que gráfico.

Este laboratorio gráfico, de una amplitud sin precedentes, aporta un flujo continuo de invenciones de efectos desconocidos de donde a veces emergen bruscamente temas o motivos de cuadros. Esto se produce con la idea del Burdel, cuya versión final, muy alejada del primer dibujo, se llamaría Les demoiselles d'Avignon. Pero de las exploraciones gráficas del Burdel nacería, a partir de la de las muchachas —cuya actitud interesó particularmente a Picasso— un tema que se diferenciaría, que engendraría nuevas problemáticas e ideas de esculturas, y que finalmente conducirá a las Tres mujeres y al nexo con Braque en 1908.

Éste es un punto decisivo. Aunque el Burdel sea un tema, y salga del trasfondo del Picasso hombre, no es de manera alguna el tema organizador del periodo. Se concretiza de repente, recupera diversos temas gráficos o pictóricos anteriores, como el anciano campesino de Gósol o la mujer desnuda sentada en el baño, que no le atraían en absoluto y que integrará, ultrapasaré y transformará. Inversamente, a partir del Burdel, o anteriormente, Picasso piensa en otra cosa, da rodeos, parece olvidarse verdaderamente, antes de servirse de todo lo acumulado en materia de

descubrimientos en el transcurso de semanas de intensa actividad en un nuevo y último periodo de trabajo que desembocará en *Les demoiselles d'Avignon* que conocemos. Aunque también certifica lo que cambia a su alrededor: su perra Fricka amamantando a sus cachorros o la presencia de Raymonde, que Fernande ha sacado de un orfanato de Montmartre. [3]

Un primer proceso se centra en la idea del *Burdel*. Tan pronto como nace y da lugar a un dibujo de conjunto, Picasso se pone a estudiar cada uno de sus personajes, como había hecho mientras elaboraba la *Familia de saltimbanquis* durante el verano de 1905. [4]

El segundo proceso se origina bruscamente a partir de un periodo en el que Picasso parece haber rechazado su concepción inicial hasta el punto de tapar la primera versión pintada del *Burdel* con una figura [5] que pertenece a lo que le obsesionaría a partir de entonces: una radicalización progresiva del primitivismo y salvajismo de los rostros. En un momento dado, que desgraciadamente no podemos precisar por falta de dibujos que lo prueben, pasa a la ejecución de su gran lienzo, aunque en medio de contradicciones engendradas por su propio trabajo. Ya ha substituido, en el transcurso del proceso inicial, el estudiante, que entraba por la izquierda y que al principio organizaba toda la anécdota del tema por una muchacha. ¿Qué hacer con el marinero, el cliente que queda? Todo ello se plantea por el hecho de que la radicalización del primitivismo le conduce a figuras sexualmente ambivalentes como el *Busto de hombre* (que Picasso consideraba como un estudio de una de sus señoritas), el *Busto de mujer con gran oreja*, del que actualmente sabemos que recubre la inicial versión pintada del *Burdel*, y sobre todo el incierto *Busto de mujer o de marinero*. [6]

Es éste el proceso que conduce al estado actual de *Les demoiselles d'Avignon*, aunque también desemboca en otras telas paralelas, erróneamente consideradas hasta ahora como estudios, y en los *post scriptum*, y repercute en parte sobre el *Desnudo con pañería*. De esta manera, en lugar de un tema alrededor del que se ordenaría todo, nos enfrentamos con un conjunto de hilos embrollados, convergentes y/o divergentes, de los que *Les demoiselles d'Avignon* son la formidable ejecución aunque, a menudo, ni el primero ni el último de los objetivos. En ello estriba la dificultad del análisis y del planteamiento, que ha de tener en cuenta, además, las concepciones anteriormente admitidas sobre la elaboración y la función de la gran tela. Añadamos que este conjunto de álbumes, una vez restablecido en su probable sucesión cronológica, muestra el paso de dibujos de factura clásica, a veces admirablemente conseguidos a pesar de la existencia de una voluntad de simplificar hasta la máscara y de atrevidas elisiones, a dibujos que se pueden calificar de gestuales, ejecutados en serie para llegar a un automatismo en la constitución del ritmo. Dentro de esta transformación del dibujo aparecerá el uso de los plumeados, consecuencia y condición del proceso de radicalización salvaje de los rostros.

Si el aspecto gestual puede acercarse a los dibujos «anticlásicos» de Matisse que Picasso había podido ver en las litografías y los grabados expuestos en la galería de Drouet en marzo de 1906 (y más tarde, sin duda, en el propio estudio de Matisse), este trabajo sobre los plumeados —con acentuación de las deformaciones angulosas, «a hachazos» sobre las desviaciones de todo parecido, sobre las sorpresas así provocadas, constituye el dibujo anticlásico propio de Picasso. No sólo ya no parte de modelos

exteriores, sino que son los efectos de los ritmos descubiertos y las desviaciones gráficas inventadas, los que sirven de modelo y motor a las transformaciones ulteriores. Este tipo de dibujo es el que permitirá, más adelante, el desarrollo del cubismo.

¿Tenemos el conjunto de álbumes de este periodo? Así como Zervos ignoró los Álbumes 4, 14 y 16 en su totalidad, ahora que reaparece el Álbum 13 que había reproducido en el volumen VI de su catálogo, hemos publicado —y a menudo de forma mucho más completa que él— todo los álbumes a los que tuvo acceso. No tenemos razones para sospechar de la existencia de un álbum perdido, que provocaría una carencia detectable en los estudios de Picasso, al menos hasta después del Álbum 15.

#### LOS ÁLBUMES 1 Y 2 O EL PASO AL TEMA DE LAS MUJERES DESNUDAS EN EL BAÑO AL DEL SALÓN DE UN BURDEL

Se trata de dos álbumes muy ricos, con más de ciento treinta dibujos entre los dos. Todavía más que en el Carnet catalán acabado en Gósol, con el que se encadenan, contienen dibujos rápidos, simplificados, que anuncian el paso posterior a las series anticlásicas. Los dibujos elaborados son relativamente infrecuentes pero notables. Todo hace pensar que estos álbumes se ejecutaron en un lapsus de tiempo relativamente corto, entre finales del verano de 1906 y principios de 1907.

Las primeras hojas del Álbum 1 muestran figuras reducidas a las simplificaciones de la máscara, como en el Retrato de Gertrude Stein o El peinado del Metropolitan Museum of Art [7], lienzos terminados en el momento de volver a París, a finales de agosto. Esto se encuentra en los rostros más elaborados de las páginas 7R y 8R, y todavía más en el perfil 12R.

Dibujos aislados como Desnudo sentado y desnudo de pie del Philadelphia Museum of Art (cat. 15, p. 18) o Dos desnudos del Art Institute de Chicago permiten atribuir el perfil 12R y el torso 14R a la preparación de la gran tela Dos mujeres desnudas (cat. 19, p. 21) del Museum of Modern Art. [8] Es decir, que aquí nos encontramos todavía con un tema en el que Picasso coloca a sus mujeres desnudas primitivizadas en el interior de un baño público, como se ve claramente en el dibujo de Desnudo sentado y desnudo de pie, lo que en definitiva habría sido una modernización, es decir, un retorno a la cotidianidad frente a la intemporal evasión de *Le bain turc*.

La revelación del lienzo de Ingres en el Salon d'Automne de 1905 constituyó para Matisse, Derain y Picasso un acontecimiento de primer orden. La tela había pasado por diversas colecciones privadas (Jalil-Bey, embajador de Turquía en París, Henri Say, príncipe Louis-Amédée de Broglie) de forma que, aunque su existencia era conocida, nadie entre las generaciones de jóvenes pintores lo había visto. De hecho, contradecía violentamente la imagen de Ingres como profesor del academicismo, tanto por su evidente erotismo como por su composición, donde la profundidad, en lugar de estar creada por una perspectiva negada sutilmente, era producida por los contrastes entre los ritmos de los cuerpos desnudos y algunas referencias rectilíneas. No había recurso al claroscuro y, en cambio, existía el uso de colores puros. Todos estos problemas obsesionaban tanto a Matisse y a Derain con el fauvismo, por un lado, como a Picasso

con las obras que trajo de su viaje a Holanda en el verano de 1905 o su gran tela la Familia de saltimbanquis.

De la categoría de viejo pintor académico superado, Ingres pasaba de golpe a convertirse en una garantía de que las innovaciones en la pintura respondían a unas realidades verificables en él, y en un rival al que había que vencer, y por ello, contradecir. Picasso había adoptado de entrada la primera actitud, y es evidente que la posición que había dado a Gertrude Stein en su retrato dialogaba con la que Ingres había escogido, por ejemplo, para Monsieur Bertin, que se podía ver en el Louvre. Pero lo que Picasso trató de apropiarse fue la estructura de la composición, su eficacia, y no el ilusionismo de las apariencias que los discípulos académicos de Ingres, como Amaury-Duval, repetían. También, a partir de aquí, cogiendo de Ingres las estructuras espaciales, los contrastes de formas, Picasso puede substituir las referencias culturales clásicas de Ingres por su destrucción mediante la modernidad positiva y la expresividad primitivista.

Durante mucho tiempo, a consecuencia de un error sistemático de Zervos en el primer volumen de su catálogo de las obras de Picasso, publicado en 1932, se situaron en 1905 las obras que había realizado en 1906, especialmente en el transcurso de su estancia en Gósol, en el norte de Cataluña. Este desplazamiento impedía entender como, a partir del verano de 1906, había roto con su dibujo clásico, y obras como el Conductor de caballo desnudo donde la voluntad de superar a Ingres en su propio terreno es manifiesta.

Es a partir de un artículo de James Johnson Sweeney publicado en 1941 en los Estados Unidos [9] cuando se sopesó la importancia que tenía para Picasso la revelación en el Louvre, a finales de 1905, de esculturas arcaicas exhumadas en España. Esta revelación se daba en el momento en que, después de la Cage aux Fauves, Matisse y Derain experimentaban la necesidad de regresar a las fuentes «primitivas» del arte. Era una corriente europea que al otro extremo de Europa afectaba a los pintores de Die Brücke, como Kirchner. Picasso se tomó un tiempo para reflexionar, ya que sus primeras reducciones del rostro de Josep Fontdevila, un viejo campesino de Gósol, a máscara, datan como muy pronto de junio, puede que de julio de 1906.

Esta introducción del primitivismo en la obra y su papel en el periodo de transición hacia Les demoiselles d'Avignon los empezó a poner en evidencia Alfred Barr en 1946, en su libro Picasso, Fifty Years of his Art, pero únicamente veinte años después pude intentar, con la ayuda de Picasso, hacer un cuadro de conjunto en el catálogo de esa época. Ahora, este periodo se ha analizado con toda su complejidad y su entorno cultural a propósito de la exposición «Primitivism in 20th Century Art», organizada por William Rubin [10] en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1984. Este Álbum 1 nos permite seguir los progresos de esta expresividad primitivista si volvemos a la página 47R, de cuerpo entero, con los brazos cruzados, del anciano campesino de Gósol.

La figuración endurece sus retratos desnudos de entonces e incluso la versión en una hoja suelta, sin fechar, en la que el rostro está elaborado de manera realista, como el relieve de las clavículas geometrizadas y el movimiento de las manos, con el dedo pulgar separado [11]. El marcado pómulo del dibujo 47R anuncia los desarrollos ulteriores de esta deformación, que se convertiría en auténtica marca figurativa. Este

dibujo 47R fue fechado por Zervos en 1906 [12], como todos los demás de este Álbum 1, lo que podía crear confusión con el periodo de Gósol. Sobre ello no tenemos duda alguna ya que, a finales de año, Picasso volvió a ayudarse de un modelo que le sirvió de trampolín para su ruptura con la figuración clásica. Lo volveremos a ver más violentamente deformado en unos grandes dibujos que podemos fechar a finales de junio de 1907 [13] y que servirían para las transformaciones finales de *Les demoiselles d'Avignon*.

En 20R y 21R, Picasso reduce su propio retrato a una máscara, lo que anuncia la serie de retratos pintados de los que el más conocido es el Autorretrato con paleta [14]. De estos pasa a 22R a una cabeza de mujer de tres cuartos hacia la izquierda, inclinada, vista en espejo de la cabeza, también sin cuello, de la mujer sentada en el dibujo *Desnudo sentado y desnudo de pie*, que volvemos a ver en 23R y en 48R. En 41R aparece la actitud final de la mujer de la derecha de la tela *Dos mujeres desnudas*, lo que permite asignar a la preparación del tema los múltiples estudios de pies y manos de este álbum. Hay que señalar que Picasso pasa indiferentemente de los estudios de mujer a los de hombre y de su propio retrato.

El primitivismo se mantiene discreto. Limitado a las simplificaciones de la máscara, a pesar de la desproporcionada importancia de la oreja, como la cabeza ibérica esculpida que Picasso compraría más adelante a Géry Pieret [15], ya se manifiesta en este Álbum 1, tanto en la cabeza 22R como en 23R, 27R a 39R, 44R y 50R. En este último dibujo, una simplificación permite abstraer el perfil izquierdo del rostro, de tres cuartos en máscara, con la ayuda de un arabesco que une la nariz con la línea de la ceja. El dibujo 43R muestra un ojo derecho «vaciado» con una mancha negra, exactamente como en el Autorretrato primitivista de finales de 1906-principios de 1907 y en la secuencia de pinturas de la *Mujer desnuda sentada* (cat. 14, p. 17) de la Národní Galeri de Praga [16].

Sin solución de continuidad con el Álbum 1, si no es por su formato más reducido (15x11 cm), el Álbum 2 es de difícil lectura porque diversos dibujos están en disposición gualdrapeada, y porque otros revelan una secuencia de trabajo diferente, seguramente más tardía. En realidad empieza en 2R y en 3R con unas cabezas parecidas a las del Álbum 1. En 9R y en 24R aparece el rostro de mujer pintado al gouache, como en los dibujos sueltos de finales de 1906-principios de 1907, en los que el óvalo se cierra con un ángulo por encima de la frente, con la cabellera realizada en una sola masa. Los ojos están cerrados, el relieve de la nariz está muy marcado y la oreja sobresale. Pero paralelamente, en 19V, 32V, 33V y en 42V vuelve el tema de las *Dos mujeres desnudas* con la mujer sentada a la izquierda. También son los dibujos más próximos a una mujer desnuda recortada en un periódico con anuncios para la cena de Año Nuevo, o sea de diciembre de 1906 como muy pronto, publicada por Zervos [17].

El dibujo para la tela *Desnudo sentado* del Musée Picasso (cat.40,p.48) está en 4R [18]. Es estudiado bajo diversos aspectos en 4V, 5R, 5V, 6R, 25R, 28R y 28V, mientras que en 27V y en 40R está integrado en una versión sentada de las mujeres en el baño. Ello prueba su autonomía en este estadio, sobre todo, cuando en 32R aparece un primer dibujo de conjunto del *Burdel*, si ocupa un lugar, es de entrada con una figuración claramente diferente, vestida, parece.

Este primer dibujo de conjunto comprende siete personajes. Cinco chicas y dos clientes, el estudiante que entra por la izquierda llevando un libro y el marinero sentado en el centro, cerca de una mesa baja heredada de *Le bain turc*, que le observa. Está realizado con un lápiz grueso, muy diferente del lápiz fino utilizado en los dibujos relacionados con el tema de las mujeres en el baño. Pues bien, este es el lápiz que se utilizó en los dibujos de la primera cubierta interior y de la guarda para desarrollar el estudio del movimiento de la chica de los brazos levantados, que ocupa una posición central tanto en el dibujo 32R como en todo el trabajo por venir sobre *Les demoiselles* [19]. Deriva, aunque su actitud sea diferente, de la bañista central de las *Baigneuses* de Cézanne del Kunstmuseum de Basilea, de las que Derain poseía la reproducción, y de la mujer desnuda de la izquierda de *Le bain turc*, que vuelve a aparecer en el extremo izquierdo de *Le bonheur de vivre* de Matisse [20].

Picasso explotará en 33R, con el mismo lápiz grueso, la señorita agachada que se ve encima de un bloque bajo en 32R y que puede que esté sobre una roca. La piedra baja vuelve a salir en 35V. En el intervalo apareció un perfil en 34R equivalente al estudiante, pero que, salvo una gran oreja, no tiene nada de primitivista. A partir de 44R el *Desnudo* sentado ocupa, tratado al lápiz grueso, todas las últimas páginas del álbum.

El verso de la contracubierta interior contiene indicaciones para la compra de «piedra blanca y tierna» que volverían a aparecer en el Álbum 3.

De esta forma se comprende que Picasso trató conjuntamente las variantes del tema de las mujeres en el baño que conducen a la *Mujer desnuda sentada* de Praga y a las *Dos mujeres desnudas* del Museum of Modern Art, el *Autorretrato primitivista* y el de la paleta, las cabezas de mujer al gouache rojo, el *Desnudo* sentado, que es cuando surge la idea del *Burdel*, es decir, de lo que se convertiría en *Les demoiselles d'Avignon*. Esta idea permite de alguna manera reunir los desnudos de las mujeres en el baño, sin que ello constituya una ruptura, aunque, a partir de entonces, los personajes van a ser tratados pensando en su lugar en el *Burdel*.

Existe, pues, una verdadera continuidad en el encadenamiento creativo cuyo punto de partida se sitúa en *Gósol*, con una especie de reparto de la investigación en dos direcciones. Una tratando un tema de grupo de mujeres desnudas en un interior, sea modernizado como en el gouache *Tres desnudos* (cat. 12, p. 15), donde una muchacha sujeta un cigarrillo, mientras que el muchacho coge el cuello del porrón con un gesto que probablemente no es inocente, sea vulgarizado poniendo en ridículo la evasión de *Le bain turc*, lo que es manifiesto en el lienzo *El harén del museo de Cleveland* y cat. 13, p. 16) (donde, dicho sea de paso, el coloso desnudo en primer plano, en la posición de la bañista arrellanada de *Le bain turc*, también coge el cuello del porrón).

La segunda nace de las dos mujeres peinándose en la parte derecha de *Le bain turc*. Picasso las ha idealizado en *El aseo* al principio de la estancia en *Gósol*, antes de primitivizarlas en *El peinado* del Metropolitan Museum [21]. Pasó a las mujeres desnudas peinándose, y después al baño. La idea de pasarlas al salón de un burdel — «el único lugar donde realmente se encuentran mujeres desnudas», decía Picasso riendo— permitía poner en escena a la vez la figuración primitivista y un tema moderno de irrisión de una evasión dentro del exotismo común de *Le bain turc* y de las pastorales como *Le bonheur de vivre* de Matisse y *L'Âge d'or* de Derain [22].

El tema de los Marineros de juerga [23] proviene por este hecho completamente externo a este doble encadenamiento de creación, tanto por su significado como por su factura. Además veremos que el Álbum 16 lleva a eliminarlo del proceso de Les demoiselles d'Avignon.

### EL ÁLBUM 3 Y EL DESARROLLO INICIAL DEL TEMA DEL BURDEL

Aparte del dibujo IR —mucho más tardío, ya que prepara las últimas correcciones de la señorita agachada—, dos correcciones con el mismo lápiz grueso en 12R y en 46R, encima o al lado de dibujos de la versión inicial de la señorita agachada —correcciones que fragmentan los ritmos gráficos de las composiciones finales de Les demoiselles—, y un texto informativo para comprar piedra como la del Álbum 2 [24], el conjunto del álbum está dedicado al desarrollo encarnizado de los estudios de los personajes y de los objetos que volvemos a encontrar en el primer esbozo elaborado del Burdel (cat. 22, p. 25), que Picasso dio al Kunstmuseum de Basilea en 1967. Algunos de estos estudios están trabajados en el realismo, otros están «a la Matisse» aunque sólo para captar el ritmo. Sólo hay un tema verdaderamente ajeno, el de una perra amamantando a sus cachorros, unido a este hecho porque, como sabemos por Kahnweiler, en este periodo Picasso poseía una perra llamada Fricka.

Se ve aparecer al marinero con gorro y vestido IV, su rostro 2V y 3V, la muchacha de los brazos levantados 4R, la cabeza claramente de espaldas de la muchacha [sic] agachada 4V, la aparición de la muchacha que corre las cortinas hacia la derecha 5R, un joven con el torso desnudo, de frente, casi un autorretrato, liando un cigarrillo (¿otra versión del cliente que substituiría al marinero?) 5V. Una composición con siete personajes, tachada con trazos amplios de lápiz, 6R, muy parecida al dibujo de conjunto 32R del Álbum 2, hecho que indica una cierta simultaneidad. La muchacha sentada, todavía estática, 7R, una cabeza de perfil hacia la izquierda, inclinada, que puede corresponder a la muchacha que corre las cortinas en 7V.

En 8V, encontramos una primera composición ritmada del Burdel con siete personajes. En 9V, la muchacha agachada de espaldas. En 10R, en colores, las tajadas de sandía. Siguen estilizaciones diversas y la aparición en 12R (cubierta por la corrección con lápiz grueso) y en 13R de dibujos a la tinta, con profundidad y poco primitivizados, de la muchacha agachada. La cabeza ya no se le ve de espaldas, sino girada hacia la izquierda. Después aparece en 13V, de frente, la muchacha que se sienta, en un grafismo más sumario que hace pensar que se ejecutó después de los dibujos mucho más clásicos a la tinta. Sabemos que la muchacha que se sienta sustituye definitivamente a la muchacha sentada estática, y que pertenecerá a todas las transformaciones de Les demoiselles antes de pasar al Desnudo con pañería y después a las Tres mujeres. Destaquemos que ya en la composición ritmada 8V, reemplazaba a la muchacha estática presente en 6R. A pesar de ello vuelve a salir en la composición 29R, como también en el esbozo de Basilea. Y la muchacha agachada de espaldas, en 38V.

Esto prueba las vacilaciones de Picasso, pero sin duda también un uso en dos periodos de las hojas de este álbum (y tres incluso con las correcciones tardías 12R y 46R y el dibujo IR). Recordemos que este álbum encuadernado es de una calidad muy superior

a la mayoría de los cuadernos, de borrador generalmente, utilizados a partir de ahora. Pero, también, que constituye un auténtico repertorio de las primeras ideas de los personajes que Picasso debía tener ganas de consultar.

Es importante para valorar el sentido de la aparición de la calavera sostenida por una mano en 15V, 16V y 17V, con los rectos ocupados por dibujos de cántaros. Pero el estudiante había aparecido en 11V con unos bustos del marinero. Sostenía entonces el libro y la calavera. Igualmente en 18R. En la composición 29R y en 30R, tachado, como 45R, ya únicamente sostiene el libro, pero en la versión más ibérica 37V vuelve a sostener la calavera. En las composiciones del Álbum 6, que sigue de cerca al Álbum 3, se ve que el estudiante tiene el brazo izquierdo levantado y ya no sostiene nada. La calavera fue, pues, una idea poderosa aunque fugaz. El dibujo más trabajado del estudiante, el gouache (cat. 32, p. 36), donde la influencia ibérica está muy marcada, lo muestra con la mano delante sin que sostenga nada.

Los dibujos del Álbum 3 permiten efectivamente señalar el desarrollo demostrativo de las convenciones ibéricas. Habría que ver seguramente el resultado de la llegada al Bateau-Lavoir de las esculturas robadas en el Louvre por Géry Pieret, hecho que fecharía este álbum, según los recuerdos de Apollinaire, en marzo de 1907 [25]. La insistencia en los mechones de cabellos, el agrandamiento de la oreja y de los ojos, notable en 23R, 25R, 32V, 33V, 35R, 36R y 37V, parecen, desde este punto de vista, muy significativos.

Picasso profundizó en el estudio de cada uno de sus personajes. Trató de «iberizar» al marinero en 21R, 30V, 44V. Los dibujos 26V, 37R, 41V y 47V comprenden los diversos aspectos de las cabezas de las señoritas, claramente en 31V y 43V, mientras que en 34R, 40V, 43R y en 44R exploran la posición posible de la «séptima» señorita, la que sale en las primeras composiciones entre el estudiante y el sillón de la señorita sentada, encima de la que se apoya. Se distingue un examen parecido de la situación de la señorita agachada en 21V, 22V y vacilaciones 24V, hecho que se relaciona con las de los dibujos 36V donde mira hacia la izquierda, 38V y 48V, donde está completamente de espaldas, y 47R, donde el dibujo, mucho menos sumario, la muestra de frente.

Así pues, desde el principio de su trabajo, Picasso se encontró con unas dificultades de composición que únicamente resolvería eliminando a la «séptima» señorita y después al marinero, y retocando a la señorita que entra por la izquierda, que substituyó al estudiante, y sobre todo a la señorita agachada.

Es todavía más destacable que precisamente en este álbum aparezca la doble aproximación a la composición del Burdel. La composición estática que aparece en 32R del Álbum 2 tiene más profundidad en 29R, que claramente prefigura el esbozo de Basilea (mejor que 6R, que por otra parte está tachado). La única diferencia, mínima, es la presencia encima de la mesa, delante del marinero, de la cesta de fruta, a la tinta y con lápices de color en 19R, que es substituida por las sandías estudiadas en 40R, 41R y en 42R, al pastel y al lápiz negro en 10R, y las flores en un jarrón en primer plano estudiadas en 22R. Así pues, una concomitancia perfecta. Destaquemos otra versión estática vertical, nunca más reanudada, con una ventana al fondo, en 28R.

Ahora bien, esparcidos por el álbum encontramos los primeros estudios ritmados de la composición, con el mismo grafismo sumario que ya hemos encontrado en algunos personajes. Significativamente, los estudios fragmentarios tienen por objeto el emplazamiento de la señorita agachada, sola, situada por dos diagonales en 3R, con la señorita de pie de la derecha en 21V y 24V, y con los cuatro personajes de la mitad derecha en 22V.

La composición completa ritmada está ligeramente esbozada en 25V, movida como en una auténtica película en 2R, donde la señorita central tiene los dos brazos levantados; después, en 14V, 20V, 18V y 19V, donde tiene los brazos desequilibrados hacia la izquierda, 8V, donde la grafía se asemeja muchísimo a los personajes sumarios del álbum y donde sus brazos tienden a formar un rectángulo por encima de la cabeza, lo que pronostica los problemas del Álbum 4. No hay ninguna razón para pensar que estas composiciones ritmadas pertenezcan a otro periodo de trabajo, ya que incluyen a los siete personajes iniciales y que, a partir del Álbum 4, ya sólo serían seis. Seguro que se trata, en este caso, de una aproximación a la composición.

Ésta nace evidentemente de una insatisfacción ante el Burdel estático inicial, pero ¿proviene esta insatisfacción de la anécdota? ¿De la sensación de que sea una figuración demasiado superada? En todo caso, existe contradicción entre las dos aproximaciones, y el álbum da la impresión de que será la aproximación ritmada la que decidirá.

El álbum también contiene numerosos estudios de pies, de manos, piernas y del cántaro, que será substituido por las tajadas de sandía sobre la mesa baja en primer plano (lo que acentúa, como ya ocurría con el refrigerio de El harén, la vulgaridad de la comida que se presenta, contrastando con la exquisita delicadeza del servicio de té encima de la marquetería de la mesa de Le bain turc). Un dibujo en 42V muestra una maceta colgada con una planta que sobresale y deja caer sus hojas y flores, cosa que es típicamente española y que revela la atención puesta en la ambientación.

No se conocía el significado, en 45V, de un personaje de pie dentro de un marco, como en el dibujo 32R del Álbum 1. Aquí, el marco está situado sobre un friso. En medio de la página, otro personaje encima de una escalera, de espaldas, parece trabajar en alguna cosa del techo. Una escena parecida vuelve a aparecer en un dibujo solitario, pero trabajada, con el personaje dentro de su marco a la izquierda, sobre una cómoda, y otro personaje subido a una escalera, en el centro, que puede que abra una claraboya del techo. La abertura vidriada del fondo hace pensar que pueda tratarse de un taller del Bateau-Lavoir.

En el recto de la hoja hay un dibujo al gouache que representa una mujer (cat. 36, p. 43) que está en la posición de la «séptima» señorita, lo que viene a confirmar el paralelismo con el Álbum 3.

#### EL ÁLBUM 4 O EL RODEO POR UN DESNUDO CON LOS BRAZOS LEVANTADOS INDEPENDIENTE

Forma parte de los álbumes que se le escaparon a Zervos, y no ha sido reproducido hasta hace poco tiempo [26]. Si se tiene en cuenta el hecho de que los dibujos del Desnudo con los brazos levantados de las hojas sueltas añadidas al principio del álbum

no difieren mucho de los del mismo álbum, la composición del Burdel que figura debe ser contemporánea. La «séptima» muchacha ha desaparecido. El estudiante de la izquierda levanta el brazo, y la muchacha ya no está sentada, sino sentándose. Nos encontramos entre el Álbum 3 y el Álbum 6.

Este álbum nos muestra otros elementos útiles de datación. En la cabecera y al final de la libreta aparece el nombre de Eugène Rouart [27], la primera vez con su dirección, incluyendo la telegráfica, y la segunda respecto a una cita un jueves («jueves») en el restaurante Foyot. Respecto a esto, en los Archives Picasso se encuentra (véase la cronología p. 554) un par de cartas de Eugène Rouart. La fechada el 30 de marzo de 1907, de la que la cabecera contiene los datos, copiados por Picasso, es posterior a una visita al estudio, la segunda menciona la compra de una obra, sin duda después de otra visita al taller. Ésta está fechada el 27 de abril. Todo ello corrobora el comentario «Stein estará en su casa», que indica que los Stein todavía no se habían ido a Fiesole. Una nota enviada el 27 de abril les invita a venir «Domingo, a ver el cuadro» [28]. Así pues, en el mismo mes en curso.

La indicación «sala 11» se refiere sin duda al Salon des Indépendants, que tuvo lugar entre el 20 de marzo y el 30 de abril. Matisse exponía el Nu bleu, souvenir de Biskra, y Derain sus Baigneuses, dos lienzos que fueron motivo de escándalo, y Braque seis telas, lo que tal vez explique las dos anotaciones «Braque, el viernes» y «escribir a Braque». Estas notas implican, contrariamente a lo que se creía, que Braque y Picasso se relacionan antes de la visita de Braque con Apollinaire al Bateau-Lavoir, en el otoño de 1907 [29].

La parte esencial del álbum está dedicada a la ultimación gráfica de los desnudos con los brazos levantados de frente y de espaldas, cuyos grandes dibujos se dieron a conocer a través de la retrospectiva de 1966 en París; el pequeño óleo sobre tabla (cat. 53, p. 66), que contiene las indicaciones coloreadas, no se conoció hasta que se hicieron los inventarios de la sucesión Picasso. Ahora bien, sabemos que esta versión sobre madera lleva, de la mano de Picasso, la inscripción «mai 1907», lo que es coherente con las demás indicaciones de fechas. Así, disponemos de un terminus ad quem al menos para el Álbum 3 y la composición del Burdel, que por tanto son de marzo-primeros de abril de 1907 como muy tarde, todo lo cual corresponde con el testimonio de Apollinaire sobre la fecha de llegada de las estatuas ibéricas al Bateau-Lavoir [30].

Este desarrollo del Desnudo con los brazos levantados es independiente de la primera aparición de este desnudo en el tema del Burdel. Su actitud es aquí más parecida a la del desnudo de la izquierda de Le bain turc o de Le bonheur de vivre. Pero es un desarrollo independiente si se relaciona con las composiciones de Les demoiselles, ya que Picasso lo estudió también de espaldas, dando forma a los equilibrios plásticos como si pensase en una escultura.

En las últimas páginas, este desnudo se engrosa, casi como un personaje muy diferente, masculino, que parece que esté entrando. La versión joven (15V, 16V) tiene unas características ibéricas: mechones de cabellos, ojos agrandados, oreja grande, que parecen acercarlo al pastel que Zervos llamaba Niño desnudo y al grabado correspondiente. Podemos preguntarnos si no se trata de la interpretación del estudiante [31].

Los dos últimos dibujos tratan de la señorita agachada de espaldas, sin cabeza, pero tratada de forma apenas diferente a los dibujos del Álbum 3.

En la fecha del 27 de abril, cuando Picasso invita a los Stein a ir a ver «el cuadro», nada en aquel Álbum 4, como en el anterior contradice que pueda tratarse del Busto de marinero (cat. 45, p. 56) que efectivamente compraron los Stein. Los estudios preparatorios al lavado y al gouache de esta tela fueron realizados sobre hojas sueltas, como la mayoría de los estudios pintados. Su figuración es parecida a las cabezas del Álbum 3, como 35R, 36R, 37R y 37V.

La última visión que Gertrude y Leo Stein tuvieron de lo que se convertiría en *Les demoiselles d'Avignon* antes de irse a Italia fue la de personajes parecidos al marinero de aquel momento, con un rostro ampliado hasta el límite de la máscara, «iberizado», pero sin deformación brutal, o de estudios como los de la muchacha con los brazos levantados, todavía más geometrizados, aunque armoniosamente. De este modo podemos medir la dimensión de su sorpresa cuando regresaron al *Bateau-Lavoir*, sin duda a finales de agosto o primeros de septiembre de 1907.

Hay que destacar que una de las hojas sueltas insertas en este álbum contiene el tema del árbol, derivado del cuadro de *Los segadores*, que no vuelve a aparecer hasta los Álbumes 13 y 15, poco antes y poco después de la actual versión de *Les demoiselles d'Avignon* [32].

#### EL ÁLBUM 5 Y LA MUJER CON LAS MANOS JUNTAS

Actualmente en hojas separadas, está formado por cinco de las páginas del catálogo de la exposición Daumier, que se abrió el 15 de abril de 1907 y duraba hasta el 6 de mayo en la galería L. y P. Rosenberg. Picasso, que por entonces compra unas libretas muy baratas, estaba tentado por la buena calidad del papel blanco que aparecía detrás de las cubiertas y las reproducciones. La continuidad con el Álbum 4 confirma la continuidad en el trabajo, pero también la fotografía con luz infrarroja ha revelado, bajo la *Mujer con las manos juntas* [33] preparada en este álbum, múltiples estudios de la señorita con los brazos levantados, de frente y de espaldas, con la misma figuración que en el Álbum 4.

Aquí Picasso trabaja efectivamente la simplificación, la abstracción de una mujer desnuda con las manos juntas. No había trabajado este tema desde *Gósol* y las variaciones a partir de *Fernande* que vemos en el *Desnudo de pie comprado* por los Stein y el muy idealizado *Desnudo con las manos cogidas* [34] que proviene de la colección Ayala y Sam Zacks.

La diferencia con los desnudos de los brazos levantados del Álbum 4 estriba en que aquí Picasso tiende a cortar los ritmos plásticos de los brazos, y a poner en evidencia el de las rótulas. Son unas exageraciones expresivas de las que veremos el desarrollo en la fase final del trabajo sobre *Les demoiselles*.

Pero Picasso también lleva mucho más lejos la experiencia de la geometrización, construyendo en IV su muchacha desnuda de pie con un conjunto de rombos encajados los unos en los otros, que continuará en los dibujos sueltos (cat. 73 a 75, p. 94) [35]. Ahí se encuentra un estudio de las proporciones muy notable.

Este álbum también contiene, en 3V, un dibujo de rostro femenino que conserva, de los rostros de mujer del Álbum 2, la disimetría angulosa del óvalo del rostro a nivel de la frente, con la cabellera abstraída en una simple cinta [36], limitada por la oreja ibérica agrandada a la derecha. La rectilínea nariz, que anuncia la nariz «en cuarto de Brie» del Álbum 10, queda más abajo a la izquierda y acentúa el desnivel de los dos ojos vacíos por medio de la unión de la ceja derecha con la arista de la nariz. Vemos que, como el corte de los brazos y la exageración de las rótulas, estos elementos serán utilizados otra vez en la versión final de *Les demoiselles*, como si este álbum constituyese un primer banco de pruebas abstracto.

De momento, estos elementos vuelven a aparecer en la tela *Mujer con las manos juntas* (cat. 72, p. 93), que no interviene directamente en el proceso de *Les demoiselles*. Le toma el relevo la tela *Mujer con blusa amarilla* y, aparte de ella, un personaje masculino con las manos juntas [37]. Le sucederán los descubrimientos expresivos experimentados sobre la imagen del anciano campesino de Gósol, que dejará de tener los brazos cruzados y también unirá las manos sobre el vientre. Todo ocurre como si Picasso tomara una bifurcación aparte del trabajo sobre el tema del *Burdel*, empezada en el Álbum 4 y que continuará; como si le hiciera falta, para las experimentaciones de su laboratorio gráfico, volver a los modelos ya estudiados.

De todas formas, hay que destacar que estos primeros altos en el camino nos proporcionan unas simplificaciones fundamentadas en la geometría, trabajada hasta el dibujo bien acabado, más que unos esbozos o unas deformaciones primitivistas. No existe duda alguna de que en ese estadio Picasso ya quiere hacer de su proyecto de *Burdel* un manifiesto revolucionario en el plano formal, pero se toma su tiempo, a cada nuevo paso en su aventura como pionero, para verificar el poder plástico de sus descubrimientos y de sus invenciones.

EL ÁLBUM 6 Y SUS DIFERENTES PERIODOS DE TRABAJO. AL PRINCIPIO, LA SUSTITUCIÓN DEL ESTUDIANTE POR UNA MUCHACHA. LA DESAPARICIÓN DEL SILLÓN. LA APROXIMACIÓN AL FORMATO CUADRADO. APARICIÓN DE RAYMONDE.

Mientras que el Álbum 3 contiene vivos contrastes de figuración sin duda simultáneos, los del Álbum 6 dan que pensar, al contrario, en una o unas cuantas reutilizaciones posteriores en las páginas en blanco. Aunque el dibujo 16V parece pertenecer al tema de la muchacha con los brazos levantados, su grafismo y el uso del lápiz grueso lo relacionan con 16R, 14V y 15R, que dan la impresión, como es evidente en el caso de la mujer tachada 15V, de pertenecer al periodo de los trabajos finales sobre *Les demoiselles*. Eso es confirmado por el dibujo del *Desnudo con pañería* sobre un friso con un bastón haciendo de modelo en 17R, y sobre todo el dibujo en 4V de unas piernas que sólo pueden pertenecer a la *Mujer con los brazos levantados*, llamada (erróneamente) *Gran bailarina de Aviñón*, de la que volveremos a hablar (cf. pp. 523, 524, 525 y 530 del presente catálogo).

Esta incerteza es, de todas formas, preocupante, a causa de las muchas novedades de este álbum que nos gustaría poder situar cronológicamente sin problemas.

Relativamente pequeño, este álbum se utilizó a menudo apaisado, o sea 11,5x15 cm. Los primeros dibujos que muestran las composiciones del *Burdel*, de donde ha

desaparecido la «séptima» muchacha, y los quebraderos de cabeza de Picasso para colocar al marinero, están en este formato hasta el dibujo 3R. Los dibujos 4R, 5R, 6R, 7R, 8R y 9R tienden a ceñirlo en el formato más cuadrado de la gran tela. El dibujo 11R incluye dos importantes innovaciones: la sustitución del estudiante de la izquierda por una muchacha y la desaparición del sillón. A partir de ahora todo se desarrollará y precisará en 18R, 21R y 22R, como en el gran dibujo de conjunto de la colección Cooper (cat. 27, p. 30) y la versión pintada con seis personajes (véase p. 315 del presente catálogo).

Paralelamente se ve el formato cuadrado, con la entrada del estudiante, experimentado en los dibujos sueltos (cat. 24-26B, pp. 27-29). Igualmente, la muchacha que sustituye al estudiante constituye el objeto del dibujo trabajado (cat. 34, p. 39), como también de una pequeña pintura actualmente en la Barnes Foundation [38]. Picasso no modificará su aspecto hasta las últimas transformaciones de su tela (cf. p. 526 del presente catálogo).

La prueba de que este álbum enlaza con el Álbum 5 se nos muestra con la aparición en 13V de la figura femenina de la que Picasso estudió las proporciones matemáticas en el Álbum 5, pero esta vez ya no tiene las manos juntas.

Dejemos los dibujos de Fricka amamantando por la aparición en 19V de una mujer con «costume tailleur» (escrito así por la mano de Picasso) y sosteniendo una sombrilla. Vuelve a salir, de espaldas y con un rostro de tres cuartos, en 36V. Picasso saca de aquí el gran dibujo para el verso del de *Les demoiselles* de la colección Cooper (cat. 27, p. 30). Este Álbum 6 muestra que las dos caras de la hoja son contemporáneas, aunque Gary Tinterow concluyese a partir del examen material del dibujo que la mujer con traje sastre fue realizada primero [39]. Esta pertenecía, según lo que Picasso confió a Douglas Cooper, a un proyecto no llevado a cabo con caballeros y caballos en el Bois de Boulogne; esto es confirmado por el dibujo 20V, donde vuelve a aparecer la mujer con traje sastre sosteniendo la sombrilla, a la izquierda, al lado de siluetas masculinas con caballos corriendo. Tema moderno, pues, y mundano, que subraya de forma brusca las inquietudes de Picasso por saber si el Burdel es el tema correcto. No tuvo continuación, pero, a partir de este momento el Burdel desaparece también de los álbumes. Con este proyecto abandonado se puede relacionar, sin duda, la tela aislada *Mujer de perfil* [40].

En 40V y 41V aparece el rostro de una muchacha con mechones cortos que le caen sobre la frente. Se trata de la joven Raymonde, cuyo nombre aparece escrito entre el de Fernande y el de Pablo en la última página del Álbum 8. Su aparición en el taller del Bateau-Lavoir —o al menos el momento en que atrae la atención de Picasso— dataría, pues, de mayo. Sobre ello disponemos de dos indicios convergentes. El primero es que la carta del 8 de agosto de 1907 [41] de Fernande a Gertrude Stein, que habla de Raymonde en un orfanato donde todavía no la ha ido a ver, habla como de alguien conocido para su corresponsal. O bien Raymonde ya había estado en el Bateau-Lavoir antes de que Gertrude marchase a Fiesole, o bien faltaría una carta de Fernande exponiendo toda la situación de la chica. Como sabemos que Gertrude Stein no marchó a Italia hasta finales de mayo, la primera hipótesis es la más verosímil. Y puede pensarse que, en cuanto a la segunda hipótesis, Fernande se había referido a esta carta, y éste no es el caso. El segundo indicio es que disponemos de un terminus ad

quem para fechar la sustitución del estudiante por una muchacha en la disposición del Burdel que fue cubierta por el Busto de mujer con gran oreja (cat. 76, p. 95). Ahora bien, este busto posee la deformación del pómulo izquierdo estudiada en las caras de la hoja del Crédit Minier et Industriel fechado el 18 de junio [42]. Evidentemente, se trata de rostros masculinos, pero esta deformación, como veremos al analizar el Álbum 8, aparece en este preciso momento.

Esto significa que entre una cierta fecha de mayo y esta segunda mitad de junio Picasso cubrió —y no es fruto del azar— su primera pintura del Burdel, ya bien elaborado, y que a la vez había tenido la idea, ciertamente no realizada pero al menos testimoniada, de pasar a otro tema moderno completamente diferente. Y que todas estas incertidumbres coincidan con la llegada de Raymonde al estudio del Bateau-Lavoir. Únicamente podemos registrar estas simultaneidades y registrar también que a partir de este momento comienza la interrupción del tema del Burdel, interrupción bastante marcada para que Picasso, unos veinticinco años después, hablase a Kahnweiler de «dos periodos de trabajo» en Les demoiselles d'Avignon.

En las últimas páginas 47V y 48V se ve un personaje más rechoncho que recuerda al más viejo de los que aparecen al final del Álbum 4 o las figuras de la madera redonda grabada de los Tres desnudos [43]. Dos estudios más, 43R y 43V, tratan un rostro inclinado hacia adelante, sin correspondencia definida.

#### INTERRUPCIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL BURDEL. ESTILIZACIÓN NEGRA HACIA EL DESNUDO CON PAÑERÍA. EL HOMBRE DESNUDO CON MANOS CRUZADAS Y EL SALVAJISMO. LOS ÁLBUMES 7, 8 Y 9 Y EL ÁLBUM 10, COMPRADO POR GERTRUDE STEIN Y «DESHUESADO» POR ELLA

La versión pintada y después borrada del Burdel es de una figuración bastante poco primitivista, casi clásica. Como el dibujo de la colección Cooper, no ofrece ninguna dramatización. Las cinco muchachas «se esfuerzan» sólo para el marinero. ¿Podría ser que esta banalización de la anécdota volviera a incomodar a Picasso? ¿O más bien el carácter estático de una composición que ya había intentado dinamizar? En todo caso, en los álbumes que siguen se interesa sobre todo por la chica que ha dejado el sillón y su placidez y la plasma en su movimiento de sentarse. Se consagra a esta dinámica. Dinámica que le llevará a una gran tela independiente, el Desnudo con pañería, pintado vertical para ser leído estirado.

Se puede valorar hasta qué punto este Nu es inseparable de Les demoiselles. ¿Olvidó Picasso su origen y, con él dejó de pensar en el Burdel? Veremos que las investigaciones figurativas de los rostros servirán a la vez para el Nu y para los rostros actuales de Les demoiselles. En particular la disimetría angulosa del rostro, que pasó de las cabezas pintadas al gouache rojo a la Mujer con las manos juntas como hemos visto con el dibujo 3V del Álbum 5, más estrecho y afilado, dará la forma a la cabeza del Nu, pero también encontraremos las repercusiones de esta experiencia en las correcciones finales de Les demoiselles. Más adelante esta estilización desembocará en unos proyectos puramente formales de inspiración negra sin ninguna duda.

Los rodeos figurativos son efectivamente del todo normales en estos cuatro álbumes, y ello permite relacionarlos. Picasso ya no piensa en el Burdel inicial, a partir de ahora

ausente de todos los dibujos, y, en este sentido, el borrado de la pintura corresponde a un abandono definitivo. Con todo, ¿cómo creer que la aparición de una violencia figurativa sin precedentes, realmente salvaje en los dibujos de los rostros pero también en la manera de cortar cuerpos masculinos o femeninos, no guarde relación con la sustitución del Burdel inicial por otro infinitamente más dramático, de un primitivismo sin freno, ya no sólo formal sino culturalmente bárbaro; en una palabra, con la idea que representan a partir de ahora Les demoiselles d'Avignon?

Esta idea Picasso, simplemente, no la volvió a abordar a partir de una anécdota, sino a partir de la violencia gráfica, de la violencia figurativa y también de la violencia pictórica. Los álbumes dan la sensación de que pasó de la violencia de los motivos o del tema a la violencia de los medios de expresión. A causa de ello da tantos rodeos experimentales, como si acumulase toda clase de municiones artísticas —incluidos los bodegones— antes de pasar al ataque de lo que ante todo será un gran cuadro, una composición, un conjunto de contrastes tan fuertes como sea posible de formas, de ritmos y de colores. También por su ejecución este segundo Burdel es una obra de vanguardia, una contestación radical de la pintura anterior por el dibujo y por la pintura en sí mismos.

El Álbum 7, dinamismo de las muchachas, rapidez gestual, formalismo «negro», bodegones.

Este álbum se caracteriza por una modificación notable del grafismo. El dibujo a tinta, hasta ahora reservado a los estudios de composición ritmados del Burdel —con una prolongación, en el Álbum 6, a ciertos esbozos de la chica que corre la cortina como 21R o 22R, y de la mujer con traje sastre 19V—, a partir de aquí sale la regla. La serie de variantes se afirma, como se ve con la secuencia 3R, 5R y 6R sobre el movimiento de la chica que se sienta, que vuelve a aparecer en 21V, 30V, 33V y 47R bajo otros aspectos. Otra secuencia 9R, 13R, 23V, 24V, 25V y 27R filma literalmente una mujer desnuda levantando el brazo derecho, que no parece una variante de Les demoiselles. Todavía es más claro el caso de las pirámides de hombres, acercadas a la figuración redondeada de los personajes aparecidos al final de los Álbumes 4 y 6. Pero la diferencia es que aquí la velocidad literalmente automática del dibujo se convierte en la regla, y Picasso se entrega con una evidente voluntad, ya que la secuencia desgrana catorce dibujos en el álbum. El automatismo aparece en el tema de la muchacha con los brazos levantados por encima de la cabeza vista de perfil y de frente en 10R, 10V y 11R, en un grafismo que anticipa extraordinariamente el de los dibujos del mismo tipo entre 1918 y 1920, en los Arlequines y Pierrots para Eugenia Errazuriz o para Stravinsky.

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 fecundará tanto su surrealismo como sus dibujos de La guerra y la paz o de su vejez.

Si se deja aparte el dibujo al pincel IR que muestra el perfil del águila de una madera grabada de 1907 [44], los cincuenta y seis primeros dibujos de la libreta están dedicados a figuras, pero sin relación evidente con Les demoiselles ya que sabemos que la muchacha que se sienta se hace independiente. Añadamos un perfil, puede que

de Raymonde, 12R, un hombre escalando una pared vertical, 20R y 20V, y unos hombres en posturas diversas, 16R, 17R y 19R.

La novedad la constituyen, en 12V y en 13R, unos esbozos de máxima rapidez gestual que hacen desplazar hacia la derecha el movimiento de la secuencia de la muchacha que se sienta. En 15V y 16V, volvemos a encontrar las piernas cruzadas de la muchacha sentada en un sillón del principio, pero con los brazos levantados por encima de la cabeza. 18V y 19V parecen prolongar la búsqueda, mientras que 22R, con un dibujo muy depurado, comporta el afilamiento del codo por encima de la cabeza y el oblicuo de la línea del pecho; resumiendo, el movimiento general del cuerpo que será el de Desnudo con pañería, pero inclinado hacia la derecha. Así como en 21V Picasso vuelve a encontrar el movimiento de la muchacha que se sienta, incluyendo 30V, donde la hace bascular hacia la derecha, los dibujos rápidos como 27R, 27V y 36R parecen más cercanos a la idea del Nu. 47R representa una versión perfectamente intermedia entre los dos temas, mientras que, a caballo de las páginas 47V y 48R, una muchacha más cercana al Nu está medio acostada hacia la derecha. Y de pronto, en 52R, aparece, en un dibujo mucho más elaborado, el movimiento exacto del Desnudo con pañería, con el brazo izquierdo adelantado, la torsión del cuerpo, la protuberancia característica de la nalga. Únicamente falta el repliegamiento del antebrazo derecho por encima de la cabeza.

Este dibujo está separado de 47R y 47V-48R por una página con un estudio de mano cerrada y cuatro páginas sobre el tema de El águila y de El pollito. Las páginas 38R y 40R a 46R están dedicadas a los primeros dibujos de bodegones. Con todo, la mezcla del tema de la muchacha que se sienta con el del Desnudo con pañería es todavía más compleja. En efecto, en 7R se descubre, en el espacio de líneas tachadas de la secuencia 5R, 6R, que entonces es la de Les demoiselles, una muchacha de frente, con la misma figuración, los brazos de la cual forman un círculo perfecto y las piernas tienden a formar una U del revés, con la parte superior coincidiendo con el pequeño círculo de las manos juntas de la parte inferior del busto, que forma un trapecio afilado. Esta geometrización vuelve a aparecer, más deliberada, en la figura de la página 53R. El torso entonces se reduce a un estrecho cilindro. Los brazos forman una U abrazando la cabeza y cerrándose sobre ella. El vientre es un círculo circunscrito en la U invertida de las piernas. Después de una variante 54R, en 55R la figura muestra el desequilibrio de la señorita que se sienta. Con las manos en las caderas en 56R, en 57R aparece la geometrización acabada de la figura inicial 7R. Se disciernen geometrificaciones diferentes, pero igualmente simétricas, en 58R y 59R.

Estas estilizaciones formales, geométricas y simétricas, parecen haber sido provocadas por reflexiones sobre las formas plásticas puras de ciertas esculturas negras. Es la opinión de William Rubin, que relaciona la figura 57R con un personaje bambara [45]. Todavía existe un indicio más claro en las transformaciones del Álbum 8, a partir de 35V, de las figuras geometrizadas en un verdadero proyecto de escultura de inspiración visiblemente «negra».

Es la primera aparición de una influencia indiscutiblemente «negra» en los álbumes. Es destacable el hecho de que no se ejerce en el sentido de deformaciones brutales o bárbaras ni de violencia, sino de una estilización, al contrario, sabia y armoniosa.

Esta estilización se identificará con el trabajo relacionado con el Desnudo con pañería, pero las libertades formales que provoca servirán para la expansión del lenguaje violento, paroxístico, propio de la versión final de Les demoiselles, por ejemplo con el uso de plumeados.

Los dibujos 38R a 46R —aparte del 39R, retrato clásico de Raymonde, el más tierno y el último bien identificable— son esbozos de bodegones situados en el espacio de líneas de fuerza tachadas de las versiones de la muchacha que se sienta 3R, 5R y 6R. Este espacio sólo se conservará en el gouache Jarrón, tarro y limón [46]. En las demás pinturas de bodegones es transformando en planos contrastados [47]. Aparte del caso del jarrón, los dibujos difieren de las formas pintadas. En 38R encontramos la cafetera del Bodegón con plátanos [48] y, en 41R y en 42R, un jarrón parecido al de la pintura sobre tabla Jarrón, bol y limón [49]. En 40R veíamos un esbozo fragmentario de este bodegón vuelto a elaborar, y un estudio más trabajado en 43R. En 44R aparece el jarrón que será objeto de una acuarela [50]. En 45R, otra vez el tarro y el limón.

Estos bodegones se estudiaron probablemente pensando en lo que se podría colocar encima de la mesita baja heredada de Le bain turc en vez de las sandías naturalistas que a partir de entonces Picasso juzgaría superadas. Los bodegones pertenecen de hecho a la nueva figuración rápida, simplificada.

Veremos que todo lleva a considerar el Álbum 8, que también contiene bodegones, contemporáneo de la hoja de dibujos del Crédit Minier et Industrial, o sea de los últimos días de junio. El Álbum 7, a causa de los bodegones, pertenece al mismo periodo, pero probablemente fue empezado antes, ya que ninguno de los rostros posee las marcadas deformaciones del Álbum 8. Puede que sea de primeros de junio, de la misma temporada que la pintura de los primeros bodegones.

Si se considera, como parece probable, que Picasso no perdió de vista su proyecto del Burdel, este álbum muestra que quiere desarrollar el dinamismo de los personajes; de ahí los ejercicios de dibujo gestual. Pero la estilización ha perdido el carácter de geometría pura que tenía en los Álbumes 4 y 5 para nutrirse de las formas puras de la plástica «negra», como si Picasso hubiese buscado otro punto de apoyo para realizar lo que intentaba. Desde este punto de vista, es probable que la aparición de los bodegones, con sus objetos simples, obedeciese a la misma preocupación, y que con ellos Picasso pensó ayudarse con el estilo de Cézanne, o más exactamente con el estilo de los medios cezannianos. De hecho, aunque Picasso imitaba del maestro de Aix los efectos de composición de sus bañistas y especialmente la posición de la señorita agachada, no parece haber reparado en los medios hasta entonces.

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 salvajismo que aparece 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.

El Álbum 8, llamado «Je suis le cahier». Salvajismo del Hombre desnudo con las manos cruzadas contra el formalismo negro del Desnudo con pañería.

Picasso puso, en la cubierta de este simple cuaderno de borrador, la inscripción «Je suis le cahier» y completó la indicación «pertenece a» así: «Señor Picasso, pintor. 13 Rue Ravignan, París XVIIIè. ¿Quiere eso decir que Picasso le concedió una particular importancia? El verso de la cubierta lleva, entre otras, la inscripción de los nombres de Fernande, Raymonde y Pablo, los tres tachados, algo que tal vez se hizo después del retorno de Raymonde por parte de Fernande y la decisión de Picasso de separarse de ésta, a finales de agosto [51].

Este álbum se relaciona muy estrechamente con el anterior por la continuación de los temas de los bodegones en 21V y 51V, por la del tema del Desnudo con pañería, y más en general, por los estudios que desarrollan el formalismo de inspiración «negra» del Álbum 7 en un proyecto de escultura: una cariátide. El Álbum 8 contiene un tema nuevo destacable en 28R, la aparición de un hombre de pie, esquematizado, con las manos cruzadas sobre el vientre y el rostro de frente con la gran oreja ibérica a la derecha y rallas a cada lado de una nariz rectilínea. Anuncia la versión elaborada del Hombre desnudo con las manos cruzadas [52], vuelve a aparecer más estilizado en 29R, y en 31V se ve dotado de un sexo de mujer y de senos en 32V. Engorda y envejece al final del álbum. El trabajo en las rallas de la nariz sin duda implica que la pintura Cabeza de hombre de la Barnes Foundation [53] es contemporánea. ¿Tal vez Picasso pensaba en el marinero en una figuración más primitivista? Este personaje también adquiere pronto su autonomía.

La novedad en estos dibujos es también la evidencia de la rótula y de la tensión del movimiento de los brazos, como si hubiese una contaminación gráfica con la Mujer con las manos juntas (que tal vez explicaría el fugaz cambio de sexo). Ahora bien, precisamente en este momento asistiremos a la otra contaminación gráfica, la que existe entre este hombre desnudo con las manos juntas y el tema del regreso al campesino de Gósol. Esta fusión queda reflejada en un dibujo suelto [54], que muestra variantes de la posición de las piernas, con las rótulas muy marcadas, así como una geometrización de la articulación de los brazos y del hueso de las clavículas, que les da un aspecto de miembros de robot. La exasperación de las deformaciones del rostro, como la exageración del pómulo izquierdo y de la punta de la barbilla que destaca, las dos están estudiadas, o más probablemente desarrolladas, en otro dibujo [55], al que volveremos cuando estudiemos el Álbum 13 (véanse pp. 528-533 del presente catálogo).

La deformación del pómulo viene de lejos; ya aparece en un gouache de Gósol [56] del verano de 1906, y después en el dibujo 47R del Álbum 1, con los que descubrimos que preparaban el endurecimiento de la línea de los hombros que se aprecia claramente en el gran dibujo de la colección Jacqueline Picasso [57]. Este es el punto de partida de las deformaciones y de la violencia figurativas y «salvajes» que caracterizarán la segunda versión del Burdel, que propiamente es lo mismo que decir Les demoiselles d'Avignon. La deformación del pómulo caracteriza, como ya he subrayado, el Busto de mujer con gran oreja contemporáneo de los dibujos de la hoja del Crédit Minier et Industriel, que tiene un rostro relativamente cercano a los rostros masculinizados de las dos señoritas de frente en el centro de Les demoiselles.

Arriba a la derecha del resto de la hoja del Crédit Minier et Industriel encontramos el esbozo del dibujo de la colección Jacqueline Picasso y, en el centro, el tarro y el bol del

dibujo 42R del Álbum 7 y del dibujo 21V del Álbum 8. Esta proximidad, este parentesco entre bodegones elementales y primitivismo salvaje da soporte a la hipótesis de que Picasso está a la búsqueda de un grado cero de la representación pictórica, de un primitivismo absoluto. Eso no excluye en forma alguna las motivaciones psicológicas. De hecho, como ha mostrado Rubin [58], Picasso, en vista de los éxitos expresivos conseguidos en la investigación de las deformaciones del campesino de Gósol en el gran dibujo de la colección Jacqueline Picasso, probablemente concibiera entonces la idea inesperada de aplicarlas a un retrato de André Salmon, como descubrimos en una hoja con dibujos en el recto y en el verso [59]. Veremos que éste es un poco posterior y que también se integró al trabajo sobre *Les demoiselles*.

En el Álbum 8 encontramos otros indicios de relación con la hoja del *Crédit Minier et Industriel*: 17R y 17V contienen unos rostros caricaturescos parecidos a los suyos. En el verso de esta hoja, una mujer se sienta en un sillón. Tiene la nariz marcada con rayas, y los ojos agrandados y repasados, lo que vuelve a aparecer en el rostro de la derecha y en otro, en el recto, con una gran oreja. Es el rostro de las cabezas pintadas de la *Národní Galerie de Praga* (cat. 14, p. 17) [60], y de la *Barnes Foundation* [61], o bien del Busto de mujer del *Musée National d'Art Moderne* (cat. 83, p. 101) [62]. La oreja del rostro de la hoja del *Crédit Minier et Industriel* es idéntica a la de *Cabeza de mujer* de la *Barnes Foundation*, que es la más parecida a las cabezas de las dos señoritas que están de frente en el centro de *Les demoiselles d'Avignon*, y que coincide en considerar como el acompañamiento de un primer estadio de la gran tela. Digamos, para ser más pragmáticos, de acometida de Picasso por trasladar a su gran tela lo que quedaba hasta ahora de su salón de burdel. En efecto, por su ausencia en los álbumes se deduce que plasmó directamente sobre la tela sus actitudes y sus contrastes de ritmo. Lo mismo ocurre con el cuerpo y el movimiento de la señorita que descorre la cortina a la derecha. En cambio, nos podemos preguntar si la idea de pasar a un retrato de André Salmon no refleja que, aún en aquel momento, existiera la persistencia de incertidumbres respecto al personaje del marinero [63].

Estos problemas desviados nos han alejado del análisis de la especificidad del Álbum 8, que, precisamente, nos permite adquirir todavía más perspectiva respecto a *Les demoiselles*. Los dibujos de 1R a 7R estilizan el perfil de una señorita sosteniendo un sombrero, que parece pertenecer al tema de los caballeros en el *Bois de Boulogne* del Álbum 6. Los dibujos 18V, 19R y 26R esquematizan la silueta de una mujer desnuda con los brazos levantados. A partir de 33V, siete dibujos estilizan el afilamiento del rostro que será el del *Desnudo con pañería*. Si 33V y 55V sitúan este rostro en la figura del *Nu*, 39V lo da a la muchacha que se sienta. Además, cuatro dibujos, 46R, 46V, 49V y 50V someten a unos tratamientos parecidos el gato y el hocico de Fricka.

En este marco vuelve a aparecer, en 35V, la figura estilizada con piernas y brazos en forma de U del Álbum 7, pero esta vez los brazos se prolongan, por cada lado encima de la cabeza en una especie de manos gigantes en abanico, geometrizadas como los pies, que se adivinan puestos sobre un friso. Después de una variante en 52V, 53V muestra que se trata claramente de un proyecto de cariátide sosteniendo una esfera, lo que vuelve a aparecer en 54V. Este proyecto no avanzó más de momento, pero confirma el carácter «negro» del conjunto de las operaciones de estilización que encuentran su culminación en el *Desnudo con pañería* —recordemos que la estilización

final de la cabeza se encuentra en un dibujo efectuado en un fragmento del diario *Le Vieux Marcheur* fechado el 23 de agosto de 1907— [64], y que las operaciones que evoco se desarrollaron a lo largo de junio de 1907, como un paréntesis en el transcurso del trabajo sobre *Les demoiselles*.

El proyecto de cariátide vuelve en una hoja de estudios [65] entre diferentes rostros, uno de ellos con la nariz rallada. Esta hoja incluye el dibujo de la estatua en roble esculpida con toques de pintura roja, Figura [66], del Musée Picasso. Me inclino a pensar, por la forma del vientre característica del periodo del cuadro de las Tres mujeres, del Museo del Ermitage [67], y del dibujo de rostro de la derecha que evoca la desnivelación del *Desnudo con toalla* [68], que en este caso se trata de investigaciones más tar días, posteriores al *Desnudo con pañería* y que deben situarse en otoño de 1907.

Entre las variantes ofrecidas por el Álbum 8, en 11R se aprecia la aparición del rostro afilado sobre un desnudo de frente con las manos juntas, realizado de espaldas a 12R, con las dos figuras ofreciendo una simetría frontal perfecta salvo de la cabeza; y, en 23V, otra silueta desnuda claramente de perfil de tres cuartos de espaldas. Más significativa, en 22V, una figura invertida del *Nu*, en la que el movimiento de las piernas y la radicalización «salvaje» del rostro anuncian la secuencia de trabajo de la acuarela *Desnudo amarillo* (cat. 59, p. 78) y de la tela *Mujer desnuda de pie* (cat. 60, p. 77) [69].

El Álbum 8 muestra, pues, la disociación entre el formalismo «negro» que servirá para el *Desnudo con pañería* y el «salvajismo». Sabemos que éste llega a su paroxismo en *Les demoiselles d'Avignon*, pero, si bien podemos sospechar que en este momento Picasso inicia la ejecución de su gran tela, poseyendo todos los elementos necesarios para la realización —que será definitiva— de las dos señoritas del centro a la izquierda, ningún estudio vincula todavía el «salvajismo» al segundo periodo de trabajo sobre el *Burdel*.

Destaquemos dos páginas de palabras usuales escritas por Picasso. En 44R, «tabaco, café, huevos, mantequilla, queso» podrían confirmar lo que escribe Fernande: «Picasso, a través de unos celos mórbidos, me tenía encerrada. (...) Era Picasso quien compraba la comida». Pero entonces «braguitas de niña» ¿habría que relacionarlo con la presencia de Raymonde? Nos imaginamos a Picasso comprando tal «artículo», otra palabra escrita en su lista...

El Álbum 9. Rostros pintados.

Apariciones de la nariz «en cuarto de Brie», continuación del salvajismo.

Su paralelismo con los álbumes anteriores queda demostrado primeramente por el dibujo de una cabeza redonda en medio de una red de plumeados que lo irradian todo a su alrededor, cabeza que ya figuraba entre los dibujos de la página 17V del Álbum 8; este dibujo se encuentra en 14R; también por la cabeza afilada del *Nu* con su inclinación final en 3R; finalmente por la acuarela de *El jarrón* en 13R.

El rostro a la acuarela IR parece pertenecer al estadio de los primeros esbozos de *Les demoiselles*, pero es posible que esté ligado al paso de la pintura de la gran tela, lo que explicaría la naturaleza de este álbum. En 2R y 3R vemos aparecer los esbozos del rostro más tardío del marinero (cat. 48, p. 59); la relación de éste con el afilamiento del rostro del *Desnudo con pañería* se revela claramente, hecho que puede explicar su

ambigüedad entre un rostro de mujer y el rostro del marinero, que Picasso debía pensar incluir en este estadio, en su gran tela.

El rostro 6R hace aparecer la nariz rectilínea «en cuarto de Brie» que caracterizó el Álbum 10. Las orejas están aplastadas a los lados del rostro. Los ojos agrandados y repasados lo acercan a los dibujos de la hoja del *Crédit Minier et Industriel*. Encontramos los mismos ojos en la cabeza 7R. En 9R y 10R, a diferencia de 16R, encontramos los dibujos de la muchacha que se sienta, más bien armoniosos. En 16V, en cambio, un dibujo de mujer desnuda de frente, con las manos en las caderas y los relieves destacados con la ayuda de rayas, reemprende los dibujos de hombre desnudo del Álbum 8 acentuando violenta mente la barbarie del rostro. Endurece también la geometrización de las piernas dándoles un aspecto de carne viva, pero la rótula está menos marcada que en el dibujo de la colección *Jacqueline Picasso*; salvo la derecha del dibujo, donde la forma puntiaguda será vuelta a utilizar en el Álbum 14 para las correcciones del grafismo de la muchacha que corre la cortina de la izquierda de *Les demoiselles*. Antes de este dibujo, en la contracubierta interior, bajo la anotación «Málaga», otra mujer con las manos juntas por encima de la cabeza, y el vientre hacia adelante, muestra el corte del movimiento de las piernas que se volverá a utilizar en el gouache *Desnudo de pie con los brazos levantados* (cat. 55, p. 68). Veremos que este tema gráfico será elaborado y radicalizado en el Álbum 13. Dada su situación al final del Álbum 9, ¿no son estos dibujos posteriores a los otros? Esta hipótesis queda desmentida en 9A y 13V, en el mismo corazón del álbum, por los estudios de perfil, de frente y de espaldas de un personaje con una cabeza que, con la nariz acentuada por medio de rayas, se acerca a los de la hoja del *Crédit Minier et Industriel*. Por la manera como Picasso nos hace dar vueltas a su alrededor, parece tratarse de un proyecto de escultura.

Un examen más profundo del álbum nos lleva a leer, en el dibujo 2V, una primera aproximación a este personaje. Es un estudio de torso de espaldas, visiblemente femenino, con los brazos por encima de la cabeza. La espalda está construida con una arista de rayas simétricas a cada lado de la columna vertebral, que volvemos a encontrar, tratada más sumariamente, en el dibujo de espaldas a la izquierda de 9V. Es importante esta consideración, porque el mismo tema vuelve a aparecer, como veremos, en el Álbum 16 de la primavera de 1908, con algunas diferencias interesantes.

El uso de las rayas en el tratamiento de la espalda vuelve a surgir en la hoja de estudios ya mencionada (pp. 516 y 517 del presente catálogo) sobre el retrato de Salmon, lo que todavía subraya más el paralelismo de la problemática. Asimismo, los temas gráficos estudiados en los dibujos de la mujer con el vientre adelantado están desarrollados en los álbumes analizados más adelante, durante la radicalización final de *Les demoiselles*. Aquí encontramos el punto de arranque. ¿Qué es lo que hizo que Picasso se sumergiera en este auténtico salvajismo? El tema del Burdel continúa estando ausente de los dibujos ¿Hay que buscar uno o varios acontecimientos exteriores? [70] Los álbumes no muestran ninguna ruptura de inspiración en la radicalización figurativa que simplemente se exaspera cada vez más. La transformación «salvaje» de los cuerpos y de las caras pasa por el empleo de rayas y como una consecuencia de este empleo que

permite explotar las deformaciones provenientes de la fusión del tema del hombre desnudo con las disimetrías en la máscara de Josep Fontdevila de Gósol.

Es posible que el Autorretrato de la Národní Galeri de Praga [71] sea contemporáneo de esta radicalización de la figuración de las caras y que date en consecuencia de finales de junio o de principios de julio.

Añadamos que este Álbum 9 contiene, a caballo de 4V y 5R, una acuarela mal reproducida en Zervos [72] que parece representar la geometrización de un mantel bastante cezanniano encima de una mesa. Algunas calcamonías ocupan dos páginas. La cubierta está decorada con haces de rayas parecidas a las del torso 2V.

El Álbum «deshuesado»  
por Gertrude Stein, Álbum 10.

Evocado por vez primera por John Richardson [73], parcialmente reconstituido en la exposición «Four Americans in Paris» [74] en 1970, estos ocho dibujos han sido reunidos en Le Cubisme de Picasso en 1979 [75]. Incluiría además otros dos dibujos al lápiz, o sea, diez hojas en total. (Como no hemos podido reunir los originales y compararlos, como en 1979, dejaré de lado la cuestión de saber si los cuatro Estudios para Desnudo con pañería, también propiedad de los Stein, a la acuarela, al gouache y al óleo sobre papel, dos de ellos de dimensiones un poquito diferentes, han podido o no formar parte de este álbum. La cronología no lo impide en absoluto, pero ello pertenece al análisis del Desnudo con pañería más que al de Les demoiselles.)

Como no tenemos ningún medio para volver a encontrar el orden inicial, para la comodidad de la exposición numeraremos 1 al bodegón al gouache Jarrón tarro y limón, ya mencionado a propósito de los dibujos 44R y 45R del Álbum 7. Parece más dinámico que los dibujos de la hoja del Crédit Minier et Industriel es, pues, probablemente posterior.

Los otros nueve dibujos son de cabezas. Dos al lápiz, uno de ellos, el 2, muy conocido [76], fue el origen de la apelación nariz «en cuarto de Brie», para designar una nariz geometrizada en un ángulo casi recto, estando figurada la arista mediante dos barras paralelas. La versión 3 [77] nunca ha sido catalogada. Está más girada hacia la izquierda, mostrando la nariz de un solo perfil y suprime igualmente la segunda oreja. La comparación de estos dos dibujos con la cabeza 2V del Álbum 5 muestra que Picasso acentuó la disimetría de la frente, rompiendo el óvalo con una recta vertical a la izquierda, a la que se une la curva del límite de la cabellera. La nariz está acentuada y rayada para destacar el relieve, así como las órbitas. Los ojos permanecen vacíos, pero el del lado izquierdo sobresale, interrumpiendo la línea de la cara. La boca está reducida a un trazo, mientras que la oreja está desplegada.

Picasso pasó pues del dibujo a las construcciones gráficas en las que la geometrización de las formas define volúmenes acentuando todavía el rigor de las simplificaciones. Los seis estudios de cabeza siguientes poseen todos la misma nariz geometrizada «en cuarto de Brie» y los mismos ojos vacíos o cerrados. La nariz está de frente y los ojos agrandados en 4 y 5 [78]. La cara es más afilada en los dibujos 6, 7, 8 y 9.

El busto de 6 [79] está geometrizado, mientras que en 7 [80] la inclinación de la cara hacia la izquierda se fusiona con la mano sobre la que se apoya, lo que será utilizado de diferente forma en la versión final de la cara de la señorita agachada. La acuarela 8

[81], donde la cabeza está aislada con la misma inclinación que el Desnudo con pañería, parece haber preparado esta tela, igual que 7. En cambio, en 9 [82] la inclinación es opuesta y parece destinada más bien a Les demoiselles. Pero 10 incluye la inserción característica de la cabeza del Desnudo con pañería en el repliegue del brazo. A pesar de ello, la nariz en «cuarto de Brie» (que compite con las narices aplastadas de las muchachas del centro) no aparece en el estado actual de Les demoiselles y cede su lugar a una geometría y una rayas mucho más violentas, como si decididamente Picasso hubiese aportado a su gran tela las soluciones más paroxísticas y salvajes, reservando la geometrización sabia y refinada de este Álbum 10 para el Desnudo con pañería.

Es de destacar que el Busto de mujer con gran oreja, que debe ser contemporáneo de este álbum, ofrece una forma opuesta de partir el dibujo del rostro 2V del Álbum 5. En lugar de acentuar la geometría en volúmenes, Picasso rompió el óvalo por la izquierda haciendo más grande el pómulo, a la vez que la nariz quedaba rebajada con una arista curva. En definitiva, contra una geometrización rectilínea Picasso escogió las deformaciones «orgánicas». Serán estas las que quedarán reservadas para las dos señoritas de frente del centro de la gran tela.

Pero ya veremos que este nuevo conflicto entre la geometrización y las deformaciones orgánicas pasará antes por unas experiencias complejas y enriquecedoras.

EL LABORATORIO GRÁFICO DEL SEGUNDO PERIODO DE TRABAJO SOBRE LES DEMOISELLES D'AVIGNON, CÓMO SE PUEDE RECONSTITUIR A PARTIR DE LOS ÁLBUMES 11, 12, 15, 14 y 13.

Existe un grupo de cuadernos de papel de dibujo que Picasso utilizó posteriormente en los álbumes 7, 8, 9 y 10 y que es contemporáneo de la ultimación gráfica del estado actual de Les demoiselles.

Los Álbumes 11 y 12 enlazan de manera notable, pero el primero Zervos no lo publicó hasta el tomo XXVI, en 1973, mientras que el Álbum 12 lo incluyó en el tomo VI, pero fechado inexactamente en 1908 (pp. 124 y siguientes).

El Álbum 11 continúa el tema de la mujer con las manos juntas por encima de la cabeza, con el corte y la deformación del cuerpo y de los miembros, la utilización de las rayas y la barbarie del rostro que ya aparecen en el Álbum 9. Este tema aparece en las primeras páginas y se desarrolla en 7V, 8V y 9V. Las versiones con el vientre hacia adelante, de perfil o de frente son idénticas a los dibujos del verso de la hoja de estudios del retrato de Salmon [83].

El Álbum 12 acentúa la barbarie del rostro de la mujer con el vientre adelante en IV, mientras que en 2V se descubre la violencia incorporada al rostro de la acuarela del Desnudo amarillo, y después en la tela de la Mujer desnuda de pie. El dibujo 3V lleva esta barbarie del rostro al paroxismo. Otros ocho dibujos investigan los ritmos de conjunto de la misma mujer. Pero en el dibujo 12R reaparece el hombre con las manos cruzadas sobre el vientre del dibujo de la colección Jacqueline Picasso, con unas simplificaciones rítmicas parecidas, como si Picasso quisiera controlarlas en este tema ya bien estudiado [84].

Las comparaciones con la hoja del Crédit Minier et Industriel y el retrato de Salmon muestran a las claras el paso constante de uno a otro de estos múltiples temas, la exploración de los cuales está claramente hecha a la vez. El nexo entre el Álbum 12 y Les demoiselles d'Avignon propiamente dichas se ve en diez dibujos que hacen abstracción de las líneas de fuerza de la composición. Las rayas que las destacaban en los bodegones han desaparecido. Se trata de un análisis espacial elaborado de los ritmos que se ha de dar a la gran tela. Excepto en el dibujo 8V, que contiene personajes aunque poco identificables [85].

En las últimas páginas del álbum encontramos unos temas diferentes, dibujos de flores en un jarrón, que nos remiten a la primera idea del Burdel con siete personajes. También hay dibujos de El águila y de El pollito, con una estilización bastante parecida a la que se mantendrá.

El Álbum 15 ya no parece participar de la reflexión sobre Les demoiselles, aunque sus dibujos indiquen que es contemporáneo de los anteriores. De hecho, nada conduce directamente al trabajo sobre Les demoiselles y, en cambio, cuando la problemática de los dibujos es identificable, conduce a telas independientes del gran cuadro, incluso a proyectos vueltos a tomar mucho más adelante.

¿Hay que ver en ello un desfase cronológico, es decir, un post scríptum al trabajo sobre la gran tela, o simplemente unas anotaciones divergentes hacia proyectos anexos? Es imposible decidirlo.

En efecto, si dejamos a un lado dos dibujos que tratan de flores, con el segundo, 7R, que conduce a la tela llamada Ramillete en un jarrón [86], los primeros estudios, pintados con fogosidad, muestran un rostro y una mujer desnuda con los brazos levantados y en desequilibrio, en una posición inversa a la de la señorita que se sienta como en Desnudo con pañería.

La silueta abstracta del árbol 9R, y sobre todo el grafismo en 10R del Desnudo con pañería con sus angulosas articulaciones, exageradas como en los dibujos finales de la secuencia del campesino de Gósol, parecen remitir al periodo que siguió al último estudio de Les demoiselles. Es el tipo de articulaciones que Picasso utilizará en su gran tela de la Mujer desnuda con los brazos levantados de la antigua colección Chrysler [87] que hemos visto aparecer en el dibujo tardío 4V del Álbum 6.

El dibujo 8R muestra a una mujer de frente entre dos perfiles opuestos. El que convendría a la señorita del extremo izquierdo es notable por las articulaciones de las rodillas. Tanto pudo pertenecer al trabajo para acentuar el ángulo de la rodilla de ésta, como derivar de ella.

En 10V, 11R y 12R vemos que vuelve a aparecer la mujer desnuda con el vientre adelantado aparecida ya en los Álbumes 11 y 12, pero aquí parece realizada aún con más decisión. La barbarie del rostro es idéntica a la de los dibujos del Álbum 12, IV y 2V. Da la impresión, quizá a causa de la situación al final del álbum, después del dibujo del ritmo del Desnudo con pañería, que es la culminación. Ahora bien, volvemos a encontrar a esta mujer con el vientre adelantado, con el mismo ritmo aunque dibujada al lápiz esta vez, en los dibujos 15R y 16R del Álbum 16, con evocaciones, evidentes en 21R, 22R y 23R, de los temas de los dibujos finales del Álbum 12 y, en 19R, el retorno de los ritmos de la figura 2V, aún perteneciente al Álbum 12. Así pues, el Álbum 16, que

empieza con dibujos de La mujer con abanico, solo puede ser la primavera [88] de 1908. También incluye la culminación de la mujer con el vientre adelantado, La dríade, también de 1908 [89]. De aquí la hipótesis según la cual Picasso volvió a tomar, tras un cierto lapsus, en la primavera de 1908, una problemática abandonada en otoño de 1907 [90].

El Álbum 15 forma un conjunto coherente que es imposible desplazar más allá de principios de otoño de 1907 a causa de la concordancia con el Desnudo con pañería, cuya finalización se produjo a más tardar hacia fines de verano. Por otro lado, los dibujos del Álbum 16 y los temas relacionados con los cuadros presenta la misma factura y remiten también a un periodo determinado de la primavera de 1908. Existe, pues, a la vez una interrupción cronológica relativamente larga y un encadenamiento de ciertas problemáticas entre los dos álbumes y entre el otoño de 1907 y la primavera de 1908.

Todo indica que el Álbum 14 es anterior al Álbum 15. Ofrece un contraste muy claro entre su cubierta, muy trabajada en colores sobre el tema del águila, y los dibujos al lápiz, contrariamente muy rápidos. Por primera vez desde el Álbum 7 nos enfrentamos a estudios que remiten, sin ninguna duda, a Les demoiselles d'Avignon y al «salvajismo» de los rostros de la derecha, incluso siendo sumarios, salvo, como veremos, para el de la señorita agachada. El Álbum 14 se vincula al Álbum 12 por los dibujos 1R, luego 2R, 3R, 4R, 5R, 6R, que vuelven a tomar, sin hiato, el estudio de las tensiones especiales. Se ven recubiertos en ocasiones de pruebas de una curiosa escritura como griega.

Lo importante es ver surgir, en 3V, la articulación puntiaguda de la rodilla «final» de la muchacha que sostiene la cortina a la izquierda. Esta articulación ha sido «agudizada» desde los ensayos sobre el tema del viejo campesino de Gósol, y aparece la punta de la rodilla en la pierna de la derecha de 16V en el Álbum 9. Los dibujos 5V y 6V del Álbum 14 muestran esta excrecencia puntiaguda de la rodilla sobre la silueta de la señorita del extremo izquierdo, cuyo movimiento de conjunto es extraordinariamente acentuado, particularmente en 6V, por contraste con los ritmos del cortinaje detrás de ella. Pero estos dibujos dejan totalmente en suspenso la figuración del rostro, reduciendo a una simple masa, e incluso la oreja sirve, en 6V, para crear un punto de interrogación.

Es importante constatar que, en este punto, el conjunto del cuerpo y las piernas de la señorita del extremo izquierdo corresponde muy exactamente a lo que leemos en el esbozo de Les demoiselles que está en el Philadelphia Museum of Art (cat. 28, p. 31) [91]. Pero la acentuación tan puntiaguda de la rodilla pertenece, evidentemente, a las correcciones destinadas a aportar una expresividad más intensa y unas tensiones deformadoras a la figuración que nosotros atribuimos al primer estudio de Les demoiselles. ¿Acaso debemos preguntarnos entonces si el esbozo de Filadelfia pertenece ya al trabajo de las correcciones, en vez de prefigurar, como todo el mundo admite, el primer estadio?

El dibujo 16R del Álbum 14 para la señorita agachada nos lleva claramente al esbozo de Filadelfia. Contiene la figuración de ritmos de conjunto del cuerpo, el afilamiento del busto y la separación de los muslos. Pero, contrariamente a lo que leemos en el esbozo, el brazo izquierdo no queda acabado porque su repliegue junto al rostro está ya indicado, a pesar de que el ritmo ondulante de la mano «corregida» se pudiera con

fundir con un movimiento de la cabellera. Además, el rostro de la señorita ya está girado hacia nosotros, aunque los retoques finales no están todavía definidos. Todo ello implica que el dibujo 16R debe ser más tardío que el esbozo de Filadelfia. Pero entonces ¿de qué sirvió, ya que interviene entre las correcciones de la señorita de la izquierda y las de la señorita agachada?

Creo que, para entender este extremo, debemos prescindir de momento de las transformaciones del rostro de la señorita agachada y considerar atentamente los dibujos IV y 15V del Álbum 14. Este último dibujo, ciertamente, está tachado, pero presenta el giro hacia nosotros del rostro de la señorita que está de pie a la derecha, lo que confirma que es muy posterior al esbozo de Filadelfia, en el que su rostro sigue girando hacia la izquierda. Puede afirmarse este extremo puesto que estos dos dibujos determinan la corrección de composición fundamental: el desplazamiento de la señorita agachada, y sobre todo de su cabeza, hacia adelante del vientre de la señorita de pie a la derecha, para llenar el lugar que el marinero había dejado vacío. Ahora bien, en el esbozo de Filadelfia, su cabeza está detrás del cuerpo de la señorita de pie.

Este desplazamiento se realiza en IV, mientras que en 2V encontramos de algún modo el esquema abstracto. Pero si en IV observamos tan sólo las líneas de composición exteriores, y en la parte baja del dibujo, los ritmos también exteriores de la señorita agachada, ¿cómo no debemos sentirnos impresionados por su parecido con los dibujos abstractos que yo denominaba líneas de fuerza o tensiones espaciales del Álbum 12, que siguen en el Álbum 14? Ahora bien, este emplazamiento central ha quedado vacío, borroso, en el esbozo de Filadelfia.

¿No podría tratarse, por esta razón, de un modelo reducido de la composición para estudiar la eliminación del marinero? De hecho contiene, en la extremidad de la mesa baja, debajo del lugar del codo del marinero, de la época del dibujo de Cooper, una forma oblonga del rosa de la carne de las señoritas, que la versión final nos lleva a interpretar como la pierna de la señorita con los brazos levantados del centro. Ahora bien, en el esbozo de Filadelfia esta pierna aún sigue desconectada totalmente del muslo. En primer lugar ello es debido al hecho de que, en las versiones iniciales del proyecto, esta señorita, colocada detrás del marinero, dominaba la composición, porque Picasso quería claramente figurar su torso hasta el sexo que se encontraba, en el dibujo de Cooper, a la altura del cuello de la señorita sentándose. Para representar de pie esta señorita central de modo que llenase el vacío dejado por el marinero y aprovecharse el ritmo de la punta de la mesa baja, Picasso se vio obligado a bajarla, pero no pudo hacerlo en gran medida si no quería debilitar el ritmo triangular del conjunto de su composición, que culmina hasta aquí con sus brazos levantados. Entonces, eleva, ensancha claramente la señorita sentándose y la separa de la señorita de pie de la izquierda, hecho que a partir de ahora sitúa el sexo de la señorita de los brazos levantados a la altura del hombro de su vecina; además, el hecho de bajarla deja también su sexo a la altura de la diagonal producida por el brazo del marinero en el dibujo de Cooper. Ahora bien, esta diagonal se reconstituye a partir de ahora merced al nuevo movimiento del brazo de la señorita sentándose, que la alinea con la línea oblicua de su pierna, que ella avanza. La nueva diagonal se prolonga mediante un ropaje que permite a Picasso interrumpir la pierna ahora desmesuradamente alargada de la señorita con los brazos levantados. Conviene señalar que este ropaje, como la

parte baja de la pierna que aparece en el esbozo de Filadelfia, llena un espacio sin dibujar en el dibujo de Cooper (y que parece haber sido borrado), hecho que hace pensar que Picasso no estaba ya satisfecho de esta parte central de su composición inicial.

La bajada de la señorita central provocada por la eliminación del marinero llevó con toda probabilidad a la transformación de la composición del esbozo de Filadelfia. Deja de culminar con los brazos levantados de la señorita central para estar animada por un movimiento ascendente de la izquierda hacia la derecha. Este movimiento lo produce la elevación de la señorita del extremo derecho, que a partir de este momento domina a su vecina del centro, y el desequilibrio acentuado hacia la derecha de los brazos levantados de esta última, que se cierran detrás de su cabeza. Este movimiento mueve a Picasso a separar el grupo de las señoritas de la derecha respecto de la del centro, y culmina con el formato rectangular del esbozo de Filadelfia.

Pero no se detuvo aquí. Primeramente, la señorita de pie sobrealzada en el extremo derecho mira hacia la izquierda, lo que no tiene sentido alguno en el momento en que la anécdota (y el estudiante) ha desaparecido. Probablemente es esto lo que le decide a girar en ángulo recto su rostro hacia nosotros, en la versión definitiva de *Les demoiselles*, como el de la señorita agachada. A continuación compró la tela y fijó su formato definitivo. Comprime simétricamente la parte derecha y, sobre todo, la parte izquierda de su composición, como podemos apreciar en los dibujos IV y 15V del Álbum 14, que contienen, como en las composiciones iniciales, la cabeza de la señorita agachada delante del vientre de la señorita de pie a la derecha.

El esbozo de Filadelfia reúne, pues, las transformaciones decisivas que culminan en la composición final de la gran tela. Se puede verificar mejor porque el desequilibrio de los brazos de la señorita central se mantiene, con el ritmo subrayado por los movimientos del ropaje y el entorno espacial de la señorita que entra por el extremo derecho, que ve su actitud completamente transformada respecto del esbozo de Filadelfia, y con la verticalidad del formato que permite a Picasso desarrollar los ritmos ascendentes de la composición a la derecha, que el formato de su hoja para el esbozo no le había permitido elaborar totalmente.

La composición definitiva del cuadro permite pensar que Picasso recogió del esbozo de Filadelfia esta interrupción de los ritmos ascendentes de la construcción de los personajes de su punto de encuentro. Éste se sitúa claramente fuera del borde del cuadro, hecho que deja abierto el impulso de las formas. Pero, si éstas se ven imaginariamente prolongadas, vuelve a aparecer la proyección de la cuña de la mesa baja. De este modo, el esbozo de Filadelfia y los dibujos del Álbum 14 atestiguan la evolución seguida en la composición definitiva. Ésta no aparece por lo tanto como resultado de un «primer estadio» seguido de correcciones, sino como un conjunto de transformaciones ininterrumpidas a partir del momento en que Picasso tomó la decisión de eliminar al marinero, última reliquia de la anécdota inicial, decisión tomada seguramente antes de plasmar las chicas de la izquierda y del centro en la gran tela, puesto que las radiografías no detectan modificaciones en esta parte.

La comparación entre el esbozo de Filadelfia y la composición final muestra no tan sólo cómo Picasso terminó la composición, sino de qué modo eliminó una parte de la geometría de la construcción del esbozo en provecho de contrastes más ágiles, más

complejos, que proyectan mucho más claramente hacia el espectador a la señorita de la izquierda y a la señorita agachada, atraviesan la profundidad al mismo tiempo y acentúan la dinámica de conjunto. Ello lleva a situar el esbozo de Filadelfia en el inicio de la ejecución definitiva del cuadro.

Lo verificamos con el hecho de que la corrección del rostro de la señorita agachada tan sólo sigue más allá del Álbum 14 para ser realizada en el dibujo añadido IR del Álbum 3. Sólo aquí el movimiento ondulante de la mano —que se estudia independientemente, a la derecha de la misma hoja— se ve integrado a la representación del rostro con la desnivelación de los ojos, el ojo de la izquierda más alto que el derecho, y la nariz girada como en el cuadro en el que la señorita agachada está sola, tan cercano a la versión final (cat. 64, p. 84). (Tal vez porque sintió la necesidad, en este estadio de su trabajo, de remitirse al Álbum 3, en el que en lugar del estudiante aparecía en ocasiones la señorita del extremo izquierdo y en el que estudiaba el modo de agacharse de la de la derecha, que Picasso dibujó en IR). Sólo faltará, a partir ahora, hacer girar ligeramente hacia la izquierda el rostro así transformado para obtener la composición actual.

El trabajo sobre el rostro de la señorita agachada es extremadamente complejo, como se ve en una serie de dibujos a los que todavía no me he referido y que vienen a situarse entre el esbozo de Filadelfia y el dibujo 16R del Álbum 14. El primero, cronológicamente, parece ser el gouache sobre papel en el que la forma (que sabemos que ha sido sacada de la mano) que se adapta al contorno del rostro carece de ritmo, con los ojos todavía al mismo nivel (cat. 63, p. 83). En el segundo, sin color, resalta el pómulos de la derecha mucho más claramente, rompiendo el perfil izquierdo y acentuando el giro de la barbilla en sentido contrario a la curvatura de la nariz, con los ojos salidos a cada lado del rostro y desnivelados (Álbum 13, 10R) [92]. Un segundo dibujo análogo exagera los contrastes, agudiza los ángulos y acentúa el desnivel de los ojos, pero al revés de la solución definitiva, que no aparece hasta el dibujo 16R del Álbum 14 (Álbum 13, 11R) [93]. Picasso destacó mucho en él los orificios de la nariz. El estiramiento ondulante de la mano adaptándose a las inflexiones del rostro también es precisado allí. Ello es todavía más evidente en un dibujo, inédito hasta ahora (Álbum 13, 8V) en el que Picasso volvió a realizar rápidamente las deformaciones del rostro a fin de seguir el movimiento de la mano, esbozando el ritmo del futuro brazo de la señorita agachada. Estos tres dibujos pertenecen a un álbum que Zervos tuvo entre las manos pero del que, no se sabe por qué razón, dejó de reproducir dos hojas y colocó las otras en un desorden total [94].

Este Álbum, nuestro Álbum 13, es un álbum de Croquis. Debía contener originalmente ocho hojas dobladas, una de ellas de color verde, otra rosa, a la que le falta en la actualidad una mitad, la tercera blanca crudo y las otras cinco blancas. En IR, encontramos un gouache, el busto y el movimiento de los brazos de éste preparan el Desnudo amarillo, si bien la cabeza es parecida a las de las secuencias que llevarán al Desnudo con pañería. En 2R y 3R siguen unos estudios de equilibrios espaciales abstractos. 2R fue reproducido por Zervos en forma invertida. En 2V, gualdrapeado respecto al resto del álbum, y en 3V, dos dibujos preparan el gouache del Desnudo de pie con los brazos levantados (cat. 55, p. 68), que aumenta las tensiones del movimiento de las piernas de la Mujer desnuda de pie de la secuencia del Desnudo

amarillo. Aquí volvemos a encontrar el tema que había aparecido con la mujer bajo la inscripción «Málaga» de la tercera de las cubiertas del Álbum 9. Pero los dibujos del Álbum 13 son mucho más radicales que los del Álbum 9. Ello confirma que son posteriores. En 4R y 6R aparecen de nuevo los motivos de flores, como en los Álbumes 12 y 15. En 7R un lavado con una inscripción china, lo que explica que el aspecto del paisaje representado sea una clara imitación de este género de pintura. (No hay ninguna razón para sospechar la autenticidad de ésta, puesto que el tomo VI de Zervos en el que sale reproducido fue examinado por Picasso). En 9R y 9V dos conjuntos de estudios de pies ofrecen detalles que confirman el paralelismo de este álbum tanto con la hoja de estudios del Retrato de Salmon (el perfil de un hombre con la rótula marcada en 9R) como con la radicalización de los cortes de las formas de la pierna (abajo a la izquierda de 9V). Este último dibujo nos aporta la razón de estos estudios de pies. Los pies de la mujer del dibujo 2V, más claramente que los del gouache del Desnudo de pie con los brazos levantados (cat. 55, p. 68), que de todos modos parece la culminación de la secuencia, ofrecen de hecho las desproporciones y las torsiones estudiadas en el dibujo central arriba de 9V y en el dibujo central abajo de 9R. Ello se aprecia mejor todavía observando los pies en un dibujo aislado intermedio entre el de la mujer con los brazos levantados del Álbum 9 y los de este Álbum 13 [95].

El proyecto no fue más lejos, pero, abajo a la izquierda del verso de la hoja de estudios del Retrato de Salmon, unos dibujos distintos de pies muestran que Picasso tenía problemas con la fijación de las transformaciones de sus figuras de pie. Aquí nos hallamos más allá de la secuencia del Desnudo amarillo, como se puede ver comparando con la Mujer desnuda de pie, y mucho más cerca de la problemática de la tela Mujer desnuda con los brazos levantados (véase p. 524 del presente catálogo).

En el dibujo 12R vuelve a salir el tema de la mujer con el vientre hacia adelante de frente y de perfil, como en los Álbumes 12 y 15. Los siete dibujos finales de 12V hasta la tercera de las cubiertas estilizan el águila, el pollito y numerosos animales (corderos, caballos, camellos, etc). Añadamos que, en la cubierta inédita, hay, de la mano de Picasso y bajo la impresión Croquis, el añadido garabateado «d'après nature», en el que se puede valorar su sentido del humor. Los tres dibujos relacionados con la señorita agachada son respectivamente 8V, el esbozo con el ritmo del brazo desarrollado; 10R, el menos radicalizado, y 11R. Me inclino a creer que 8V, utilización de un verso libre, fue ejecutado después del 11R. Pero lo que es particularmente destacable es que toda la secuencia viene precedida, en 8R, por la experimentación de las deformaciones de 10R y 11R sobre el rostro de Josep Fontdevila. Esto había impresionado ya a Zervos, que había hecho seguir la reproducción de la del dibujo preparatorio de la versión de la colección Jacqueline Picasso. Aunque la nariz es rectilínea «en cuarto de Brie», la prominencia de la barbilla, la excrecencia del pómulo de la izquierda y el equilibrio de los arcos de las cejas están formados por curvas, contrariamente a los ángulos y a la geometrización rectilínea de los dibujos de la colecciones Jacqueline Picasso y de Ménil.

El retorno, en este estadio, de la experimentación gráfica sobre el rostro del viejo campesino de Gósol pone en evidencia su papel como banco de pruebas de las transformaciones primitivistas que no dejó de seguir desde la primera transformación en Gósol de su rostro en una máscara (lo que tal vez explica la insistencia de Picasso en

s subrayar la exclusividad de la fuente ibérica en la realización de *Les demoiselles*, con las esculturas ibéricas que había visto en el Louvre o comprado a Géry Pieret, relevadas de este modo por un modelo también «ibérico»).

John Golding y, después, William Rubin han relacionado la escultura de cabeza ibérica comprada por Picasso a Géry Pieret con la Cabeza de hombre (de hecho un busto) del Museum of Modern Art (cat. 33, p. 37), en el que el desnivel de los ojos y la prominencia de la barbilla constituyen una especie de trabajo intermedio entre el dibujo 8R y los dibujos 10R y 11R para la señorita agachada [96]. De hecho, si sometemos a comparación la escultura ibérica, el busto del campesino de Gósol de la colección de Ménil, el dibujo 8R, todos ellos invertidos, y esta Cabeza de hombre, la prosecución de la deformación desequilibrada del rostro y las búsquedas sobre el desnivel de los ojos y la prominencia de la barbilla aparecen con continuidad. Se intercalan en ellos el Busto de mujer con gran oreja, por la ruptura en el perfil en el que sobresalen el pómulo y por el contorno de la oreja ampliada parecida a la de la Cabeza de hombre del Museum of Modern Art, ruptura que vuelve a aparecer en la cabeza para la señorita agachada. Podemos destacar que Picasso pasa, en sus dibujos, de una apariencia masculina a una apariencia femenina o asexual —los rostros de *Les demoiselles* serán ambivalentes— y también de un perfil a otro, lo que sin duda era necesario para apreciar las disimetrías y el movimiento, como en su trabajo anterior sobre la señorita sentándose y el *Desnudo con pañería*.

No olvidemos tampoco que Picasso tiene en mente, en este momento, no sólo la finalización de *Les demoiselles*, sino también el proyecto del retrato de Salmon (en vistas, dice éste, a una escultura), del que Rubin publicó la versión más completa [97]. En este dibujo al carboncillo, Salmon se beneficia, si se me permite decirlo, de todas las soluciones gráficas provenientes del viejo campesino de Gósol: desnivel de los ojos, nariz «en cuarto de Brie», prominencia de la barbilla. Ahora bien, en el reverso de este retrato se aprecian solamente los esbozos conocidos, con el dibujo añadido 4V del Álbum 6, de la Mujer desnuda con los brazos levantados de la antigua colección Chrysler [98], el corte de cuyas formas exaspera el de la versión final del *Desnudo con pañería* y del dibujo 10R del Álbum 15. Disponemos por lo tanto de todas las razones para pensar que este retrato de Salmon es un post scríptum a las correcciones sobre *Les demoiselles*, lo que confirma la presencia del poeta en el Bateau-Lavoir durante este verano decisivo y explica que sea el único poeta amigo de Picasso que siguió las transformaciones de *Les demoiselles* [99].

Destaquemos también que en la tela *Busto de mujer*, actualmente en una colección privada [100], aparece de nuevo el desnivel y la inscripción del ojo de la izquierda en el perfil del rostro, con una nariz más bien «en cuarto de Brie» (cat. 82, p. 100), y con la frente formando un ángulo casi rectilíneo, en una posición correspondiente al rostro de la señorita de pie del extremo derecho. Aunque finalmente este rostro fue radicalizado de modo distinto al de la señorita agachada, esta tela se integra también en la secuencia que parte de la cabeza esculpida ibérica y de las deformaciones del rostro de Josep Fontdevila.

Los estudios del Álbum 13 están escalonados durante un cierto tiempo, puesto que el gouache IR prepara el *Desnudo amarillo* y los dibujos 2V y 3V —en los versos, ciertamente, lo que tal vez significa que fueron añadidos con posterioridad— son

claramente posteriores a esta secuencia. En cualquier caso, a través de los dibujos 10R, 11R y 8V este mismo álbum desemboca directamente en las correcciones del Álbum 14. El orden de los dibujos aparece aquí conforme a la lógica de la creación, contrariamente al desorden de Zervos. Lo hemos visto en el trabajo sobre el rostro de la señorita agachada y es evidente también en los dibujos IR, 2V y 3V que radicalizan el salvajismo de la figura de pie desnuda con los brazos levantados, lo que prosigue con los estudios de cuerpo entero en 9R y 9V. En este caso, el gouache (cat. 55, p. 68) habría sido contemporáneo de la ultimación de la señorita agachada. Ello confirma el sentimiento de que Picasso no dejó de pasar de *Les demoiselles* a las exploraciones que nacían de su trabajo, nutriéndolo de descubrimientos o de confirmaciones, aunque tratase temas aparentemente distintos. El Álbum 13 deshace de este modo la contradicción que había con el Álbum 15, que enlazaba con los Álbumes 11 y 12 y parecía aparte de *Les demoiselles*. Incluso en el periodo de concentración, en el momento de ultimar definitivamente *Les demoiselles*, Picasso no cambió su método de trabajo y prosiguió las investigaciones en los atajos que hallaba. ¿Cómo podría haber sido de otro modo cuando inventa unas figuraciones nunca vistas hasta ahora? [101] El gouache del *Desnudo de pie con los brazos levantados* (cat. 55, p. 68) nos muestra un uso distinto de las rayas que irradian de cada lado del torso o en el pliegue del pie derecho, donde el corte de la pierna planteó tantos problemas a Picasso. Este tipo de rayas, destinado a evidenciar o a ritmar un entorno, aparece por vez primera en la secuencia del *Desnudo amarillo*.

El Álbum 14 contiene unas rayas similares, en 4V, en el rostro de la muchacha sentada, enlazado por el asa del brazo como en el *Desnudo con pañería* y bajo unas palmas bastante del estilo del *Nu bleu souvenir de Biskra*. Vemos como aparece todo un espacio de rayas, al mismo tiempo que la barbarie de los rostros, en un grupo de pinturas: *Desnudo acostado* [102], *Mujer desnuda en una cama* y *Mujer desnuda*, que equivocadamente yo había relacionado con la preparación del *Desnudo con pañería*. Se trata de hecho de una investigación paralela a *Les demoiselles*, incluso si el *Desnudo con pañería* se aprovechó de esta generalización de la expresión rayada del contenido espacial de la figura.

Todo sucede como si esta extensión del uso de las rayas que aparecen desde la figura femenina 9V y 11V del Álbum 9 hasta los estudios para el retrato de Salmon hubiese sido un hecho previo al uso de las rayas pictóricas estridentes del estadio final del rostro de la señorita agachada, y a la finalización del torso y del rostro de la señorita de pie a la derecha. Puede que el rostro de la señorita del extremo izquierdo fuese el último en ser finalizado. En cualquier caso, nada anuncia estos efectos de pintura en los álbumes o en los dibujos sueltos.

Añadamos que la cubierta del Álbum 14 contiene un dibujo elaborado y «naturalista» del águila y el mismo estilizado en el dorso y en el verso de la cubierta, con el pollito que ocupa la segunda de las cubiertas. Ello se relaciona con las estilizaciones de las últimas páginas del Álbum 13.

Del mismo modo que este Álbum 13 fue reproducido parcialmente y desordenado por Zervos, el Álbum 14 se le escapó, hecho que hacía casi incomprensible la serie de correcciones del primer estadio de *Les demoiselles*. Actualmente se ha comprobado que no fue desarrollando los temas provenientes de la concepción del *Burdel* para

escarnecer la evasión de *Le bain turc* o de *Le bonheur de vivre* como Picasso llegó al estadio final de *Les demoiselles*, sino a partir de derivaciones gráficas sobre el rostro y el cuerpo de un viejo campesino de Gósol, imaginando también un retrato de su amigo Salmon (el único presente entonces, recordémoslo, de sus amigos poetas). Por lo tanto, a partir de su propio fondo de modelización y de experimentación.

Pero estamos lejos todavía de las primeras reducciones de rostros a su máscara, o incluso de la geometrización de la nariz «en cuarto de Brie». Este golpe de timón hacia la radicalización de la barbarie y la exacerbación de las deformaciones no deja de acentuarse después de los dibujos que aparecen en la hoja del *Crédit Minier et Industriel* del 18 de junio. La coincidencia cronológica con una crisis íntima entre Fernande y él, a la cual no son extraños, sin duda, la expulsión de la joven Raymonde y su regreso al orfanato, es demasiado clara como para ser fortuita.

Pero no es menos claro que, igual como Picasso se había servido de un trampolín para su imaginación gráfica de las deformaciones expresivas de la cabeza ibérica esculpida con la oreja grande, del mismo modo estaba dispuesto a apropiarse de otros modelos «salvajes», del mismo modo que puede pensarse que la geometrización «culta» de la nariz «en cuarto de Brie», proveniente del tema de la cariátide, le fue inspirada por la plástica pura de ciertas máscaras negras.

Poseemos un indicio indirecto de ello merced a un dibujo aislado del Álbum 11, 5R, que representa un trapecio con una banda horizontal encima y decorado con una línea vertical adornada con rayas en forma de espiga. Al reproducirlo, Zervos lo interpretó como un jarrón [103]. Pero existe un dibujo suelto que atrae la atención, pues muestra un rostro curiosamente estilizado con una nariz «en cuarto de Brie», flanqueado por dos orejas ibéricas aplastadas encima de las mejillas, y con los ojos muy juntos encima de la nariz [104]. Picasso, interrogado por mí, había negado que este dibujo tuviese relación alguna con *Les demoiselles d'Avignon* o que fuese negro, diciendo que es uno de aquellos dibujos que uno hace sin pensar cuando habla por teléfono [105]. Esto es cierto para las figuras que vemos rayadas abajo. Sólo que Rubin tenía razón cuando subrayó que traduce un estado de espíritu primitivista, aunque no se refiera a ninguna obra conocida [106]. Por otra parte, vuelven a aparecer, a cada lado, exactamente los mismos trapecios decorados del dibujo 5R del Álbum 11. Además, en esta misma hoja, se descubre, entre los dos personajes rayados de abajo, un jarrón con una planta con tres tallos que también aparece en el gouache 6R del Álbum 13. Esta hoja de dibujos, por lo tanto, es claramente contemporánea de las pruebas previas a la transformación final de la señorita agachada.

Hay una anotación legible en el dibujo 15R del mismo Álbum 13, «Uhde, Quai au[x]Fleurs, II». ¿Debe ello relacionarse con la visita de Uhde al Bateau-Lavoir para ver *Les demoiselles*, visita que conllevó la de Kahnweiler? Cuando menos es probable. Ahora bien, según Louise Leiris y Maurice Jardot, Kahnweiler era un hombre de costumbres y siempre cogía sus vacaciones en agosto. Ello implica por lo tanto una visita en julio a más tardar, fecha que es coherente con el texto de Kahnweiler más preciso sobre este punto, donde utiliza la expresión «en los primeros días de verano de 1907» [107]. Otra coincidencia es el dibujo 14V del Álbum 14, que parece mostrar a Raymonde escribiendo y por lo tanto su presencia (o su recuerdo cercano). Añadamos que lo que se puede inferir del ritmo intensivo del trabajo de Picasso desde la

referencia del 18 de junio sugiere también que la mayor parte de la tela actual de *Les demoiselles* debía acabarse en este principio de verano de 1907. Ello viene confirmado por dos cartas, una de Iturrino, que se encontraba entonces en el País Vasco, y otra de Eugène Rouart desde el Alto Garona, que están al corriente del trabajo sobre el gran cuadro y lo recuerdan a primeros de julio (véase cronología, p. 556 del presente catálogo).

El conjunto de estos álbumes, como mínimo a partir del Álbum 6 del mes de mayo, que presencia la sustitución del estudiante por la muchacha del extremo izquierdo y que es contemporáneo de la ubicación de las señoritas en el formato cuadrado del dibujo de la colección Cooper y de la pintura recubierta por el Busto de mujer con gran oreja, no deja percibir la ruptura en el trabajo que implican las expresiones utilizadas corrientemente de «primer» y de «segundo estadio». Picasso, en el texto de Kahnweiler al que me refería más arriba, hablaba de «dos periodos de trabajo», lo que se corresponde con el paréntesis producido por esta especie de bifurcación, tanto hacia lo que se convertirá en el *Desnudo con pañería* como hacia las experiencias sobre el viejo campesino de Gósol, que se manifiesta en los Álbumes 7 y 8. El retorno a *Les demoiselles* no se concreta hasta los Álbumes 12, luego 13 y sobre todo 14. Sin duda es porque entonces, durante el mes de junio, empieza a trabajar en su gran cuadro, para transformar su centro y la parte derecha mediante la eliminación del marinero a partir del esbozo de Filadelfia. Ya que la culminación definitiva de la señorita agachada, y sobre todo de su rostro, acontece en último término, con la de la señorita de pie a la derecha y el rostro de la señorita del extremo izquierdo.

La ejecución del cuadro es claramente más compleja que todos los dibujos y que el esbozo de Filadelfia. Si hasta entonces existía una continuidad en la profundización del primitivismo, que pasa de las primeras influencias formales, en cierta manera cultivadas en el *Desnudo con pañería* a un auténtico salvajismo, no adquiere su auténtica violencia hasta el momento de la propia ejecución. Se trata de una violencia propiamente pictórica que supera formidablemente las violencias gráficas.

Las ideas formales del primitivismo conservadas en las dos señoritas del centro, colocan al *Burdel* en el mismo nivel que las obras de Matisse o Derain expuestas en los *Indépendants* de 1907. El salvajismo la aísla de todo el mundo.

Los álbumes contradicen que Picasso, en uno u otro momento del proceso de creación de *Les demoiselles*, le hubiese dado la vuelta bajo el efecto de un shock o del descubrimiento del Musée del Trocadéro. Además, al haber ido siguiendo la sugerencia de Derain y al pasar éste la primavera en Cassis —donde vio a Matisse, que se iba a Italia—, parece evidente que Picasso no se afanó por ir a explorar este museo (hecho que se corresponde con su afirmación a Zervos). La lógica conllevaría que esta visita estuviese relacionada con el salvajismo aplicado a lo largo de la ejecución. Sea como fuere, si las deformaciones primitivistas cambian de naturaleza entre los dos periodos de trabajo sobre *Les demoiselles*, es esencialmente a fuerza de reflexiones y de pruebas. Y en los álbumes comprobamos que *Les demoiselles* no son ni el término ni el súmmum de este aumento de salvajismo y de violencia. Son su manifestación artística.

Éste es, probablemente, un efecto del método de trabajo que creemos poder deducir de estos álbumes. Si bien las bifurcaciones, los altos en el trabajo sobre el proyecto del *Burdel* corresponden claramente a la necesidad de verificar la validez de

procedimientos representativos hasta entonces ignorados (o excluidos) por todas las jerarquizaciones practicadas en el arte europeo, estas verificaciones, esta llamada de Picasso a unos ayudantes geométricos, a unos ancestros negros, cezannianos, y, sin lugar a dudas, por la parte «salvaje», oceánicos, acaban creando una lógica creadora autónoma. El Burdel se beneficia de ello. Se convierte en el campo de pruebas y de consecuciones. Es lo que yo llamo un manifiesto —hecho que con toda probabilidad explica el contraste entre las partes «salvajes» y las señoritas simplemente ibéricas del centro, o más exactamente confrontaciones figurativas entre ellas (sabemos que Picasso practicará estas confrontaciones figurativas en sus papiers collés y en sus dibujos de 1914, oponiendo por ejemplo síntesis cubista e ilusionismo perspectivo; así, a partir de ahora se planteará la validez de sus investigaciones figurativas fuera de las reglas). En cualquier caso, hubo un manifiesto, puesto que los testimonios muestran que Picasso convocó ante Les demoiselles actuales a todo sus amigos y conocidos. Pero la gran tela no se agota en todas sus posibilidades, puesto que Picasso obtiene por el mismo proceso muchas otras obras, incluyendo dos de gran importancia: el Desnudo con pañería y las Tres mujeres.

Ésta es la lógica del trabajo en los álbumes. Como he dicho ya, es inseparable de motivaciones psicológicas profundas, pero éstas no son expresadas fuera de ella, sino, contrariamente, a través de ella.

#### EL ÁLBUM 16 Y EL DESPLAZAMIENTO EN LA PRIMAVERA DE 1908 DE OBRAS RELACIONADAS HASTA AHORA CON LES DEMOISELLES

Este álbum, un bloc de notas de ciento siete hojas bastante pequeñas (21,3 x 13,7 cm), contiene relativamente pocos estudios, pero en cambio, un número importante de dibujos detallados próximos a las pinturas o esculturas ya realizadas, hecho que le confiere, en algunos casos, la categoría de un compendio concebido a partir de las obras.

El primer problema que plantea es el que he indicado ya a propósito del Álbum 15: el retorno, entre dibujos relativos a las obras de la primavera de 1908, de dibujos aparecidos antes del otoño de 1907. Ello no se corresponde mucho con los métodos de Picasso. Aún así, si consideramos el conjunto de los dibujos de este tipo del Álbum 16, de 14R a 26R, se constata que cinco de diecinueve tratan temas o movimientos un poco distintos a los de la época del Álbum 15, y que, entre éstos, el dibujo 19R llevó al gouache de Mujer desnuda de cuerpo entero [108] (cat. 62, p. 80), cuyo parecido con la secuencia del Desnudo amarillo de verano de 1907, aunque también sus divergencias, son claras.

Debemos inclinarnos ante los hechos y admitir que en un período que, como sabemos por Kahnweiler, fue para Picasso de reconsideraciones y de vacilaciones profundas [109], éste volvió a abordar, después de un cierto intervalo, problemáticas gráficas anteriores que debía considerar no agotadas, atendiendo a que, en muchos aspectos, su trabajo sobre el gran lienzo de las Tres mujeres y el lienzo del mismo estilo La dríade constituía una continuación y una profundización del periodo de Les demoiselles y del Desnudo con pañería [110].

De este modo, los desplazamientos que el Álbum 16 impone en la primavera de 1908 se aclaran y muestran todo el alcance de la reconsideración de las problemáticas de la primavera y del verano de 1907. Es el caso del Jarrón de flores, [111], que aquí figura con toda su red de rayas en 17R, pero de un modo tan sólo estructural en 27R. También es así en el caso de la Mujer [112], que no se integra ni en Les demoiselles ni en el Desnudo con pañería, dibujada en 40R, pero agachada en 41R, lo que conduce al dibujo 42R, en el que los brazos están levantados con las piernas abiertas simétricamente y plegadas en arcos perfectos, acercándose a las variaciones «negras» que aparecen en los Álbumes 7 y 8 y llegan hasta el tema de la cariátide.

Estos desarrollos excluyen que 40R pueda ser una reproducción de la versión pintada. 43V es el esbozo de los Marineros de jugueta [113], todavía más ajeno al periodo de Les demoiselles que la Mujer anterior, y que nos llevan a desplazarnos a la primavera de 1908, en la que, por otra parte, nos anuncian los proyectos de 1909 [114].

El desplazamiento de consecuencia mayores es el del dibujo 47R, que Rubin relaciona acertadamente con los nimbas [115]. Ello comporta que la Figura esculpida en boj con signos de lápiz y de pintura sobre la cabeza, como también los dibujos que la acompañan, deben hacerse avanzar hasta la primavera de 1908 [116] y separarse de la creación de Les demoiselles.

Ello se añade a otros indicios de un retorno de Picasso, hacia la primavera de 1908, a las estilizaciones «negras» y a su profundización. Pone más atención entonces a las simplificaciones geométricas, como se aprecia en la Cabeza de hombre de la Fondation Rupf y en los dibujos 5R y 62R del Álbum 16 (que van de la cabeza de la Mujer con abanico hacia el de La granjera de La Rue-des-Bois), 51V Autorretrato, 54R y 56R a 58R, estudios para el Hombre sentado, en el que la frontalidad se respeta en todas las ocasiones [117].

Actualmente podemos intentar resolver el problema planteado por la correspondencia entre los dibujos del personaje femenino del Álbum 9, 2V, 9V y 13V, por un lado, y los del Álbum 16, 28R, 29R y 33R por otro. Realmente no hay duda posible: Picasso reemprendió de un modo totalmente deliberado la figura que había ya concebido en el Álbum 9. Pero le hizo sufrir dos tipos de transformaciones. Así como en el Álbum 9 la organización de las rayas intenta aún reseguir y marcar los relieves, en el Álbum 16, como en el dibujo final al pastel y al gouache Personaje de pie de perfil [118], Las rayas están muchos menos sometidas a los relieves y expresan libremente los contrastes decorativos. Apreciamos la misma libertad aumentada en el corte de las formas de las piernas, de los muslos y del cuerpo, mientras que la esquematización de los brazos levantados está completamente estilizada y unida, de modo antinaturalista, a la cabeza, audacia que Picasso no se permitía aún en el Álbum 9 y que proviene evidentemente de nuevas reflexiones sobre la estatuaria negra.

Así como la cabeza más elaborada de la hoja del Álbum 9, 13V a la izquierda, es todavía muy ibérica en su desproporción de la oreja, la cabeza del dibujo más antiguo, 28R, del Álbum 16 tan sólo conserva la oreja como un detalle, que será eliminado pronto en los estudios que siguen. Por otro lado, era lógico que Picasso verificase de algún modo los poderes que le aportaba su nueva reflexión sobre el arte negro a partir de los proyectos dejados en suspenso en la época del trabajo final sobre Les demoiselles. Ello da un sentido a la repetición de los temas gráficos que aparecían en los Álbumes 9 y

15. Desgraciadamente no sabemos exactamente a partir de la adquisición de qué obras en concreto se desarrolló esta reflexión, pero la foto del taller del Bateau-Lavoir hecha por Gelett Burgess en la primavera de 1908 muestra cómo había aumentado la presencia de objetos primitivos [119].

#### LAS RELACIONES ENTRE LOS ÁLBUMES Y LAS PINTURAS CONTEMPORÁNEAS DE LES DEMOISELLES

Consultando el conjunto del catálogo de Zervos y álbumes y dibujos sueltos conservados en la sucesión Picasso, se experimenta la sensación muy viva que en este periodo de su vida, tal vez más deliberadamente que antes, Picasso conservó sistemáticamente hasta los más pequeños bosquejos, todo lo que había anotado en su afán de fijar lo que le pasaba por la mente, en el pedazo de papel que tenía a mano, invitación, recorte de periódico, prospecto, sin buscar siquiera un espacio en blanco, con más razón sin tomarse siquiera la molestia de abrir una libreta. Así pues, se puede extraer la conclusión de que las pinturas que no tienen un precedente en los dibujos fueron ejecutadas con el pincel en la mano directamente sobre la tela, la tabla o el papel, hecho que implicaba más premeditación que los dibujos.

Se trata principalmente de Los segadores [120], probablemente anteriores al trabajo sobre Les demoiselles; del Autorretrato [121] de la Národní Galeri de Praga, de Madre y niño [122], y de la Mujer desnuda con los brazos levantados en sus dos versiones [123].

Los segadores se relacionan con este periodo por los dos personajes masculinos con los brazos levantados de la izquierda de la tela, próximos a la problemática de la señorita con los brazos levantados y por la abstracción que deriva del tema del árbol que hemos visto aparecer en los dibujos sueltos de los álbumes, con la abstracción cada vez mayor hasta encontrar su expresión en la pintura de El árbol [124].

Pasa algo distinto con el Autorretrato de Praga. Primeramente porque, cada vez que Picasso ensaya modificaciones primitivistas en su propio rostro, se trata evidentemente de una prueba particularmente importante. La comparación con los autorretratos de invierno de 1906-1907 muestra cuán lejos está a partir de ahora de la reducción de su rostro a la máscara [125]. La relación de este Autorretrato con los álbumes se sitúa en los estudios que desembocan en el Busto de mujer o de marinero (cat. 48, p. 59) [126], pero el cuadro ejecutado [127] es el que sirvió de trampolín a las soluciones adoptadas, especialmente la mirada insistente de los ojos agrandados de frente y la nariz que, en lugar de estar indicada tan sólo por una línea angulosa, está dotada de relieve.

Es probable que el gouache del Retrato de Max Jacob [128] fuese una etapa intermedia, y los ojos del Busto de mujer [129] de la Národní Galeri de Praga y de la Cabeza de mujer [130] de la Barnes Foundation, y las cejas del Busto de mujer [131] del Musée National d'Art Moderne, también.

La unión, en el Autorretrato, entre la geometría de las rectas para los pómulos, el perfil de la boca y el ángulo formado por la frente y la cabellera, como también para el tratamiento de ésta con trazos vigorosos de pintura negra, y las deformaciones primitivistas, como el agrandamiento de los ojos reseguídos y fijos y de la oreja, está sometida a la prueba del parecido.

Aun así, el papel del Autorretrato está antes que todo en el trabajo pictórico, que adquiere una nueva autonomía por la importancia de los efectos de materia, de los empastes, de los trazos de pintura en relieve violento que servirán para hacer destacar las rayas en los rostros de las señoritas de la derecha [132]. En este aspecto el Autorretrato es heredero del Busto de mujer con gran oreja, en el que la necesidad de ocultar la versión anterior de *Les demoiselles* condujo a estos espesores de pintura.

Madre y niño [133] —título dado por Picasso— vuelve a coger el haz de rayas y el acercamiento de la curva de la arista de la nariz al ojo de la Cabeza de hombre del Museum of Modern Art, mientras que la fijeza de las miradas es llevada al sùmmum. Es la tela más violentamente coloreada del periodo en cuestión. La coincidencia cronológica probable con el retorno de Raymonde al orfanato nos permite preguntarnos si ésta no es la expresión de la reacción dramática de Picasso ante este hecho [134].

Si bien en los Álbumes 13, 14 y 15 hemos podido apreciar cómo aparecían elementos que llevaban hasta la Mujer desnuda con los brazos levantados, en la versión de la antigua colección Chrysler, la versión de la antigua colección Penrose, más estilizada y con una figuración armoniosa en comparación, no está plasmada en los dibujos [135]. La versión «Chrysler» está inscrita en el mismo espacio de cortinajes que *Les demoiselles d'Avignon* y debió ser ejecutado justamente después. Vuelve a utilizar el desnivel de los ojos y la forma del rostro de la señorita agachada, a partir de entonces ejecutado de frente, sin distorsión. Tan sólo la boca de través y los juegos de rayas destacan el desequilibrio y el movimiento de esta mujer desnuda que deriva de los dibujos de la señorita sentándose, al mismo tiempo que desarrolla las soluciones gráficas de distorsión de las piernas, cuyo desarrollo hemos seguido entre el Álbum 9, el Álbum 13 y el gouache del Desnudo de pie con los brazos levantados (cat. 55, p. 68).

Al término de estos análisis, la fotografía del taller del Bateau-Lavoir, publicada primero por Zervos, cortada, y parece que completada después por Spies [137] —y que nosotros tenemos razones para creer que fue tomada por el propio Picasso— [138] adquiere el carácter de una exposición simbólica de las etapas de su trabajo. En el margen izquierdo de *Les demoiselles d'Avignon* —cortada por la fotografía al nivel del límite de la pierna geometrizada y del brazo colgado de la señorita del extremo izquierdo, enalzada sobre la espalda, mientras que la cortina de la izquierda solamente deja ver la parte de arriba del brazo y oculta la mano — Picasso colgó en la pared, uno junto al otro, los dos dibujos finales del tema procedente del anciano campesino de Gósol, el de la colección Jacqueline Picasso y el busto de la colección de Ménil. Al lado, las dos esculturas de madera de Cabeza de mujer, tan claramente ibérica con sus franjas, y de Figura, proveniente de la idea de la cariátide. En la parte de abajo, el busto totalmente asexuado que ha sido denominado Busto de hombre. En medio, al lado de las esculturas, un gouache de 1908 sobre cartón, que todavía aparece invertido en el espejo de la vista del taller, y que es la Composición con calavera, gouache que precede al Desnudo de pie del museo de Boston [139].

¿Acaso no reunió Picasso ante su objetivo un cierto número de obras que recapitulan los adelantos de este trabajo sin precedentes que le había llevado incesantemente más allá de las fórmulas clásicas? ¿No podemos acaso imaginar que esta fotografía es contemporánea de las reconsideraciones contenidas en el Álbum 16, puesto que, a causa

del gouache del Desnudo de pie, no pudo haber sido realizado antes de iniciarse el año 1908?

En cualquier caso, es interesante constatar respecto a esta fotografía que *Les demoiselles d'Avignon* no están recubiertas probablemente por la cortina que las esconde en las fotografías que conocemos del lienzo de las Tres mujeres, lo que significa que entonces los dos dibujos estaban juntos, colgados al lado de ellas, y que el conjunto de las obras reunidas en la fotografía podía ser visto al mismo tiempo que ellas. Es probable que el «gran cuadro» al que Picasso se refiere, en su carta a Stein del 26 de mayo de 1908, indicando que «avanza» y sobre el que no vuelve a hablar en la del 14 de junio no sea *Les demoiselles*, sino las Tres mujeres [140]. Ello no significa que hubiese acabado ya con *Les demoiselles*, puesto que las tenía todavía en la línea de mira.

Nota del editor.

Algunas obras son citadas aquí con unos títulos que no son los que aparecen en el catálogo: cat. 46, que Pierre Daix denomina, según la tradición, Busto de hombre, y cat. 48, que denomina Busto de mujer o de marinero. En estos dos casos Daix se muestra dubitativo, mientras que nosotros hemos tomado partido: hemos insertado estas dos obras en los estudios para el marinero, eliminando la ambigüedad del personaje representado.

[1] Actualmente en una colección privada.

[2] Z. II, 47 y D.-R. 95. Esta gran tela la compraron los Stein a fines de 1907, sin duda con el álbum de estudios denominado aquí Álbum 10. Después fue revendido a Shchukin, y se encuentra en el Museo del Ermitage de Leningrado. Fue expuesta por vez primera en Occidente en 1954.

[3] Para la historia de *Raymonde* véanse las notas 41 y 134 más adelante.

[4] Z. I, 285; D.-B. XII, 35. Sobre las últimas investigaciones respecto a esta tela cf. Picasso, *The Saltimbanques*, por E.A. Carmean jr., National Gallery of Art, Washington, 1980.

[5] Mediante una fotografía con luz Infrarroja efectuada por el Laboratoire de Recherche des Musées de France, en 1984 se descubrió que el Busto de mujer con gran oreja había sido pintado sobre una versión pintada y evidentemente desconocida del *Burdel*. Véase cat. 76, p. 95, y el estudio de nuevos clichés realizados por este laboratorio, pp. 312-315 del presente catálogo.

[6] Este Busto de hombre fue expuesto por vez primera en el «*Hommage à Pablo Picasso*» en el Grand Palais en 1966 bajo el n.º 46, con el título de *Tête* que le fue dado para esta ocasión, puesto que no había sido catalogado en Zervos. Fue entonces cuando Picasso protestó ante mí por este título vago diciendo que se trataba de una señorita. Estas tres pinturas se encuentran en el Musée Picasso (véanse cat. 46, 76 y 48, pp. 57, 95 y 59).

[7] Z. I, 352; D.-B. XVI, 10, en el Metropolitan Museum of Art y Z. I, 313 (falsamente fechado 1905); D.-B. XIV, 30, también en el Metropolitan Museum of Art.

[8] Sucesivamente: Z. I, 368; D.-B. XVI, 17, Philadelphia Museum of Art; no en Z., D.-B. XVI, 18, Art Institute of Chicago; Z. I. 366; D.-B. XVI, 15, The Museum of Modern Art.

[9] El artículo de Sweeney se publicó en *Art Bulletin*, vol. XXIII, n.º 3, set. 1941. Aunque Sweeney parta todavía de la cronología errónea de Zervos de 1905-1906, ello no invalida sus conclusiones. Cf. Daix 1979, pp. 11 a 16. Utilizo sistemáticamente los términos primitivismo y primitivista para caracterizar la evolución de Picasso, y no los de arcaísmo y arcaico, por dos razones. La primera es que todo el proceso iniciado en Gósol y que llevaría a *Les demoiselles* nos muestra que Picasso, utilizando unas simplificaciones y unas deformaciones que él creía que pertenecían a los inicios del arte, experimentaba con temas del presente, temas modernos, contra toda evasión, incluso en un pasado lejano. La segunda, que el uso del término arcaico tiene unas connotaciones que remiten bien a los ciclos de Alois Tiegler, bien a las definiciones de Emanuel Löwy. La idea, que se ha afianzado a partir de entonces, que Cézanne y el propio Picasso, y también su cordada con Braque en los principios del Cubismo, encarnaban a los primitivos del arte moderno es anacrónica en 1906-1907. Picasso había utilizado los arcaísmos romano y gótico en sus obras azules, pero no encontramos en él una voluntad de arcaísmo, en el sentido que Löwy dio más tarde al término en la *Représentation de la nature dans l'art grec archaïque* (1921), salvo en la primavera de 1908, cuando investiga la frontalidad de las figuras, e incluso de su autorretrato (cf. más adelante, p. 539 y nota 117. Las «chapucerías» y «groserías» formales salvajes o bárbaras del periodo de *Les demoiselles* provienen de la búsqueda de la expresividad máxima. Los préstamos se limitan al nivel del vocabulario plástico (mechones de cabello simplificados, agrandamiento de la oreja, de los ojos reseguídos o vacíos, etc.). Por otro lado, debemos destacar que estos préstamos aparecen más claramente en la fase de trabajo en que Picasso intenta distinguirse con un tema deliberadamente moderno.

[10] Sabemos en la actualidad —lo que era tan sólo una hipótesis en Picasso 1900-1906— que Picasso y Fernande se fueron efectivamente de París hacia Gósol a primeros de mayo de 1906. Ello nos da pues una estancia de tres meses de trabajo. Ahora bien, podemos atribuir unas sesenta pinturas en esta estancia, la mitad sin búsqueda primitivista marcada. Ello sitúa el giro hacia la máscara, que parece que se realiza a partir del rostro de Josep Fontdevila, hacia primeros de julio. Cf. Picasso 1900-1906, pp. 87 a 103 y sección XVI del catálogo. El libro *Primitivism in 20th Century Art* es citado aquí como Rubin 1984. Nos pone al día tanto por lo que respecta a las fechas y a las maneras de llegar de los objetos primitivos a París y a los talleres de los artistas como por lo que respecta a una tan controvertida cuestión como la de la relación entre *Les demoiselles d'Avignon* y el arte negro. Nosotros nos apoyamos en este artículo por lo que respecta a sus conclusiones, y tan sólo procedemos a algunas rectificaciones cronológicas que comporta el análisis del Álbum 16. Véanse pp. 304 y ss., del presente catálogo.

[11] Los retratos desnudos están en una hoja de la que Zervos publicó solamente el recto: Z. XXVI, 372. Existe un verso poco distinto: sucesión Picasso n.º 874 V. La versión con la cara elaborada y las clavículas marcadas no se encuentra en Zervos: sucesión Picasso n.º 877 R.

[12] Z. VI, 772.

[13] Véase el análisis de la hoja del *Crédit Minier et Industriel*, fechado el 18 de junio de 1907, pp. 514-517 del presente catálogo y la nota 63, más adelante.

[14] Z. I, 375; D.-B. XVI, 28, Philadelphia Museum of Art, A.E. Gallatin Collection.

[15] Sobre la compra de esta cabeza, cf. Daix 1987, pp. 72 y 73. Sobre su papel, véase p. 502 del presente catálogo. Actualmente se encuentra en el Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye (il. 39, p. 531 y cat. 8, p. 11).

[16] Z. I, 371; D.-B. XVI, 27. En la versión Z. VI, 892; D.-B. XVI, 29, los dos ojos están vacíos. Para la Mujer desnuda sentada: Z. I. 374 y 373; D.-B. XVI, 24 y 25.

[17] Cf. para las cabezas al gouache rojo, D.-B. D. XVI, 23 y 24 (cat. 67 y 66, pp. 89 y 88); Z. VI, 856; Z. XXII, 470; y para el dibujo con los dos ojos vacíos de la colección de la Société Anonyme, véase cat. 65, p. 87. El dibujo de mujer desnuda es Z. XXII, 347.

[18] Existe un gran pastel de este Desnudo sentado en un sillón: Z. XXII, 473; D.-B. D. XVI, 20, y cat. 39, p. 47.

[19] Sus formas son parecidas al gran gouache Z. VI, 906; D.-B. 16; pero el rostro no tratado seguro que no tenía ya los ojos «reseguidos». El gouache hecho de este modo es algo posterior.

[20] Por una foto del artículo de Burgess sabemos que Derain poseía esta reproducción. *Le bonheur de vivre*, comprado por los Stein, se encontraba en la Rue de Fleurus, a donde Picasso iba a menudo. Fue vendido al doctor Barnes y está en Merion, en la Barnes Foundation. Por lo que se refiere a las relaciones entre Picasso, Matisse y Derain, así como al entorno cultural de Picasso en 1906-1908, véase Daix 1987, pp. 63 a 101.

[21] Sobre el porrón como sustituto sexual, contrariamente a Daix 1979, comparto a partir de ahora el punto de vista de Leo Steinberg, «The Philosophical Brothel I», *Art News*, set. 1972, p. 25 (Catálogo R.M.N. Paris, 1988, pp. 319-358). Sobre El peinado, cf. entre otros, el dibujo Z. VI, 744; D.-B. XIV, 19, en el punto de partida, El aseo, Z. VI, 736; D.-B. XV, 33 y las simplificaciones, al final de la Investigación, de mujeres peinándose como Z. I, 336, Z. I, 344; D.-B. XVI, 7 y 9.

[22] Actualmente en el museo de arte moderno de Teherán. Está fechado en 1905. Cf. *The «Wild Beasts», Fauvism and Its Affinities*, por John Elderfield, *The Museum of Modern Art*, 1976, p. 102, pero es posible que las dos figuras de mujer de la izquierda y en primer plano a la derecha estén inspiradas en *Le bain turc*. De todos modos, la tela fue reelaborada durante mucho tiempo. Si Picasso lo aprovecha todo, y con la mayor libertad de espíritu, lo encuentre donde lo encuentre, casi siempre es, como él decía, «para hacer de ello otra cosa». Y el peor error en la localización de estos préstamos es olvidar que muy a menudo son irrespetuosos, si no se convierten en puros instrumentos polémicos.

[23] Z. XXVI, 188; D.-R. 1 y 2.

[24] El hecho de que se trate de direcciones de Carrière-Saint-Denis permite suponer que tal vez esta nota se escribió en relación con Derain, que por aquel entonces trabajaba la piedra e iba a Carrière-Saint-Denis.

[25] Daix 1979, p. 185, nota 21. Géry Pieret, al jactarse después del robo de La Gioconda (Paris- Journal, 29 agosto 1911), declaró que había decidido robar una escultura de cabeza de hombre «a causa de la enorme oreja, detalle que me sedujo». Ahora bien, es suficiente mirar el uso que Picasso hizo de estas esculturas para ver que esta desproporción de la oreja era precisamente el detalle significativo a sus ojos. De ahí mi hipótesis de que Géry Pieret robó precisamente la escultura que le gustaba a Picasso. Sobre las convergencias entre este Álbum 3 y las convenciones ibéricas, añadamos la semblanza creciente entre las formas de la señorita con los brazos levantados y el gouache indicado con la nota 19 más arriba, pero también con el dibujo de hombre desnudo con el que Picasso bromea del hecho de que Apollinaire colabore en una revista deportiva La Culture Physique (Z. XXII, 286), colaboración que, según Marcel Adéma (Guillaume Apollinaire, París, 1968, p. 119), no empezó hasta febrero de 1907.

[26] En el libro *Je suis le Cahier, The Sketchbooks of Picasso*, Pace Gallery and Atlantic Monthly Press, pp. 53 a 81, presentado por Robert Rosenblum.

[27] Eugène Rouart (1872-1935) es uno de los hijos del pintor Henri Rouart. Amigo de Gide y de Paul Valéry, fue también coleccionista.

[28] El original de la nota enviada por Picasso que se encuentra en el archivo Gertrude Stein (The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Collection of American Literature, abreviado a partir de ahora The Beinecke Library) presenta la indicación abril y no marzo como había leído Golding (Cubism, Londres, 1968, p. 54).

[29] Uhde había «birlado» cinco de la seis telas de Braque expuestas (Cf. *Donation Louise et Michel Leiris*, Centre Pompidou, 1984, p. 24). Por aquel entonces Uhde debía conocer ya a Picasso.

[30] Ello situaría el periodo cubierto por los álbumes 1, 2 y 3 entre finales de verano de 1906 y los primeros meses de invierno de 1907, hecho que es coherente con la duración de un periodo en que se pintaron obras tan importantes como las *Dos mujeres [sic] desnudas*, la *Mujer desnuda sentada*, el *Autorretrato con paleta y Hombre, mujer y niño*. También el *Desnudo sentado* (cat. 40, p. 48), que aparecerá como el primer paso del trabajo que culminará en *Les demoiselles*.

[31] El pastel es Z. II1, 5; D.-R. 79. El grabado Geiser n.º 218.

[32] Z. II1, 2; D.-R. 55. Sobre este trabajo del árbol cf. los gouaches y acuarelas D.-R. 56 a 61 y 63; Z. VI, 950, XXVI, 173, VI, 955, II1, 41, VI 943, XXVI, 172 y II2, 691, que culmina en la tela *Madre y niño* (Z. II1, 38; MP 19), sin duda posterior a *Les demoiselles*. Cf. p. 543.

[33] Véase cat. 72, p. 93. Esta fotografía permite ver además unos floreros y dos estudios de bustos. Véase p. 317 del presente catálogo.

[34] Z. I, 327; D.-B. XV, 27; Z. I, 310; D.-B. XV, 28.

[35] ¿Salmon pensaba en estos dibujos, recordando que «Picasso también había meditado sobre la geometría», y cuando elegía como directores a los artistas salvajes, no ignoraba para nada su barbarie («Histoire anecdotique du cubisme», op. cit.)? Hubiera sido necesario que él hubiese visto estos dibujos. Su texto es demasiado vago para saber si se trata de la preparación de *Les demoiselles*, de las geometrificaciones del

cuerpo femenino o de la preparación de las Tres mujeres, de finales de 1907-principios de 1908, o del corte de los rostros y de los cuerpos en facetas geométricas de 1909.

[36] El dibujo MP 542 R (Z. XXVI, 261) ofrece un desarrollo de este estudio. Esta vez la cinta de la cabellera se desplaza hacia la izquierda, y la nariz aparece curvada. El desnivel de los ojos vacíos se consigue mediante una unión de la ceja con la izquierda de la nariz. A la derecha aparece todavía la gran oreja ibérica.

[37] Z. II2, 662; D.-R. 26. Esta tela precede a la Mujer con blusa amarilla, Z. II1, 43; D.-R. 54, que al mismo tiempo es una mujer con las manos juntas sobre el vientre, y una versión femenina del Hombre con las manos cruzadas, Z. II1, 15; D.-R. 50, que James Johnson Sweeney relacionó, en su artículo «Picasso and Iberian Sculpture», Art Bulletin, Nueva York, set. 1941, con una escultura ibérica votiva exhumada en Despeñaperros.

[38] El dibujo trabajado es Mujer sosteniendo una cortina (cat. 34, p. 39), cuyo perfil no es muy distinto al de la Cabeza de mujer exhumada en Cerro de los Santos del Musée du Louvre, robada también por Géry Pieret. En cambio, el desarrollo autónomo de los ritmos plásticos de su movimiento, alineando el brazo derecho con la caída de la cabellera, haciendo girar la mano izquierda, por encima de la cabeza, y confundiendo las piernas en una especie de «movida» fotográfica, ya anticipa las soluciones adoptadas finalmente. La tela de la Barnes Foundation es el cat. 35, p. 40.

[39] Cf. Master Drawings by Picasso, editado por Gary Tinterow, George Braziller, Nueva York, 1981, 27a y 27b.

[40] D.-R. 4; no en Zervos.

[41] The Beinecke Library. Allí podemos leer: «No he visto aún a Raymonde, pero pienso ir a verla el mes próximo; está en un orfanato de monjas cercano a casa, en la Rue Caulaincourt, y puedo ir a visitarla el primer domingo de cada mes. Se ve que ha encontrado a su madre...» Se puede deducir que Fernande no aprovechó el primer domingo de agosto para ver a Raymonde. Veremos que la muchacha desaparece de los álbumes en junio, tal vez en julio. André Salmon —en la misma carta, Fernande escribe «en este momento André Salmon está con nosotros (...) y no puedo escribirte como quisiera»— explica en los Souvenirs sans fin, París, 1956, II, p. 329, que después de haber hecho venir a Raymonde, a quien él llama Léontine, al Bateau-Lavoir, «desgraciadamente, llegó un día en que Fernande, nada boba, comprendió simplemente que se había equivocado. (...) Léontine estaba de más. ¿Léontine? Un error. Señora de sus nervios, pero rica en nervios, Fernande se había resistido sinceramente a las ganas de pasar de las carantoñas al par mínimo de bofetones diarios. Volvió a llevar a Léontine a la Rue Caulaincourt». Aquí Salmon discrepa de Fernande, afirmando que la superiora del convento se negó a volver a aceptar a la muchacha y que ésta habría sido recogida por un portero. Volviendo a este tema en un texto mecanografiado inédito (véase p. 681 del presente catálogo), él aporta aún otra versión distinta: «Fernande se puso en contacto con algún orfanato de las cercanías de Montmartre. La madre superiora no dudó ni un segundo en confiarle la chica que yo conocí...» Después la llevaron, puesto que las religiosas no quisieron volverla a recoger en Montmartre, «al Hospice des Enfants Trouvés, lejos de Montmartre, en los límites de Montparnasse y de Montrouge. De vuelta a Montmartre, la pseudoLéontine fue tal

vez a parar a alguna familia de buena gente sin dinero ¿Qué fue de la amiguita de mi juventud?» (p. 22). Para las fechas de la partida de los Stein hacia Italia, véase la cronología, p. 553 del presente catálogo.

[42] Sucesión Picasso n.º 1067 R y V.

[43] MP 240; SPIES 17A.

[44] G. n.º 213 y 214. Cf. il. 51 y 52.

[45] Rubin 1984, p. 280.

[46] D.-R. 67.

[47] Cf. D.-R. 65 y 66; Z. II1, 32 y Z. XXVI, 267.

[48] Z. II1, 42; D.-R. 46.

[49] Z. XXVI, 267; D.-R. 66

[50] Z. VI, 991; D.-R. 69.

[51] Separación anunciada por la carta de Fernande a Gertrude Stein del 24 de agosto (Beinecke). Debe señalarse que Picasso jugó con la ortografía de su nombre escribiendo: Pableaux por fusión entre Pablo y tableaux (= cuadro). Cf. la tercera de las cubiertas, p. 246 del presente catálogo.

[52] Z. II1, 15; D.-R. 50, colección Sr. y Sra. James W. Aldorf, Chicago.

[53] Z. II1, 11; D.-R. 49.

[54] Z. VI, 967.

[55] ZVI, 966.

[56] Z. I, 346; D.-B. XV, 52.

[57] Z. XXVI, 284, estudiado en Rubin 1984, p. 285.

[58] Rubin 1984, pp. 284 y 285.

[59] Z. XXVI, 179 y 180, con el verso invertido.

[60] Z. II1, 16; D.-R. 33.

[61] Z. II1, 12; D.-R. 34.

[62] Z. II1, 2; D.-R. 38.

[63] Al dibujo de la colección Jacqueline Picasso, se debe añadir el busto sobre el mismo tema que volvió a aparecer en la exposición «La Rime et la Raison» de la colección de Ménil, Grand Palais, París, 1984, n.º 584. Los dibujos que figuran uno al lado del otro en la fotografía del taller del Bateau-Lavoir reproducida en Spies, p. 42, p. 545 del presente catálogo. Otra figuración del rostro del marinero aparece en el Álbum 9. Parece seguro que a Picasso le costó mucho decidirse a eliminar este último cliente del burdel.

[64] Z. XXVI, 259.

[65] Z. XXVI, 177.

[66] Z. II2, 607; MP 238.

[67] Pienso en el vientre de la mujer central de la versión final, Z. II1, 108; D.-R. 131, que aparece desde las primeras geometrizaclones, como el Torso de mujer Z. II1, 57; D.-R. 109, y que vemos en la versión primitivista de las Tres mujeres al fondo de la fotografía que representa a Fernande en el taller con la pequeña Dolly van Dongen (Daix 1979, p. 357). He reunido (Daix 1987, pp. 92 a 95 y 404 a 406) los argumentos que me parecía que avanzaban el trabajo sobre la versión primitivista inicial de las Tres mujeres en otoño de 1907.

[68] Z. II1, 48; D.-R. 99. Colección particular.

[69] Sucesivamente Z. XXVI, 281; D.-R. 39 y Z. II1, 40; D.-R. 40, colección particular, Milán.

[70] Cf. Daix 1987, p. 79. El 23 de junio de 1907, la naciente CGT llena las paredes de Paris con el cartel Gouvernement d'assassins para protestar contra el hecho de haber enviado al ejército para sofocar la revuelta de los viñadores de Languedoc y de la Cataluña francesa.

[71] Z. II1, 8; D.-R. 25.

[72] Z. VI, 989.

[73] Cf. Picasso, Aquarelles et gouaches, Basilea, 1964, n.º 8.

[74] Exposición en el Museum of Modem Art, Nueva York, 1970, catálogo bajo la dirección de Margaret Potter, p. 169.

[75] D.-R. 67 y 86 a 91.

[76] Z. VI, 968.

[77] Subastada en Sotheby's Nueva York, el día 15 de mayo de 1985 con una atestación de Alice Toklas sobre la procedencia Leo y Gertrude Stein.

[78] Sucesivamente Z. XXVI 268; D.-R. 86 y D.-R. 87; no en Zervos.

[79] D.-R. 88; no en Zervos.

[80] D.-R. 89; no en Zervos.

[81] D.-R. 90; no en Zervos.

[82] D.-R. 91; no en Zervos.

[83] Véase nota 59 más arriba.

[84] Z. VI, 1088, cf. nota 54 más arriba.

[85] Aunque no es imposible que se trate de una última tentativa de situar al marinero respecto a la señorita agachada.

[86] Z. II1, 37; D.-R. 64 (en una colección privada) notable entre otros por el contraste de tramas de pinceladas largas que traducen una reflexión sobre el continente espacial inspirado en Cézanne.

[87] Z. II1, 35; D.-R. 53. Picasso le dio este título como protesta contra los apelativos «Gran bailarina de Aviñón» o incluso «Bailarín negro». En ella se alían la violencia figurativa derivada de las cabezas del Álbum 10 y los cortes de los miembros provinientes de la Mujer con las manos juntas y radicalizados en el Nu. El árbol remite a las pinturas abstractas como El árbol, Z. II2, 681; MP 21, cf. nota 32 más arriba.

[88] Z. II1, 67; D.-R. 168.

[89] Z. II1, 113; D.-R. 133. Zervos lo fecha incluso en invierno de 1908-1909.

[90] Véase más adelante el análisis del Álbum 16.

[91] Z. II1, 21; D.-R. 31. Si la hoja en la que Picasso dibujó proviene ciertamente del Álbum 11, hecho que las dimensiones y la naturaleza del papel parecen indicar (Cf. p. 266 del presente catálogo) tendríamos, pues el retorno al tema del burdel en este preciso momento. Ello se confirma, por otra parte, con Busto de mujer, que debemos relacionar con el Álbum 12 (Cf. il. 3, p. 280, del presente catálogo) y que se integra perfectamente en la secuencia de trabajo que conduce a la cara-máscara actual de la señorita agachada.

[92] La especie de escudete que se aprecia en la frente pertenece a un dibujo esbozado muy ligeramete, en el que parece adivinarse un cuerpo de hombre con esta cabeza-escudo encima. Picasso recubrió este dibujo con la cabeza actual, ejecutada con suma rapidez gestual. Z. VI, 971.

[93] Este dibujo también está realizado con una rapidez y una precisión extraordinarias. Parecido al anterior, ofrece uno de los mejores ejemplos de la inventiva gráfica de Picasso. Z. VI, 969.

[94] Podemos tener una idea de este desorden por las correspondencias siguientes: 1R falta en Z.; 2R: VI, 938; 2V: 954; 3R: 936; 3V: 951; 4R: 976; 6R: 937; 7R: 988; 8R: 966; 8V: falta; 9R: 928; 9V: 934; 10R: 971; 11R: 969; 12R: 952; 12V: 964; 13R: 948; 13V: 932; 14R: 949; 14V: 965; 15V: 972; 15R: 973; tercera de las cubiertas: 924.

[95] Z. XXVI, 175 (sucesión n.º 920).

[96] Golding, «The Demoiselles d'Avignon», Burlington Magazine, mayo 1958, p. 663, fig. 21, 22 y 23; Cubism, Londres, 1968, figuras 96a y 96b. William Rubin 1984, pp. 250 y 251.

[97] Rubin 1984, p. 284 a la izquierda. Ello puede relacionarse con el hecho de que Salmon fue el primero en explicar la historia de Les demoiselles d'Avignon en su «Histoire anecdotique du cubisme» en 1912, y después en exponerlas en 1916 en el Salon d'Antin dándoles su título actual. Pertenecían a su misma historia con Picasso. Lo confirma en un artículo de L'Europe Nouvelle, n.º 3, 18 enero 1919, pp. 139 y 140, en el que relaciona este retrato con Les demoiselles, véase p. 678 del presente catálogo. Yo ignoraba la existencia de este retrato cuando interrogué a Picasso en 1970 sobre la «Histoire anecdotique du cubisme» y le llevé el tiraje aparte de mi artículo «Il n'y a pas "d'art nègre" dans Les demoiselles d'Avignon». Ahora entiendo mejor la «suntuosa cólera del maestro» a la que me referí en una ocasión (Daix 1979, p. 185). La habían desencadenado dos afirmaciones de Salmon. La primera, que en el origen de Les demoiselles había seis desnudos femeninos. La segunda, que acabó de hacerlo estallar, que «las vacaciones interrumpieron las experiencias dolorosas. Al volver, Picasso reemprendió la gran tela a medio hacer». Picasso se exclamó: «Salmon sabe muy bien que esto no es verdad...» Y entonces me explicó que él no se había [sic] ido de París en aquel año que trabajaba en Les demoiselles. Me había parecido que debía tener unas razones concretas para enfadarse con Salmon, pero lo que entonces me interesaba era hacerle precisar el momento en el que acabó Les demoiselles. En balde. Tal vez fue

porque utilicé el término finalización, que debió irritar a Picasso a causa de la afirmación de Kahnweiler según la cual el cuadro no llegó a acabarse. De todos modos, era una palabra que no debía pronunciar nunca delante de él. Tendría que haberme acordado del consejo que daba (Notre-Dame-de-Vie, París, 1966, p. 188): «El golpe de gracia: Nueve veces de cada diez, cuando un pintor dice: no, aquella tela no está totalmente finalizada... Le falta alguna cosilla... tengo que acabarlo... nueve veces de cada diez puedes estar seguro de que, para acabarla, la remataré... Puedes pensar como se remata a los fusilados. Con un tiro de pistola en la cabeza». Actualmente estoy convencido de que el texto de Salmon se aclara si se supone que en su recuerdo confundió el trabajo sobre *Les demoiselles d'Avignon* con el trabajo sobre las *Tres mujeres*, uniéndolos como si fuese un único proyecto. En este caso, las vacaciones serían las de la Rue-des-Bois, en agosto de 1908. Por otra parte, para mí está claro que cuando Picasso hablaba del año de *Les demoiselles*, pensaba en 1907, hecho que no excluye la posibilidad de retoques posteriores. Véase nota 107 más adelante.

[98] Rubin 1984, p. 268 a la izquierda. Cf. nota 87 más arriba.

[99] Cf. nota 41 más arriba.

[100] Z. II1, 34; D.-R. 37.

[101] Este abanico de experimentaciones puede relacionarse con el hecho de que Picasso tenía la costumbre de trabajar en su taller con distintas telas a un mismo tiempo. Un día que me sorprendí por ello delante de él, me contestó: «Así tú no entiendes que es lo mismo. Lo que yo encuentro aquí, lo pongo allí para ver cómo funciona en otra parte...»...

[102] Sucesivamente, Z. XXVI, 264; D.-R. 76; Z. II1, 46; D.-R. 77; Z. II2 675; D.-R. 78.

[103] La reproducción de Zervos es Z. XXVI, 260. El título proviene sin duda de una indicación de Picasso.

[104] Z. VI, 962, también relacionado con los dibujos del Álbum 13.

[105] Daix 1970: «Il n'y a pas "d'art nègre" dans *Les demoiselles d'Avignon*.»

[106] Rubin 1984, p. 274.

[107] Cf. Daniel-Henry Kahnweiler, *Le Point*, XLII, Souillac-Mulhouse, octubre 1952, p. 24.

[108] D.R. 42, no en Zervos. El cuerpo está de perfil en vez de estar de tres cuartos, sin los cortes de los miembros y del busto de la secuencia del *Desnudo amarillo*. La colocación en la página, que corta la parte de arriba de la cabeza y el extremo del brazo levantado, también es distinta.

[109] «Después de meses de búsqueda y esfuerzos, Picasso reconoce que el problema no se puede resolver de este modo. Sigue un corto periodo de fatiga. (...) A partir de la primavera de 1908, lo volvemos a encontrar trabajando». Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, París, 1963, pp. 23 y 24.

[110] DAIX 1987, p. 405. Destaquemos que la mujer de la izquierda de las *Tres mujeres* proviene de la señorita sentándose, pero también la de la derecha, y que la mujer del centro proviene de las mujeres con el vientre adelante de los álbumes, así como el *Desnudo de pie* del museo de Boston y *La dríade* del Ermitage.

[111] Z. II1, 30; D.-R. 70.

[112] Z. II2, 631; D.-R. 75.

[113] D.-R. 2; MP 9 y el dibujo MP 532; Z. XXVI, 188.

[114] La factura de MP 9 y de MP 532 es parecida a la de las pinturas de Bañistas de la primavera de 1909, como D.-R. 231 a 233.

[115] Rubin 1984, pp. 276 a 278.

[116] Z. II2, 668; MP 280, y por tanto los dibujos relacionados Z. VI 905, 907 y 908 y la figura Z. VI, 927, todos fechados por Zervos en 1907. Pero la Cabeza, Z. VI, 905, se fechó en 1908 en «Hommage à Picasso» de 1966 (Petit Palais, n.º 30), sin duda por indicación de Picasso.

[117] Sucesivamente D.-R. 144 no en Zervos; Z. II1, 67; D.-R. 168; Z. II1, 91 y 92; D.-R. 193 y 194 para La granjera. Hombre sentado es Z. XXVI, 308; D.-R. 145. Cf. Rubin 1984, pp. 296 y 297 para D.-R. 144.

[118] Z. XXVI, 275; D.-R. 72. Revelado en el «Hommage à Picasso» de 1966.

[119] Véase el análisis de los objetos y la discusión de su significado en Rubin 1984, pp. 298 y 299.

[120] Z. II1, 2; D.-R. 55. Colección particular Nueva York. Picasso me confirmó que la tela la pintó en el Bateau-Lavoir, al mismo tiempo que Les demoiselles.

[121] Z. II1, 8; D.-R. 25.

[122] Z. II1, 38; MP 19.

[123] Z. II1, 35 y 36; D.-R. 53 y 54.

[124] Se puede seguir este proceso en la secuencia D.-R. 56 a 63.

[125] Cronológicamente, el último de estos retratos-máscara me parece el de Hombre, mujer y niño, del Kunstmuseum de Basilea, Z. II2, 587; D.-B. XVI, 30. Actualmente, teniendo en cuenta el trabajo de los álbumes, yo me inclinaría a situarlo a principios de 1907. Volveremos a referirnos a esta tela en la nota 134, más adelante.

[126] Cf. los dibujos 2R y 3R del Álbum 9.

[127] D.-R. 28, MP 15. El óvalo alargado del rostro, los ojos grandes y el relieve de la nariz mostrando el orificio ya son muy parecidos al Autorretrato.

[128] Z. II1, 9; D.-R. 48.

[129] Z. II1, 9; D.-R. 33.

[130] Z. II1, 12; D.-R. 34.

[131] Z. II1, 23; D.-R. 38.

[132] También es el caso del Busto de mujer desnuda de la colección Berggruen; Z. II1, 24; D.-R. 41, que se puede relacionar con la secuencia del Desnudo amarillo.

[133] Z. II1, 38; MP 19.

[134] De una carta que me dirigió M. Gilbert Krill, «ahijado de Fernande Olivier y heredero de sus obras y recuerdos», extraigo que Fernande, poco después del desgraciado matrimonio de juventud que vivió a los diecisiete años, «cayó por una

escalinata cubierta de hielo y ello le provocó un aborto. Mal atendida —la medicina estaba poco evolucionada por aquel entonces—, no pudo tener ya hijos después de aquel accidente. Ésta fue una de las causas de su ruptura con Picasso». Para la tela *Hombre, mujer y niño* —véase nota 125, más arriba— sabemos que Picasso tenía otra vez la perspectiva de ser padre a principios de 1907. El regreso de Raymonde —fuesen cuales fuesen las razones— tan sólo podía aumentar su malestar sobre ello, y de ahí debían resultar la crisis concomitante con Fernande y su separación. ¿Cabe acaso relacionar con todo ello el pequeño cuadro contemporáneo de *Pequeño desnudo sentado*, Z. XXVI, 262; MP 20, poco apreciable en un espacio creado por contrastes de rayas? La mujer desnuda, con las piernas abiertas, levanta una hacia arriba para cuidarse un pie. Picasso, interrogado por mí, me había dicho que no recordaba ya de quién se trataba (Cf. D.-R. 71). Ahora bien, él nunca me habló de Raymonde, y existe un dibujo, Z. VI. 914, fechado por Zervos en 1907, con el formato de los Álbumes 12 y 14, que muestra, arrojándose en la misma postura despreocupada, a una muchacha con el mismo peinado que Raymonde. Lleva una camiseta y aparece también su sexo dibujado. Ante este croquis, destacado vivamente por Salmon en *Souvenirs sans fin*, op. cit. II, p. 329, no se puede menos que pensar que Léontine (Raymonde) «estorbaba cuando Fernande no estaba, madre adoptiva muy atenta. Picasso tenía que abandonar el taller, púdicamente, cuando Fernande probaba a Léontine la ropa interior».

[135] Z. III, 36; D.-R. 54.

[136] *Cahiers d'art* II, 1950, p. 278, abajo a la derecha, con las indicaciones de Picasso «dibujo 1907» para las dos versiones del viejo campesino de Gósol, y «pintura 1907» para el Busto de hombre (cat. 46, p. 57). La parte derecha fue cortada. [No existe debido a una errata editorial]

[137] Cf. nota 63, más arriba.

[138] Está totalmente demostrado que Picasso utilizó máquinas de fotografiar a partir de 1909 en Horta d'Ebre. En sus colecciones se han encontrado placas de 1908. Véanse pp. 178 y 179 del presente catálogo.

[139] Cf. Daix 1979, p. 223, a propósito de la *Composición con calavera*. D.-R. 172.

[140] The Beinecke Library. En la carta del 14 de junio de 1908, Picasso escribe: «Cada día quiero escribirle; no me lo reproche si no lo hago. Trabajo muchísimo desde hace un cierto tiempo. El gran cuadro avanza, pero, ¡cuántos esfuerzos!» No puede tratarse de *Les demoiselles*, en las que sólo ha podido hacer unos retoques, pero sí, de las *Tres mujeres*, reelaboradas muy profundamente después de las primeras versiones fotografiadas.