

Picasso, documentos sobre la ascendencia del arte egipcio en el personaje central de Las Señoritas de Aviñón (Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte). Andrés Luque Teruel

Numerosos autores plantearon las posibilidades de la ascendencia del arte primitivo en las pinturas y en las tallas en madera vista de Picasso, en 1906 a 1908. Muchos fundamentaron el origen de Las Señoritas de Aviñón en la doble referencia del arte ibero y el arte negro, entendido éste como el que corresponde a todos los pueblos de signo primitivo y no sólo a los africanos; no obstante, otros se empeñaron en señalar una referencia concreta, los ídolos, las máscaras y los fetiches de las tribus de África que pudo contemplar en el Museo de Ciencias Naturales de París. El propio Picasso admitió la referencia ibera como uno de los puntos de partida para el desarrollo plástico de dicha pintura; él mismo, empero, rechazó el primitivismo negro, o, en su sentido reducido, africano. Kahnweiler apoyó este testimonio y aportó información sobre ello.[1] Ninguno de los dos precisó otro vínculo. Christian Zervos [2] y Brassai [3] recogieron el testimonio de Picasso, quien, según ellos, siempre afirmó que el origen del cubismo no debe nada a los fetiches de los negros. Dos apuntes del Carnet cuatro SA permiten comprobar que Picasso reprodujo en éste dos esculturas egipcias, identificadas por William Rubin, [4] y ellas fueron las referencia para el desarrollo de una serie de variantes, tema exclusivo de éste, que, con una progresiva deshumanización, culminó en el desnudo femenino con los brazos levantados de Las Señoritas de Aviñón.

El interés de Picasso por el arte primitivo se centró en las cualidades formales concretas de la referencia elegida. Esto es lo que prueba la serie de variantes del Carnet cuatro SA, en un sorprendente e innovador desarrollo monotemático a partir de la referencia egipcia indicada. Con cada referencia, Picasso optó por unas cualidades y éstas determinaron una nueva aplicación del sistema creativo. Su mundo era el de las formas, no el de los estilos; por ello, la creatividad técnica fue rectora en tal procedimiento. Ahí radicó su originalidad y su grandeza. Picasso se expresó en distintos medios y produjo dibujos, grabados, esculturas y pinturas, que, con independencia de su naturaleza, constituyeron los códigos cifrados que reutilizó en las grandes composiciones pictóricas.

El estímulo de Picasso fue el concepto, la idea de lo primitivo pensada por el hombre moderno y al servicio de su sistema, desinteresado en los desarrollos estilísticos y en los temas y los significados originales. Picasso sólo se interesó por las posibilidades de las formas como referencias inéditas sobre las que aplicó su creatividad en desarrollos intuitivos fijados en secuencias que le permitieron racionalizar el proceso.

Robert Goldwater [5] fue de los primeros en investigar la relación de Picasso con la escultura africana y su conclusión, en el capítulo que le dedicó, fue que sólo se interesó por las cualidades formales de las obras primitivas, no por su cargado sentido histórico u artístico ni por sus propiedades y circunstancias etnológicas. Goldwater reparó en modelos concretos como las máscaras en madera de la cultura Dan, en Costa de Marfil, y las esculturas revestidas con metales de la cultura Bakota, en Gabón. Supo ver que el vínculo con Picasso fue exclusivo formal; pero, no determinó la naturaleza de ese vínculo ni las particularidades de la aplicación del sistema en función de cada una de

las referencias y de las obras que produjo, fuesen pinturas o esculturas. Su éxito consistió en percibir la dimensión en la que operó Picasso, lo cual fue, en 1938, un paso importante para su conocimiento.

James Johnson Sweeney [6] siguió, no obstante, la línea indicada por Picasso y planteó la ascendencia de la escultura ibera como consecuencia lógica del primitivismo prohelénico de París y Gósol, en 1905 y 1906. Johnson consideró el arte primitivo como la forma más original de expresión plástica; según esto, la demanda de originalidad pudo ser una de las causas del interés de Picasso por la escultura ibera de Porcuna, en Jaén, relacionada con la griega mas distinta, simplificada a niveles básicos pero con un elevado concepto escultórico y enigmática. Picasso la vio en el Museo del Louvre, donde se expuso el mismo ario en que se descubrió, en 1905. Goldwater y Johnson se interesaron por dos referencias principales que siempre que se estudie el primitivismo de Picasso y el origen del cubismo se han de tener en cuenta, una no relegó a la otra y, con el orden lógico determinado por las pruebas documentales, convivieron y llegaron a complementarse y a diluirse cuando el cubismo traspasó los umbrales de la abstracción.

Palau i Fabre [7] tuvo en cuenta un tercer matiz que antes pasó inadvertido y estableció la dualidad de dos corrientes casi antitéticas en la obra de Picasso. Se refería al primitivismo pensado como una posibilidad de conjunto, a la que pertenecen las opciones greco-ibera y africana estudiadas por Johnson Sweeney y por Goldwater, y al naturalismo que lo vinculó a la realidad catalana, en Gósol, que interpretó como la negación de Grecia, que entonces, en 1906, fundamentaba la primera opción. Los autores interesados en el primitivismo de Picasso no lo tuvieron en cuenta y eso que Palau advirtió que las dos corrientes, aunque antitéticas, a veces aparecen asociadas, manteniendo la dualidad en una misma obra.

Albert Elsen [8] cierto modo lo había tenido en cuenta, pues apreció la independencia de cada estructura y de cada grupo de esculturas de Picasso, y llegó a la conclusión de que establecer etapas o estilos falsea el desarrollo y limita y anula su comprensión, por lo que hay que estudiarlas en el conjunto de su producción.

Jean Laude [9] fue quien más lejos llegó en el conocimiento del primitivismo de Picasso. Aceptó, de partida, que no existe un solo estilo africano, deformación debida a los enfoques etnocéntricos sobre el arte no europeo; de este modo, Laude afirmó que Picasso no siguió modelos concretos, como tales identificables, sino genéricos, de los que dedujo soluciones formales en función de un sistema propio. Jean Laude fue, pues, uno de los que advirtió esta singularidad de Picasso: la aplicación de un sistema en el que radican los fundamentos de su creatividad; pero no estudió ese sistema como tal, su preocupación fue dilucidar la incidencia que tuvieron en éste el arte egipcio, ibero y africano, con lo que fue de los primeros en superar la unidireccionalidad africana, falsa, en el arte primitivo de Picasso.

El estudio de ese sistema permitirá concretar la intuición de Willian Rubin [10] sobre el cambio intelectual que generó el cubismo, enunciado que no desarrolló ni explicó. Spies indicó que el cambio intelectual señalado por Rubin determinó la adición de partes autónomas y la separación de los volúmenes que posibilitó a Picasso el pasó del primitivismo al cubismo.

Werner Spies [11] insistió, con acierto, en que lo importante no es ni cómo ni cuándo conoció Picasso el arte africano, sino qué lo llevó a éste y las consecuencias que ello tuvo. Para él, la influencia de Gauguin fue anterior y, en tanto familiaridad con la dimensión estética primitiva, cuyas obras africanas conoció después, en 1907, determinó las condiciones necesarias para ello y para las esculturas y las pinturas que precedieron a las Señoritas de Aviñón, cuyas referencias ibéricas y egipcias fueron anteriores a la de los originales africanos. Spies afirmó que Picasso efectuó una aplicación diversa y compleja del arte primitivo, tanto que cuando dijo que no había visto ninguna obra africana antes de haber pintado las Señoritas de Aviñón, lo justificó, en sintonía con la propuesta de Alfred Barr, interpretando la afirmación en el sentido de que conocía la variedad formal de la escultura africana expuesta en el Museo del Trocadero pero no la configuración de una obra concreta como punto de partida. Esto, empero, no concuerda con la aplicación del sistema de Picasso, cuyas variaciones procedieron sobre estímulos objetivados previos. De éstos derivaron los cambios formales que detectó Spies en dos sentidos: las deformaciones de los originales primitivos, con las que determinó un estilo tal y a la vez expresionista; y las codificaciones de los rasgos esenciales de los mismos, con las que llegó al cubismo. De un modo u otro, según Spies, Picasso dotó a sus variantes de movimiento y con ello superó el hieratismo de los modelos africanos.

Spies no partió de la aplicación del sistema de Picasso sobre la imagen de una idea o de un concepto, práctica habitual desde su infancia, pensó que esto lo dedujo del arte africano, negro lo llamó, que representa ideas puras, esto es, convenciones de lo conocido, y, por lo tanto, permite la presentación de la obra plástica como lo que es, una simulación con valores propios, exclusivos, originales. El error de Spies fue que no se dio cuenta que Picasso lo había conseguido antes y que tal lo caracterizó en todas sus esculturas desde la Mujer sentada que modeló en Barcelona entre 1899 y 1902. Lo que Spies vio claro es que la esencia del arte primitivo está en la adición de partes autónomas y que al ocuparse de ello Picasso consiguió separar los volúmenes de sus obras. Spies fijó el inicio de ese doble juego de la autonomía de las formas y la separación de los volúmenes en el dibujo [12] y la pintura [13], de sentido primitivo, Dos desnudos, y en la pintura "Mujer desnuda [14] de frente y desnudo de perfil," en París, en 1906, obras en las que Picasso presentó una misma figura femenina, una misma forma, de modo alternativo, en dos situaciones espaciales distintas, característica que se convirtió en norma en la nueva búsqueda estética que originó el cubismo. Al hacerlo, las deformaciones y las estilizaciones y las convenciones implicaron una comprensión del espacio inédita en el arte europeo. Por ello estimó que Picasso alcanzó una autonomía superior a Gauguin, que, en su opinión, había europeizado el arte primitivo, ya la de los alemanes de El Puente, caso de Ernst Ludwig Kirchner y Kail Schmidt-Rottluff, a los que juzgó más fieles a las formas africanas. Spies sólo encontró una transformación de los modelos primitivos similar a la de Picasso, en Matisse; no obstante, esto es discutible, pues la escultura de Matisse se fundamentó en la deformación y la posterior simplificación de lo deformado a través del modelado.

Warncke [15] recuperó el planteamiento de Palau i Fabre y matizó algunos aspectos de la propuesta de éste, como los contactos de Picasso con el arte alemán en las obras naturalistas, caso del retrato de Allan Stein [16], en París, en 1906, iluminado con tonos verdes; y de la opción primitiva de la que se ocuparon, Elsen, Goldwater, Rubin y Spies,

que consideró una síntesis antinatural basada en el volumen plástico reducido a pocos bloques, en la que descuidó las perspectivas y las relaciones entre las diversas partes, tal se aprecia en el retrato de Gertrude Stein [17], que pintó en París, en 1905-1906.

Las opiniones fueron diversas y los distintos autores pensaron desde perspectivas dispares el origen del arte de Picasso. Alguno se acercó a la pregunta sobre la naturaleza del mismo; pero ninguno indagó en ella y descifró sus fundamentos, la unicidad conceptual sobre la que procedió. Por este motivo, quedaron numerosos puntos pendientes de aclaración, entre ellos, la relación del artista con los estilos y su desapego a ellos, aunque en muchos casos fuese su auténtico origen, el creador de los mismos; y, en lo que aquí nos concierne, la realidad de su primitivismo y las fuentes primitivas sobre las que procedió en las tallas y en las pinturas y los bocetos previos a Las Señoritas de Aviñón, en 1906 y 1907. El estudio de los apuntes del Carnet cuatro SA permite comprobar el sentido amplio que el primitivismo tuvo en Picasso, y cómo una de sus principales fuentes primitivas fue, precisamente, el arte egipcio. Esta certeza permitirá obtener nuevas conclusiones.

Los distintos apuntes, o estados en la aplicación del sistema creativo de Picasso, culminaron con la elaboración explícita de seis estudios y una talla en madera vista previos a la ejecución de Las Señoritas de Aviñón. De éstos, cuatro se titulan, "Estudio para la señorita de los brazos levantados" [18], de modo que la relación con el gran cuadro está asegurada; otro, "Pequeño desnudo de espaldas con los brazos levantados" [19]; y el sexto, "Desnudo con los brazos levantados" [20]. Las cinco primeras señoritas presentan las dos piernas apoyadas con firmeza y en paralelo, de ellas, tres aparecen de frente y dos de espaldas, y todas tienen los dos brazos arqueados sobre la cabeza y el mismo aspecto recio, volumétrico, básico en la simplificación y en la reducción de los volúmenes. En la sexta incorporó la movilidad a la que renunció en aquéllas, esto con una composición semifrontal animada por el movimiento de la pierna derecha y del brazo izquierdo. La diferencia de los títulos fue debida a los distintos propósitos de los estudios, pues los cuatro titulados, "Estudio para la señorita de los brazos levantados", son dibujos sobre papel iluminados con fondos o toques con óleo, cuyo ámbito fue el privado del estudio; mientras que los otros dos, un óleo sobre tabla y un dibujo con pastel sobre papel, fueron concebidos para la venta y la contemplación pública, de ahí la personalización.

La talla, catalogada por Werner Spies como Figura, se debe citar, empero, con el apelativo de "Figura inacabada" [21], pues el propio Picasso dijo que la dejó así. Es un desnudo femenino con los brazos sobre la cabeza, similar a los citados Estudio para la señorita de los brazos levantados, a los que dio respuesta con el análisis de la ubicación de los volúmenes en la realidad de la tercera dimensión. Todos ellos son pasos intermedios entre la aplicación del sistema y la obra definitiva, a la que algunos de los distintos estados de la serie resultante aportaron referencias concretas, con lo que aunó la libre intuición de las variaciones formales con la elección racional de los logros. Esto permite plantear la secuencia desde la referencia original, constituida por las estatuillas egipcias tomadas del natural en los documentos insertos del Carnet cuatro SA, y las variaciones consecuentes que ocuparon monográficamente el mismo, hasta los estudios comentados, que fueron el paso previo, directo, para la elaboración de los desnudos definitivos de Las Señoritas de Aviñón. Por ello, cualquiera de estos estudios,

análogos, puede servirnos para establecer la secuencia completa. Lo haré mediante la talla, Figura inacabada, pues es el estudio en el que Picasso condensó y ensayó en la práctica las reflexiones que había desarrollado en los demás.

Goldwater indicó que pese a su primitivismo avanzado no le fue posible identificar fuentes estilísticas concretas. Werner Spies [22], que lo comentó, dijo que la iconografía de Figura inacabada, un desnudo femenino con los brazos sobre la cabeza, procede de Ingres. También que los dibujos preparatorios están basados en esculturas africanas con jarras sobre la cabeza [23], motivo por el que, según él, Picasso aisló e inscribió el modelo de Ingres en una forma regular. Spies pensó que la serie experimentó tres fases, la primera según lo expuesto [24], la segunda más radical [25], y la tercera culminó en la pintura "La campesina" o "La granjera" [26], en La Rue-des-Bois, en el verano de 1908. Este autor especificó que Picasso la desbastó con un hacha y dejó amplias zonas intactas, sobre todo en la parte izquierda de la escultura, por lo que concretó los motivos con trazos blancos en los tercios medio e inferior y rojos en el superior; y fijó su cronología antes de Figura sedente y Figura con los brazos cruzados delante de la cintura I.

Figura inacabada inicia la representación sobre las rodillas, los amplios y voluminosos muslos apoyan directamente sobre la base cuadrangular. El suave contraposto está indicado por la verticalidad de la pierna izquierda, cual soporte tectónico, que realza la cadera correspondiente. y el adelantamiento de la pierna derecha, más suelta. El torso es un óvalo flanqueado en el ángulo superior por los pechos, delimitados por un corte horizontal sobre ellos, del que nace el busto con la cabeza y los brazos rodeándola, en bruto, con dibujos tales indicaciones someras sobre las que debería continuar la talla.

Las referencias de Spies son ciertas y válidas, pero incompletas, pues no habló de los más de ciento treinta documentos conservados entre colecciones particulares [27] y el Museo Picasso de París [28], que ocupan la mayor parte de los Carnets dos a trece SA, de ellos, el número cuatro íntegro. Tal omisión, extensible a los comentarios de otros autores sobre los estados bidimensionales, en éstos, al menos, en lo que refiere a la identificación de los originales egipcios, contribuyó, de manera determinante, a la ocultación de la verdadera referencia, y así, indirectamente, a la apropiación indebida de la naturaleza creativa de Picasso en favor de las tradiciones francesas.

En esos Carnets, sólo conocidos parcialmente hasta que fueron inventariados pasados casi diez años de la muerte de Picasso, está la posible referencia para la aplicación del sistema: en el Carnet cuatro SA aparece la serie de dibujos insertos, cuatro con variaciones de la serie, dos con la figura incluida en la composición general de Las Señoritas de Aviñón, y tres con la representación de una misma portadora de ofrendas egipcias [29], la conservada en el Museo del Louvre, de la XI dinastía, similar a los ejemplos conocidos de la tumba egipcia de Meket-Re [30], en Deir el-Bahari, cerca de 2000 a. C.. Una de ellas, de espaldas [31], mantiene la artesa sobre la cabeza y las transparencias del vestido muestran una aplicación naturalista muy sensual. Otra [32] muestra el mismo jarro ritual, y la figura de semiperfil y sin el cesto, fuera del encuadre. La tercera [33] es una interpretación libre y parcial de la anterior, frontal y desnuda. Un dibujo de los primeros del Carnet cuatro SA [34] prueba la transformación del modelo. El pictograma de Horus aparece en muchos de esos documentos; y otro animal sagrado egipcio, el gato, está igualmente representado en el Carnet ocho SA

[35]. En este Carnet hay un apunte esquemático [36] con una figura que Spies [37] relacionó con acierto con una estatuilla de la isla de Numoro, en Carolinas. Picasso lo transformó en una imagen masculina cuyo rostro recuerda a José Fontdevila, pero no tiene nada que ver con Figura inacabada, pues su indagación no prosperó. La referencia egipcia citada fue, por lo tanto, la que produjo la amplia serie que, en línea directa [38], llegó hasta los personajes de Las Señoritas de Aviñón, en particular el central [39], y el que está a su derecha con un brazo levantado [40].

Algunas de esas variantes se convirtieron en referencias para nuevas aplicaciones del sistema con sus series correspondientes; una, derivada de los apuntes de la escultura egipcia [41], fundamentó el desarrollo del bajorrelieve Figura en pies, en cuyo reverso aparece el jeroglífico con el doble pictograma superpuesto de Horus sobre una ofrenda floral, relacionado con Figura sedente, que, a su vez, partió de otra serie derivada de un estado de la anterior aplicación [42], con la que comparte motivos iberos que indican la doble referencia. La hipótesis de Spies sobre la procedencia de Ingres queda descartada; pero como sucedió con Mujer con abanico (Después de/baile) y Desnudo sentado respecto de Las Señoritas de Aviñón, aún sería posible la ascendencia sobre La campesina o La granjera.

Ese cuadro trascendental, Las Señoritas de Aviñón, fue un objetivo pero no el final de las indagaciones. Figura inacabada pudo influenciar además a Modigliani, cuya Cariátide, en 1914, contó con un boceto previo próximo, aunque después resolvió dicha obra con un eficiente estudio del natural y simplificaciones basadas en el volumen puro.

La complejidad que alcanzó el sistema de Picasso con estas nuevas fases y con la interacción de las aplicaciones simultáneas y de la poderosa incidencia estética de la creatividad técnica, determinó que las aplicaciones del sistema estudiado generaran obras de naturaleza muy distinta a las anteriores, que prolongaron las series más allá de su objetivo prioritario, Las Señoritas de Aviñón.

Picasso ofreció una obra fundamentada en la indagación formal y la creatividad técnica que, ocultando la realidad de las fuentes y la naturaleza de su sistema creativo, presentó como vista por primera vez. Aprovechó las creencias establecidas en un contexto concreto; pero se liberó de los condicionantes estilísticos mediante la aceptación del concepto artístico como elemento determinante. Picasso, para el que la elaboración mental fue tan importante como el hallazgo práctico, constituido una y otra vez en nueva referencia para la reaplicación del sistema, coincidió con Maurice Denis en la valoración del arte como conocimiento de las formas, y esto aumentó la confusión de los que intentaron interpretar su obra, pues el conocimiento, que en los pueblos primitivos correspondió a significados materiales o espirituales, en él refirió a cualidades exclusivas plásticas respecto de las referencias elegidas.

El arte negro se impuso sobre las demás referencias primitivas entre los vanguardistas parisinos, excepto en Picasso que, aun aceptándolo como una de sus principales referencias, nunca rechazó otras a las que otorgó el mismo valor. El interés de los artistas modernos por el arte negro fue proporcional al rechazo popular del mismo. Esto fue suficiente para que lo utilizaran como un modo de oposición a lo establecido, criterio en el que muchos fundamentaron el principio de la creatividad, que, para Picasso, consistió en la aplicación de su sistema, y fue con éste con el que se opuso a lo

socialmente admitido. Son matices distintos. Que la mayoría no admitiese el arte negro como arte, relegándolo a simple objeto, curioso pero objeto, fue motivo de provocación al elegirlo como modelo, Picasso como referencia de su sistema, de modo que cuestionó la supuesta y falsa superioridad etnocentrista del hombre europeo.

Einstein advirtió sobre ello y sobre la injusticia determinada por la ignorancia generalizada en el contexto que originó tal reacción. Ella fue anterior a los estudios pormenorizados y sistemáticos del arte negro y de cualquier tipo de arte primitivo; esto, admitido por Einstein, en 1915, indica que antes de esa fecha los artistas de vanguardia no conocían la evolución de los estilos africanos y, por lo tanto, el verdadero significado de las leyes específicas que los fundamentaron, sólo fueron conscientes de los valores formales de obras concretas que, descontextualizadas, se convirtieron en los motivos inspiradores de nuevos estilos, y, en el caso de Picasso, en referencias insólitas para sus indagaciones formales, que, por sus propiedades originales, asumidas como máximas categóricas del nuevo desarrollo, propiciaron novedades radicales que superaron las cuestiones de estilo mas fueron consecuencia de ellos aunque no sea lo mismo. El desconcierto que producían aumentó la fascinación de los artistas de vanguardia, y Picasso, que lo asumió, dedujo idéntico efecto en las obras egipcias, ibéricas y griegas preclásicas, a las que, de esa manera, equiparó.

NOTAS

[1] Kahnweiler, Daniel-Henry: Juan Gris. La vie, son oeuvre, ses écrits; París, Gallimard, 1946, pág. 211.

[2] Citada por Spies, Werner: La escultura de Picasso, Stuttgart y Barcelona, 1983, pág. 33.

[3] Brassai: Conversations avec Picasso; París, Gallimard, 1964, pág. 47.

[4] Rubin, William: "La génesis de Les demoiselles d'Avignon"; en Les demoiselles d'Avignon, París, 1987; y Barcelona, 1988, págs. 374 y 375.

[5] Goldwater, Robert: Primitivism in Modern Art; Nueva York 1938 y 1967. Págs. 51 y sigs.

[6] Johnson Sweeney, James: "Picasso and Iberian Sculpture"; en Art Bulletin 23, 1941, Págs. 191 a 198.

[7] Palau i Fabre, Joseph: "El oro de Gósol"; en Picasso, 1905-06, Barcelona, Electa, 1992, pág. 77.

[8] Elsen, Albert: Pioner of Modern Sculpture; Londres, 1973, pág. 35.

[9] Laude, Jean: La peinture française (1905-14) et le art nègre; París, 1968, págs. 38 y sigs y 111 a 121.

[10] Rubin, William: Primitivism in XXth Century Art, Nueva York, 1986, págs. 242 y sigs.

[11] Spies, Werner: La escultura de Picasso; Barcelona, Polígrafa, 1989, págs. 34 a 37.

[12] Lápiz y carboncillo, 63 x 47 cm, Christian Zervos (Z) I, 365; Palau 1388.

[13] Museo de Arte Moderno, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 151'3 x 93 cm, ZI, 366; Pierre Daix y Georges Boudaille (DB) XVI, 15; Palau 1411.

[14] Colección Walter d. Floersheimer, Locarno. Aguada sobre papel sobre lienzo, 58'5 x 43'2 cm. Z I, 361; DB XVI, 14; Palau 1391.

[15] Warncke, Carsten-Peter: Pablo Picasso; Colonia, Benedikt Taschen, 1992, Vol. I, pág. 143.

[16] Museo de Arte de Baltimore. Colección Cone. Aguada sobre cartón, 74'3 x 59'1 cm, Z I. 353; DB XIV, 2; Palau 1198.

[17] Museo de Arte Moderno, Nueva York. Óleo sobre lienzo 99'6 x 81'3 cm, Z I, 352; DB XVI, 10; Palau 1339.

[18] Son los registrados: Z XXVI, 189; Z XXVI, 190; Z XXVI, 260; y Sucesión del artista 946.

[19] Pierre Daix y Joan Rosselet (DR) 18.

[20] Z II, 5.

[21] Museo Picasso, París (MPP). Madera de encina tallada con dibujos en color rojo, 80'5 x 24 x 20'8 cm, MPP 238; Z II, 607; KB 6; WS 19.

[22] Spies, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág. 42.

[23] Z XXVI, 177.

[24] Z XXVI, 352 y 354; Z VI, 919 y 963.

[25] Z VI 927 y 1002 a 1009.

[26] En Colección Paritcular los Carnets SA 4,5,7,9 y 11 a 13. El número diez también pero disperso.

[27] Museo Ermitage, San Petersburgo. Óleo sobre lienzo, 81'2 x 65'3 cm, Z II, 91. En el mismo museo hay otra versión de medio cuerpo. Óleo sobre lienzo, 81'2 x 65'2 cm, Z II, 92.

[28] Carnets uno a tres, seis y ocho SA. MPP 1858 a 1862.

[29] Museo del Louvre. Madera estucada y policromada.

[30] Museo de Arte Egipcio, El Cairo (MEC). Madera tallada y policromada, 123 cm MEC 46725.

[31] Carnet cuatro SA VI.

[32] Carnet cuatro SA V.

[33] Carnet cuatro SA IV.

[34] Carnet cuatro SA 3V.

[35] Carnet ocho SA, 46 R, 46 V, 49 V y 50 V.

[36] Carnet ocho SA, 1 R, 2 R y 3R.

[37] Spies, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. pág. 45.

[38] Carnet dos SA, segunda cubierta, 1R, 1V, 2V. Carnet tres SA, 2R, 4R, 5R, 6R, 6V, 8V, 14V, 15R, 18V, 19V, 20V, 21V, 22V, 25V, 29R, 32R, 33R, 45R, 48R. Carnet cuatro SA, íntegro (veinte páginas con cuarenta documentos y diez insertos). Carnet seis SA, 1R, 2R, 34, 4R, 5R, 6R, 7R, 8R, 9R, 10R, 11R, 14V, 15R, 15V, 16R, 16V, 17R, 18R, 35R. Carnet siete SA, 5r, 6r, 8r, 9r, 10R,10V, 11R, 12V, 16V, 18V, 19V, 21V, 22R, 23V, 24V, 25V, 26R, 27R, 28R, 29R, 30V, 31V, 36R, 47R, 52R, 54R. Carnet ocho SA, 14R, 18V, 19R, 22V, 26R, 27V, 32V, 33R,35R, 35V, 37V, 39V, 55V. Carnet nueve SA, 2V, 9V, 10R, 11R, 11V, cubierta tercera. Carnet once SA, 7R, 8V, 9V, cubierta tercera. Carnet doce SA, 14V. Carnet trece SA. 3V, 12R. Carnet catorce SA, 2V. A ellos se han de añadir Z II, 5, 19, 20, 644; Z VI, 906, 980 y 981; y Z XXVI, 189, 190 y 260.

[39] Carnet siete SA, 3 R y 29 R.

[40] Carnet nueve SA, 10 R y 11 R. Añádase Z II, 8, 9, 21, 45 y 676; y XXVI, 175 y 265.

[41] Carnet nueve SA, 13 V; All, 5.

[42] Carnet nueve SA, 9 V.