

Índice

Prólogo	9
El pintor en su caverna	12
Historia de una osadía	13
I. Personajes del drama	
Pintar después de Newton	57
Retrato de familia en blanco y negro	69
Retratos individuales, todavía en blanco y negro. .	119
Manchar con color. Dibujar, desmanchando. . . .	157
Dibujar al óleo con color. Sombras sin volúmenes.	199
La pintura esférica	219
II. Ficción de vidas comunicándose en el espacio	
La conquista pictórica del espacio	263
Figuración del espacio con color	289
Diferenciación y comunicación en gris de figuras y fondos	373
Alejamiento y acercamiento en el espacio de la tela virgen	385
El paisaje estival de Cannes desde las frescas sombras de La Californie	397
Epílogo	413

Prólogo

Picasso, obstinadamente mudo, absorto en su única obsesión: la pintura.

Fernande Olivier, Souvenirs intimes (1989)

Yo no lo digo todo, pero lo pienso todo.

Pablo Picasso, en H. Parmelin, Picasso dit... (1966)

Han transcurrido cuatro décadas desde la muerte de Picasso, pero su nombre pertenece a la actualidad. Cada dos días se inaugura, en algún lugar del mundo, una exposición, seminario o congreso sobre cualquier aspecto de su obra. Temas no faltan, pues dejó tras de sí unas 40.000 piezas, entre pinturas, dibujos, grabados, esculturas, *collages*, trabajos en papel y alguna que otra película. Los museos de arte contemporáneo saben además que una exposición de Picasso supera habitualmente los récords de visitantes, que establecieron las muestras precedentes de sus trabajos. Y lo han aprendido también las casas de subastas: desplazado momentáneamente por Van Gogh y Modigliani de la lista de los artistas más buscados por coleccionistas e inversores, Picasso ha consolidado su soberanía absoluta entre los más caros del mundo.

El pintor español contribuye así a proporcionar una extraña actualidad a este primitivo oficio, que nació para iluminar las paredes de las cavernas. El viejo arte de los pigmentos es todavía el medio expresivo más estimado por los expertos, el más resistente a las opiniones de los entendidos y el que mejor sorteaba, en esta época de infinitas conexiones *on line*, la veleidosa capacidad de aburrimiento del respetable público.

Este éxito de Picasso, pertinaz y descarado en una sociedad estragada por la información y el consumo, demuestra un logro de la Modernidad, que su legado proclama de manera palmaria. Me refiero a esa suerte de inmensa libertad — uno está tentado de considerarla arbitrariedad — que encontramos en sus trabajos y que, sin embargo, no es resultado de la casualidad o del azar sino del profundo conocimiento del medio en el que trabajó durante casi noventa años.

Recordemos lo que era Pablo Ruiz a comienzos del siglo xx, cuando ya estaban inventados todos los artilugios técnicos con los que hoy convivimos: el telégrafo y el teléfono, el cine y el avión, los transatlánticos y los rascacielos, como la bolsa de Nueva York y la teoría de la relatividad. En una época de tan prometedor futuro se propuso él, con apenas veinte años, regresar al pasado para reinventar la pintura. Empezaría desde cero y en ningún caso calcularía si iba a gustar o no, a ganar o a perder el reconocimiento de su época. Picasso

quería ser libre; y libre, en primer lugar, frente a los infinitos precedentes que, en una civilización con más de cuatro mil años como la nuestra, presenta sus derechos a cada paso que damos en no importa qué dirección.

El pintor en su caverna

Dos pintores chalados y libres le habían precedido: Van Gogh y Cézanne ya se habían reinventado, cada uno a su manera, el universo del medio pictórico, con una libertad de auténticos «salvajes». Pues aunque ellos no trabajaron en ninguna isla del Pacífico, como el autor de *Escritos de un salvaje*, los pintores del Midi fueron seguramente más primitivos que Gauguin a la hora de concebir su pintura. No es extraño que sus contemporáneos, las criaturas burguesas con las que convivían aquellos dos pintores, se burlasen de ellos o les tirasen piedras cuando les veían marchar a trabajar con su caballete y sus andrajos. De ellos aprendió Picasso a no amedrentarse frente al exilio que supondría trabajar no en una isla en Europa, pero sí al margen del arte oficial y de lo admitido.

Y el español empezó a pasar hambre, frío y calamidad en aquel chamizo del Bateau-Lavoir, para poner los cimientos de un mundo nuevo, inédito, sin precedentes: aquel que en pocos años comenzaría a llamarse «el universo de Picasso». Nunca antes se vio cosa igual, ni ninguno de sus contemporáneos podía realmente imitarle con autenticidad, por mucho que tratase de seguir sus pasos. Y así, óleo a óleo, pieza a pieza, ese universo de criaturas nuevas e insólitas conquistó su derecho a existir y aún más: empezó a situarse invariablemente en el pódium, junto a los más grandes.

Para eso no era suficiente volver a las cavernas y trabajar como los que pintaron en ellas: lo más difícil y a la postre lo decisivo era no salir nunca de ellas. Considerar cada dibujo, cada pintura como una ocasión no para mostrar un estilo sino para plantear y resolver un problema; eso era el gran reto que se imponía Picasso. Concebir cada obra como una cuestión plástica, pictórica o escultórica, que exigiese un ha-

llazgo inédito, sin precedentes, que no tuviese en cuenta ni siquiera los que él mismo hubiese creado.

Una fecundidad así es posible no para quien propone soluciones sino para quien investiga problemas. Cada una de las intervenciones de Picasso podría transformarse en esta suerte de irrestricta invención, a condición de que fuera precedida por la deliberación. Libertad creativa no era veleidad, arbitrariedad o capricho, ni simple deseo de llamar la atención o de mandar «mensajitos» al público. Podía ignorar los estilos y movimientos anteriores pero nunca la realidad — la realidad de la pintura, la de sus reglas de juego—. Pues también ella está sujeta a leyes físicas, ópticas, fisiológicas, poéticas y filosóficas, cuyo vigor y potencialidades hay que conocer para emplearlas a cada paso del modo más eficaz.

De modo que la mayor libertad del pintor no era mostrar soluciones ni estilos, sino elegir dificultades. Cuestiones plásticas de las que no necesariamente se ocupasen los otros, ni de las que tratase los críticos y *connaisseurs* de las cosas bellas pero que, en definitiva, le preocupasen a él. Las formas y el ritmo, la figuración del volumen, la figuración del espacio, el empleo del bitono y del color, manchar o dibujar, la reinvención del bodegón, del retrato...: he ahí el comienzo de una lista de problemas pictóricos que interesaban a Picasso y por las cuales querría juzgarse él a sí mismo, antes de que lo hicieran los demás, si llegaba el caso.

Tan ensimismado estaba Picasso en encontrar su propio pensamiento pictórico que su compañera en los tiempos del Bateau-Lavoir temía haberle perdido, apenas iniciada su relación los primeros años del siglo xx: «Picasso, obstinadamente mudo, absorto en su única obsesión: la pintura». Y así le seguimos encontrando medio siglo después, cuando se plantea hacer no ya una ni dos ni diez, sino cuarenta y cinco variaciones sobre el tema de *Las meninas* de Velázquez.

Historia de una osadía

La primera vez que el pintor de Málaga vio *Las meninas* fue en primavera de 1895, a los trece años de edad. José



Velázquez, *El bufón «Calabacillas»* (1636-1638)
Óleo sobre lienzo, 106 x 83 cm
Museo del Prado

Ruiz, su padre, había obtenido plaza de profesor de dibujo en un instituto de enseñanza media en Barcelona; y él y los suyos, que por aquel entonces vivían en A Coruña, se trasladarían a esa ciudad del Mediterráneo. Pero antes iban a pasar unos días en la localidad de donde procedía la fami-



Velázquez, *Francisco Lezcano, «el niño de Vallecas»* (1636-1638)
Óleo sobre lienzo, 107 x 83 cm
Museo del Prado

lia, Málaga, y el viaje desde Galicia hasta allí les obligaba a detenerse unas horas en Madrid. Así fue como Pablo Ruiz Picasso entró por primera vez en el *sancta sanctorum* de la pintura española. Su padre y los profesores de dibujo que estimulaban su precoz talento habían insistido en que allí



El Greco, *Caballero anciano* (1597-1600)
Óleo sobre lienzo, 46 x 43 cm
Museo del Prado

encontraría a todos *los grandes*: Zurbarán, Murillo, Ribera y, por encima de todos, Velázquez.

Como fuimos por Madrid —recordaría Picasso en 1971, conversando con Olano —tuve la oportunidad de enfrentarme, por primera vez, a mis ídolos. «Me esperaban» en el Museo del Prado. Desde entonces quedó fijado en mis retinas, de una manera obsesionante, el cuadro de Velázquez *Las meninas*. Creo que ya me hice, aunque fuese en el inconsciente, el propósito de realizar mi versión de *Las meninas*.

Fueron, sin embargo, otras telas de Velázquez las que Picasso adolescente copió a lápiz en aquella primera estancia fugaz en El Prado: *El bufón «Calabacillas»* y otro enano de Velázquez, «*El niño de Vallecas*». Había de sentir ya mucho respeto por *Las meninas* cuando no se atrevió ni a abocetarlo.

Este breve primer contacto con el Museo del Prado se reanudó dos años después, siendo ya alumno de la Academia de San Fernando. Las estancias de Picasso en la Pinacoteca Nacional fueron entonces más frecuentes y en ellas hizo otras copias de originales de Velázquez —un dibujo del *Felipe IV* que se conserva en el Museo Picasso de Barcelona—. Al Prado volvería todavía en 1901, durante los meses que trabajó en Madrid como ilustrador de la revista *Arte Joven*.

Pasaron los años sin nuevas referencias a Velázquez. Pero el galerista que llevó su obra desde los tiempos del cubismo, D. H. Kahnweiler, sabía que Velázquez estaba en lo más alto del podio de la pintura, para Picasso: «¿Qué cuadro, *Las meninas*! —le comentaría el pintor malagueño, en los años cuarenta, a su galerista—; ¡qué realismo! Ahí sí que encontramos un verdadero pintor de realidad. Sus otras obras son mejores o peores, por supuesto; pero *Las meninas*... ¡qué logro más maravilloso, qué admirable!».

Habían tenido que pasar, pues, más de cinco décadas desde que Picasso conociera *Las meninas* y se decidiera finalmente a reinterpretar ese cuadro que siempre había admirado.

Lo que aquel lienzo de Velázquez tenía en común con El Greco, Zurbarán, Murillo o Ribera era el predominio de unas escalas cromáticas muy sobrias. Cualesquiera que fueran los sobresalientes méritos de esos maestros de nuestro Barroco, la

del empleo de las posibilidades del color no parecía entre ellos una preocupación tan fundamental como se admite que lo fue para Veronés o los otros venecianos que les precedieron.

Respecto a Velázquez, sus primeros lienzos estaban hechos de colores pardos, más o menos aclarados, como el retrato de *Francisco Pacheco* (ca. 1620, Museo del Prado), o el de *Francisco de Góngora* (1622, Museum of Fine Arts, Boston). En algunos de sus mejores retratos posteriores sigue empleando una escala de apenas dos o tres tonos, como el del bufón *Don Diego de Acedo, «el Primo»* (Museo del Prado, 1636-38), o el de *«El niño de Vallecas»* (Museo del Prado, 1636-38), que Picasso había copiado siendo joven.

Por lo que se refiere a El Greco, su escala cromática es aún más restrictiva que la de Velázquez en los retratos de esos austeros caballeros castellanos, por los que Picasso había sentido predilección desde que los conociera. El pintor de Málaga confesaba que era la pintura de aquel pintor «extravagante», fuera del canon «oficial», la que durante años le interesó, más que la de ningún otro pintor. En particular, los retratos de esos gentileshombres con barba de chivo que, como el *Caballero de la mano en el pecho* (ca. 1580) o el *Caballero anciano* (ca. 1588) se conservan en El Prado. Porque en ellos, no obstante su relativo pequeño formato y sin apenas otras vibraciones que las producidas por pintura blanca y negra, El Greco habría conseguido unos resultados infinitamente más contundentes que los grandilocuentes gestos de los italianos a los que El Greco imitaba en otros muchos lienzos, según el Picasso adulto.

Además, cuando ese mismo pintor, El Greco, utilizaba el color, trabajaba habitualmente como Tintoretto y los otros venecianos, según comentaría Picasso a Gilot, en años posteriores. El Greco pintaba primero en *«camaièu»* (camafeo) todo el cuadro; y luego, ya a punto de concluirlo, añadía manchas de rojo o de azul para que el lienzo destacara mejor y fuese a la vez más esplendente. Así se imprimían también los colores en las imprentas. Y así habían pensando los tratadistas de la pintura que había que utilizar el color, desde Alberti y Da Vinci hasta Pacheco y Palomino: primero dibujando el «contorno» de los cuerpos y figuras, y luego «vistiéndolos» con

colores tales que se «añadiesen gracia mutuamente», como se expresaría el príncipe de los pintores (Leonardo).

Pero de esa manera de trabajar, observaría Picasso en la misma conversación con Gilot, se sigue que ninguna superficie coloreada es esencial para el cuadro, pues éste ha sido construido independientemente de los colores. El pintor podría suprimir el rojo en alguna área del cuadro y éste seguiría siendo el mismo. Justo al contrario de lo que ocurría con los pintores coloristas contemporáneos, según el maduro Picasso. Porque en un cuadro de Matisse no se puede suprimir una superficie roja, por pequeña que sea, sin que toda la composición se venga abajo.

Es interesante recordar a este respecto la distinción que hace Stravinsky en su *Poética musical* (1939), cuando observa que Beethoven no compuso obra *«para»* piano, sino *«de»* piano. Pues es muy distinto componer una partitura interpretable lo mismo por un piano o por un clave, por un órgano o una guitarra, como lo eran habitualmente los conciertos para cuerda del Barroco; que componer una partitura pensando en la sonoridad y el timbre específicos de un instrumento, y solo para él, como según el compositor ruso ocurrió por primera vez con Beethoven a comienzos del XIX.

De manera similar, podemos nosotros pensar que la pintura no *con* color o «revestida graciosamente con color» (Leonardo), sino *«de»* color no fue una invención de nuestro Barroco, ni la descubrieron los pintores holandeses o ingleses de esa misma época. Algunos pintores venecianos y algunos flamencos, como Tiziano o Rubens, llevaron a los palacios de los monarcas españoles unos colores insólitos en nuestros sombríos salones. Pero aún estos pintores deben ser considerados sólo precursores de un uso constructivo y no puramente decorativo del color.

Este uso constructivo del color es una invención contemporánea y principalmente francesa y, en menor medida, también inglesa y alemana, pero no española.

El descubrimiento de los colores primarios llegó primero a la imprenta gracias a un alemán instalado en Londres y que llegó a hacer dinero en París: Ch. Le Blon. En su *Coloritto, or*

the Harmony of Colouring in Painting (ca. 1725), dio cuenta de los hallazgos hechos con la práctica de la impresión y que darían el pistoletazo de salida para una comprensión tanto pictórica como científica del color, a partir de los tres primeros o primitivos, como los denominó él.

Como anticipándose el espíritu de una nueva época, Goethe propuso después una teoría del color (*Zur Farbenlehre*, 1810) sobre bases no científicas sino intuitivas. Su ensayo despertó la admiración y el interés de pintores que, como Turner en Inglaterra, venían trabajando sobre sus telas nuevos efectos lumínicos.

La influencia de los amarillos de la luz, los azules de las sombras y los escarlatas abstractos de Turner llegó a Francia a través de Delacroix. Fue este pintor quien, sumando al descubrimiento de Turner la experiencia de un viaje a Marruecos en 1832, empezó a hacer un uso de colores vivos sobre el lienzo, inéditos en la pintura académica de su época. Y a su práctica se sumaron de manera decisiva las conclusiones del químico Michel-Eugène Chevreul, acerca del contraste simultáneo de los colores complementarios. Pues estos descubrimientos más fisiológicos que propiamente físicos o químicos eran idóneos para generar una discusión sobre el uso óptico de los pigmentos de color, que no dejó de tener efectos inmediatos en la práctica de la pintura.

Delacroix y Chevreul son los nombres asociados a la evolución de la pintura francesa de la segunda mitad del XIX. Los pintores impresionistas y neoimpresionistas se ocuparon del color, hasta hacérselo comprender como lo hacemos hoy en día. Y tanto para afirmar que Delacroix fue más colorista que dibujante, al igual que Signac, como para sostener lo contrario, según quisiera Gauguin, es preciso referirse en todo caso a una concepción contemporánea del color que fue escoltada por las ciencias y las letras en los dos últimos siglos.

El maduro Picasso reconocería también que el uso contemporáneo del color se había metido en la pintura del siglo XX gracias a las sombras violetas de Monet. Y en su lista de coloristas encontramos los nombres de Renoir y Van Gogh junto a los de Cézanne y Gauguin, el fauvismo, y Matisse y Chagall —este, ya en su periodo francés.

Si, por nuestra parte, comparamos ahora el color de estos pintores contemporáneos con el que hicieron de él los maestros del Barroco español, incluido Velázquez, este nos parece haber sido un procedimiento más «decorativo» que constructivo, como diría Picasso a propósito de los italianos en general; o de Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, Masaccio o Giotto en particular (*Conversaciones con Kahnweiler*, 1957): pintura *con* color, más que pintura *de* color.

Lo cual no es un menosprecio para la pintura de nuestro Barroco, sino más bien al revés. La ausencia de un claro interés por el color no resta ni importancia ni atractivo a la tradición pictórica de nuestro país. Basta pensar que, en plena efervescencia del impresionismo, un artista como Manet viajó a Madrid para aprender de los maestros de El Prado, y en particular de Velázquez, toda la fuerza y lo que entonces se consideraba el exotismo de la pintura española.

Y en los ocre bituminosos, en los grises claros y los negros esplendentes que Manet admiró en El Prado, encontramos las mismas tintas en las que se había educado el joven Picasso. La tradición de nuestro país le había enseñado a habituarse a unas monótonas gamas de marrones, azules, rosas o grises. Recordemos que, en la primera «exposición» de Pablo Ruiz —cuando, de acuerdo con Richardson, se mostraron no simplemente trabajos de juventud sino auténticas obras de arte—, estaban los retratos de *Mendigo con gorra* (1895), *Ramón Pérez Costales* (1895), el de su perro *Clíper* (1895) y la *Muchacha desvalza* (1895). Común a todos ellos son los tonos pardos, ocre y marrones oscuros, acordes con la tradición de la que aquí estamos tratando.

Es verdad que en algunas de esas telas hay ciertas notas de color —normalmente rojo bermellón—, que avivan la quietud tonal de esos lienzos. Pero ni antes de su visita al Museo del Prado de 1895, ni después, el joven Picasso había sentido la necesidad de utilizar en profundidad las facultades del color. Había muchos problemas que le preocupaban y de cuya solución dependía su desarrollo como artista; pero nada en su entorno le había planteado todavía la necesidad de comprender las relaciones de color, tal y como lo había hecho la pintura contemporánea desde las primeras décadas

del XIX. Ese descubrimiento estaba reservado a la primera estancia de Picasso en París.

Su primer viaje a esa ciudad marcó el principio de la gran aventura. Un lienzo suyo, titulado *Últimos momentos* (1899), se exponía en el pabellón de España en la Exposición Universal de 1900, en la capital de Francia. Acorde con el patetismo del tema —una niña agonizante recibe de un sacerdote los últimos sacramentos—, el pintor de Málaga había empleado una escala cromática muy sobria, con un tono negro dominante, según los relatos de quienes lo vieron —el cuadro no se conserva, pues Picasso reutilizó posteriormente el lienzo.

Picasso llegó a París en octubre de 1900, acompañando a su obra. Con ocasión de esta Exposición Universal, las autoridades francesas habían organizado una muestra de pintura francesa contemporánea, con obra de David, Ingres, Delacroix y Coubert, más pintura de Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley y algunos lienzos de Cézanne y Degas. El impacto que produjo en Picasso semejante reunión de pintura no necesita ser ponderado.

Además de este salón temporal, París ofrecía la colección permanente del Museo del Louvre, que Picasso quiso visitar cuando estuvo en la capital de Francia. Allí pudo completar el conocimiento adquirido en el Museo del Prado acerca de Rafael, Poussin y Chardin, los pintores flamencos e innumerables otros maestros de la pintura universal. Pero conoció también obra de grandes pintores que no había visto en su vida.

Sobre las lecciones que este museo ofrecía acerca del color, son útiles las observaciones que Matisse hizo apenas unos años antes de que Picasso acudiese a los salones de ese palacio. Pues la opinión de quien llegaría a ser uno de los grandes coloristas de la pintura contemporánea coincide con la que hemos expresado más arriba: que la mayoría de los maestros antiguos mostraban escasa preocupación por el comportamiento del color sobre el lienzo.

Para la mayoría de los pintores del Renacimiento, por ejemplo, el color no era más que un complemento del dibujo, observaría Matisse. Mantegna, Durero o Rafael se servían del dibujo para crear la estructura de sus obras, sobre la que

luego añadirían los colores —de manera similar a como, según Picasso, lo había hecho El Greco, cuando pintaba «a la italiana». Pero un «dibujo coloreado» nunca es equivalente a una pintura estructurada conforme a relaciones de color. Sólo en los primitivos italianos del Museo del Louvre encontraba el pintor francés un uso del color como medio de expresión propio, independiente del dibujo.

Otra cosa, en cambio, ocurría en el Museo de Luxemburgo, aquel que desde comienzos del siglo XIX había adquirido y exponía obra de los que entonces se llamaban «pintores vivos»: Delacroix, Ingres, Manet, los impresionistas... A través de sus obras sí podía seguirse la paulatina habilitación de la función expresiva del color —la puesta en valor de su poder emotivo—. Desde Delacroix hasta Van Gogh y Gauguin, pasando por los impresionistas y sobre todo por Cézanne, que dio el impulso definitivo al modelo bidimensional de los volúmenes mediante el color, los principales pintores franceses habían contribuido a esa reposición del color, según Matisse.

En París, otoño de 1900, además del Museo del Louvre y sus viejos maestros, y del Museo de Luxemburgo y los pintores contemporáneos, el pintor español vio expuestas en el Salon d'Automne la obra más reciente de Cézanne, y la de Ingres, la de Daumier, la de Corot, la de Coubert y *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, junto a obra de otros impresionistas.

En París, en la misma ocasión, Picasso hizo la ronda de las galerías comerciales más importantes, sobre todo aquellas que estaban situadas en la calle Laffite: Durand-Ruel, Le Barc de Bouteville, Bernheim-Jeune y la galería de Vollard. Éste, el más joven entre los vendedores de cuadros, había descubierto a Degas, a Sisley, a Pissarro y a Renoir, y había dado salida a los trabajos del maduro Cézanne. De hecho, varios óleos geométricos y severamente contruidos del así llamado «periodo seco» de Cézanne, realizados en Gardanne, podían verse en su galería o colgados en los pasillos de su apartamento.

Lo que Picasso vio en su primer viaje a París hubo de ser suficiente para que se planteara una alternativa. En adelante,

podía él consagrarse a las certezas acrisoladas por la tradición, a las obras llenas *du charme* que descubría en el Museo del Louvre —y tan similares, en muchos casos, a las que ya había visto en El Prado—; podía hacer eso y seguir viviendo del éxito que le había llevado en volandas a la capital mundial de la pintura. O bien escoger como punto de partida el Museo de Luxemburgo y la galería Tanguy, donde los parisinos, hacía todavía pocos años, iban a burlarse de las bañistas de Cézanne y de los girasoles de Van Gogh.

Sí, iban allí para reírse de aquel hombre solitario y atormentado que había dado un carpetazo a la tradición de la pintura y creado un lenguaje nuevo desde la A hasta la Z —el loco de Van Gogh—. El primer pintor contemporáneo, aseguraría años después Picasso, porque se había atrevido a ocupar el puesto de la naturaleza, en lugar de ser su servidor. Aquel pintor pelirrojo que decía: «Estoy creando un amarillo», mientras transformaba una mancha de amarillo en un campo de trigo y no al revés, pues para él la cuestión no era partir de la pintura para llegar a la naturaleza, sino partir de la naturaleza para llegar a la pintura. Él era el tipo de pintor al que se le metían en la cabeza ideas tan arbitrarias como ésta: «Crearé un amarillo cadmio como nunca nadie lo ha visto jamás en paisaje alguno; para ello, empezaré con un tono mucho más allá del adecuado para una escala natural, mimética; y continuaré eligiendo otros colores y relaciones igualmente liberados del corsé de la naturaleza, que me permitirán forzar la expresividad del amarillo que me he propuesto pintar». En esa libertad de Van Gogh radicaba su grandeza y el interés de todo cuanto hacía, según Picasso. Porque no había pedido permiso a la naturaleza para pintar, sino que había usurpado su lugar y había ejercido su mismo poder, a despecho de todas sus dramáticas consecuencias.

Así que esta disyuntiva se abría ante Picasso: aceptar la pintura anterior a Van Gogh y anterior a la de ese «Dios bondadoso de la pintura» que era Cézanne según Matisse; o bien, olvidarse de todo lo aprendido, de las reglas y de los cánones, de las bellezas acrisoladas por la tradición y empezar a crear su propio mundo. Pintar con aquel: «Le suplico, distinguido

amigo, acepte la expresión de mi consideración más distinguida» grabado en cada una de sus obras, para mostrar sumisión a todos los gustos; o bien trabajar dando libre curso a las propias emociones a costa, si hiciera falta, de sufrir el exilio, como Voltaire. En definitiva, o someterse a lo establecido, o conquistar la libertad de los primitivos, aprestándose para la batalla: esa era su alternativa.

La primera estancia de Picasso en París duró apenas tres meses. Para Navidad de ese mismo año el artista estaba de vuelta en Barcelona. Pero en los dibujos que trajo de allí sus amigos percibieron un cambio más que notable. La obra que realizó en los meses siguientes mostró de hecho la impronta de ese gran descubrimiento realizado en París, que fue el color. Es verdad que antes de su estancia en Francia no toda su pintura había sido siempre tonalmente austera. Las corridas de toros, por ejemplo, con su coso iluminado y los trajes coloridos de los matadores y sus cuadrillas ofrecieron a Picasso ocasión para abordar cuadros mucho más luminosos que los que realizaba habitualmente (*Tauromaquia*, Barcelona 1900). Pero es evidente que en la paleta de Picasso anterior a París el color no era ni mucho menos una constante.

Y lo fue, en cambio, en la pintura que realizó en 1901. Desde el comienzo de ese año y aceleradamente hasta la inauguración de su primera exposición en París, en el mes de junio de ese año, Picasso «se sacó del cuerpo» todas las impresiones de color recibidas en París pocos meses antes. Fueran paisajes, naturalezas muertas o retratos, sus lienzos se llenaron de un contrastado colorismo a lo Van Gogh, muy expresionista, en ocasiones casi *fauve*.

Nada en su obra precedente puede compararse con los colores brillantes de *Mediterráneo* (Barcelona, 1901), realizado frente a la misma costa que había dado lugar al lúgubre retrato de su padre don José; o con su naturaleza muerta a lo Cézanne: *Bodegón* (París, 1901) y el de la morfinómana *Margot* (París, 1901).

Unos quince o veinte lienzos realizados en Madrid o en Barcelona antes de mayo 1901, más una cincuentena larga de óleos, pasteles y acuarelas que Picasso realizó ya en París, días antes de la inauguración de su exposición

individual en esa ciudad, quedaron expuestos desde el 24 de junio en la galería Vollard. Respecto a los temas, había seleccionado un poco de todo, buscando que cada inclinación de los franceses encontrara allí algo que llevarse a la boca: bulevares parisinos y niños jugando en la calle, damas burguesas y prostitutas, bodegones y paisajes, toros; y, para que no faltara el toque, entonces muy comercial, del casticismo hispánico, una «Carmen» —su hermana Lola—. En todos era común un fuerte colorismo, que en ocasiones rozaba con la estridencia, una ejecución muy espontánea y una consecuente simplificación de las formas.

En esta primera exposición en París obtuvo Picasso un éxito indiscutible. Vendió dos tercios de la obra expuesta; y la crítica elogio la naturalidad y variedad de la obra de aquel, hasta entonces, desconocido pintor español. Ambroise Vollard, galerista, y el crítico de arte Gustave Coquerot obtuvieron sus respectivos retratos, ejecutados en la misma vena «expresionista» por Picasso, en reconocimiento a sus buenos oficios en la conquista de París.

En muy pocos meses se había producido un cambio sorprendente y muy favorable para los intereses de Picasso. Sabartes y sus otros amigos de Barcelona no salían de su asombro, viendo la rápida mutación de su estilo desde un monocolor dominante a un fauvismo expresivo y a una progresiva simplificación de las formas, que gustaban tanto en París.

Pero más asombroso que ese cambio manifiesto de un mes a otro, en la primera mitad del año 1901, fue la transformación que le siguió a continuación, también de un mes para otro y que estaba llamada a ser duradera. Pues en lugar de aprovechar la fórmula que le había abierto las puertas de la galería de las vanguardias en París —«los fuegos de artificio de los colores violentos», como los describiría Sabartes—, Picasso dio esta etapa por concluida y empezó una nueva con un estilo diametralmente opuesto: la época monocromática del azul.

El punto de inflexión de esas dos tendencias opuestas podemos situarlo en la serie de retratos fúnebres de Casagemas. Picasso tuvo noticias del suicidio de su amigo barcelonés cuando estaba en Madrid. Realizó entonces un dibujo

del finado y lo envió a Barcelona para que lo publicaran junto a la esquila que se insertaría en un diario catalán. Pero el suicidio de Casagemas no tuvo consecuencias inmediatas ni en su obra ni en su vida. Siguió en Madrid hasta mayo, desarrollando esa obra llena de color que ya hemos comentado. Volvió a París y trabajó frenéticamente hasta la inauguración de la exposición mencionada, en la galería de Vollard. Y ya en París, en verano de 1901, ni siquiera se abstuvo de hacer su nueva amante a aquella mujer bella, Germaine, por la que se había suicidado Casagemas. Pero el dolor se estaba incubando en el interior de Picasso e iba mostrando sus primeros efectos.

De hecho, tan pronto como el compromiso con Vollard y su galería estuvo resuelto de la manera exitosa que ya hemos comentado, el dolor por la muerte de su amigo, y tal vez los remordimientos por haberle despachado meses antes, en Málaga, surgieron en otoño de ese mismo año y cuajaron en la mencionada serie de retratos fúnebres.

Se trata de cinco lienzos: dos rostros del amigo muerto, de perfil, mostrando la herida en la sien por donde se introdujo la bala; más un busto de Casagemas en el ataúd; y finalmente un «entierro» o «Evocación» de Casagemas, que Picasso estructuró en un espacio similar al que hallamos en el conocido *Entierro del Conde de Orgaz* de El Greco. Realizó esos lienzos sin razón utilitaria alguna —no eran cuadros para ninguna exposición— y en ellos encontramos los tres modos de la pintura en ese año prodigioso de la biografía de Picasso.

El primero de ellos (*La muerte de Casagemas*, Museo Picasso París) está realizado con el mismo colorismo expresionista que le había hecho triunfar en la galería Vollard. El verde pálido del rostro y el rojo encendido con amarillo, que se extienden por la mitad superior del lienzo con firmes y untuosas pinceladas hasta desparramarse en parte por el blanco de la sábana, subrayan a la manera de Van Gogh —otro suicida— la poderosa oposición entre la vida y la muerte y el desgarramiento que la desaparición del amigo produjo en el pintor.

La segunda cabeza, que Picasso tituló *El suicida*, está realizada con pintura blanca, negra y con grises, más apenas al-

gunos tintes sucios de azul y de verde. Picasso volvía así a la sobriedad cromática de la tradición a la que pertenecía para expresar la sombría desaparición de Casagemas, de un modo no menos elocuente gracias al contraste entre negros y blancos.

Finalmente, en *L'enterrement de Casagemas (Évocation)*, Picasso empleó unos azules pálidos, contrastados por las carnaciones de algunos desnudos y del panteón, más gris y blanco, que anunciaban lo que serían los tonos fundamentales del periodo azul. Éste se caracterizaría, en efecto, por una escala de azules muy pálidos al fondo, sobre los que contrasta un azul de Prusia casi negro, muy invasor del resto de los tonos; y unas carnaciones rosáceas también muy matizadas por blanco y por azul (por ejemplo, en su *Auto-retrato* de ese mismo año 1901). Como reconocería Picasso posteriormente, fue pensando en Casagemas como se le ocurrió empezar a pintar en azul.

Tras Casagemas, otros perdedores empezaron a aparecer en los lienzos de Picasso como nunca lo habían hecho antes. A pesar del poco éxito económico y de crítica que le reportaban esas figuras flácidas, apenas capaces de realizar trabajo alguno (con enormes dificultades, en todo caso, como *La planchadora*), una y otra vez fueron convocadas en la obra posterior de Picasso. Durante casi dos años, las antecelas de los prostíbulos más vergonzantes, los chiscones de los desheredados, las playas habitadas sólo por los pescadores más pobres fueron los escenarios reproducidos en sus lienzos. Y los recursos para hacerlos existir quedaron contenidos en un cromatismo azul sin apenas otros contrastes que los del blanco y el negro.

La melancolía presente en los periodos azul y rosa se la quitó Picasso de un plumazo con esa obra brutal que es *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Pero tampoco en ella encontramos un cambio importante de estrategia cromática. La obra está dominada por una tonalidad rosácea, dramatizada, eso sí, con cierta profusión de azules y de blancos y negros. El sentido del color —resumía Richardson— rara vez ha sido la principal cualidad de un pintor español. Y como buen español que era, Picasso sabía que podía lograr más expresividad —más «duende»— con una

gama de negros, grises y ocre que con los colores más brillantes del espectro.

En algunos lienzos del Picasso anterior a la I Guerra Mundial encontramos varias composiciones en las que el color tiene una importancia relativamente grande. Su *Naturaleza muerta con calavera* (1908, Museo del Hermitage), por ejemplo, pone de manifiesto cómo Picasso seguía de cerca la investigación del fauvismo y cómo también él podía emplear así el color, cuando se lo proponía.

Y lo mismo cabe decir del puntillismo «decorativo» en las composiciones cubistas realizadas en Avignon (*Naturaleza muerta verde*, 1914, por ejemplo); o en esas otras composiciones a lo Seurat como *Le retour du baptême (La famille heureuse)*, París 1917) o *La Salchicon*, de ese mismo año (Museo Picasso Barcelona).

Pero una golondrina no hace verano, ni los estudios de color desperdigados en los primeros periodos de Picasso hacen de él un pintor colorista. La contemporaneidad cromática llega a la obra de Picasso más tarde, como resultado de una evolución particular.

Gertrude Stein, que conocía a Picasso desde 1903, observa que fue en los años veinte cuando sus lienzos empezaron a iluminarse con color. Es la época de las pinturas cubistas de gran colorido, muy caligráficas, en las que Picasso empleaba pintura Ripolin —«la salud del color», aseguraba—. Tal vez *La danza* (1925, Museo Picasso de París) resume bien estas primeras investigaciones de las relaciones del color, junto a las formas; o el *Grand nu au fauteuil rouge* (1929, mismo museo), al que ya incorporaba de modo inequívoco el análisis surrealista de las formas.

En la misma década aparecieron también bodegones, normalmente de grandes dimensiones, en los que Picasso empleaba similar paleta repleta de color y unos contrastes de manchas y dibujos muy decorativos. Aunque la forma de representación del espacio y la *Mandoline et guitare* (1924, Guggenheim Museum) que hallamos en él es puramente cubista, la función del color y el amable resultado final están ya muy cerca de una expresión cromática casi matissiana.



Picasso, *The Milliner's Workshop (Atelier de la modiste)* (1926)
Óleo sobre lienzo, 172 x 256 cm. Centre G. Pompidou, Paris

Esta clara vecindad con la concepción matissiana del color, que Picasso llevaba cultivando tímidamente desde los años diez, irrumpió en su biografía en un momento de crisis personal. Su matrimonio con Olga se había disuelto y el pintor sentía la necesidad de vaciarse de todo lo que, con ella y con Rusia, había arribado a su vida y a su pintura, según Stein. En 1927 llegó incluso a dejar de pintar durante seis meses, algo insólito en la biografía del hiperactivo artista. En medio de la lucha por no dejarse subyugar por una visión que no era la suya, entre 1927 y 1935 Picasso mostró cierta tendencia a encontrar consuelo en la concepción del color de Matisse, subraya la escritora.

De esta época son los retratos de la nueva modelo y amante de Picasso, Marie-Thérèse Walter. Esta mujer, que apareció en su vida alrededor de 1927, personifica a la perfección una síntesis de las aspiraciones de Picasso. Sus proporciones esculturales, perfil clásico, pasividad y ritmos voluptuosos hacían de ella una odalisca perfecta. Su presencia fue el incentivo que Picasso necesitaba para enfatizar el color, la luz y el arabesco, pero no en detrimento de la forma, según ha observado Gilot.

En los retratos de esta mujer, Picasso empleó decididamente la escala completa de la diferenciación cromática. En ninguna época anterior había echado mano de una variedad tan grande de contrastes y relaciones de color. Estas relaciones cromáticas no excluyen, por supuesto, el empleo del negro, que en Picasso como en Matisse es considerado un color más.

El efecto resultante de los trabajos de Picasso en esta época son unas pinturas muy atractivas y equilibradas. Poco o nada puede verse aquí del dramatismo y la austeridad de las épocas precedentes. Ni simpatía por los desheredados ni máscaras terroríficas con que expulsar las melancolías paralizantes van a ser convocadas, como lo fueron en los primeros periodos de gamas moribundas. Por el contrario, la pintura de comienzos de los años treinta cumple a la perfección aquel ideal de un «arte decorativo» que Matisse había preconizado y realizado

desde comienzos de siglo, y que está tan presente en la tradición de la pintura francesa.

Este primer empleo prolongado de una paleta completa de color no anuló sin embargo en Picasso el desarrollo expresivo del bitono. La pintura a la manera española marchaba en paralelo y sin interrupción, junto a este encuentro cada vez más profundo de Picasso con el color. Interiores de grandes dimensiones de la misma época, como *Atelier de la modiste* (1926, Centre G. Pompidou; págs. 30-31), están realizados enteramente con pintura blanca y negra.

Y por lo que se refiere a retratos, los más figurativos y también aquellos en los que ya había asimilado las formas del surrealismo pueden estar realizados con una paleta igualmente contenida. El *Busto de mujer* (1925; pág. 224) y el *Retrato de una mujer joven* (1936), ambos del Musée Picasso de París, son una buena ilustración de lo que se dice aquí.

Diría que, hasta la realización de *Guernica* (1936), el pintor español que es Picasso progresa constantemente en la capacidad expresiva por medio de esas escalas cromáticas tan contenidas que son propias de nuestra tradición pictórica. Pues esta obra capital fue ejecutada enteramente con pintura blanca y negra, en una gama de grises cálidos y fríos que le permitió satisfacer enteramente sus necesidades expresivas. *Guernica* es la prueba fehaciente del «infinito refinamiento» (V. Clark) con que Picasso podía emplear ya el bitono fundamental.

Pero este refinamiento, más y más virtuoso, de la pintura monocolor, en veta española, no podía cegar ya las fuentes del color, que parecían definitivamente abiertas para Picasso. Stein lo había percibido también, cuando señaló en 1938 cómo en esas fechas empezaba a aparecer un color propiamente picassiano: «Los colores de los cuadros que pinta en 1937 —señala esta escritora— son vivos, claros, con el carácter de los colores que hasta entonces solo aparecían en sus grises: el color puede oponerse al dibujo, puede acompañar al dibujo, puede hacer lo que quiera, no se trata de que concuerde o no con el dibujo: el color está ahí sólo para existir».

Desde la conclusión del *Guernica* y hasta el comienzo de la II Guerra Mundial, Picasso realiza cientos de retratos, la mayoría de ellos de la misma mujer —su nueva amante, Dora Maar—; y casi todos en color. El número de variaciones cromáticas desarrolladas en esos retratos es prácticamente ilimitado. Picasso emplea colores planos o modela los volúmenes con color; recurre a colores puros y saturados o guarrea y diluye los que emplea; se sirve del color para representar el espacio en perspectiva, o el espacio del color es plano; decora vestidos, sombreros y manteles con color; introduce negro o no lo introduce, con blanco o sin blanco, con líneas y formas curvas o con puntiagudas formas y dibujo quebrado; con colores «naturalmente» verosímiles en los objetos o personas que retrata, o con colores completamente independientes de su posible existencia en un objeto o persona de la clase representada.

Y lo mismo ocurre con los bodegones, las naturalezas muertas y los paisajes del mismo periodo. Como en los retratos, ha desaparecido en ellos aquella sujeción a la serenidad decorativa que podía reconocerse en los óleos de mediados de los años veinte. Picasso ha vuelto a la simplicidad de formas y ejecución, y a los violentos contrastes, sólo que esta vez la simplicidad y los contrastes se refieren no al blanco y al negro, sino al color.

La II Guerra Mundial y la ocupación de Francia, que retienen a Picasso en París, le obligan a cambiar de nuevo de rumbo. Ni los temas que quiere tratar ni el abastecimiento de material, que prácticamente se interrumpe en esa época, le permiten seguir en la veta del color. Los tejados de París o las vistas de Notre Dame y de los parques solitarios de la ciudad aparecen en escalas cromáticas de nuevo muy contenidas. Picasso tiene que recurrir también a las acuarelas y a los lápices de color para no permanecer inactivo.

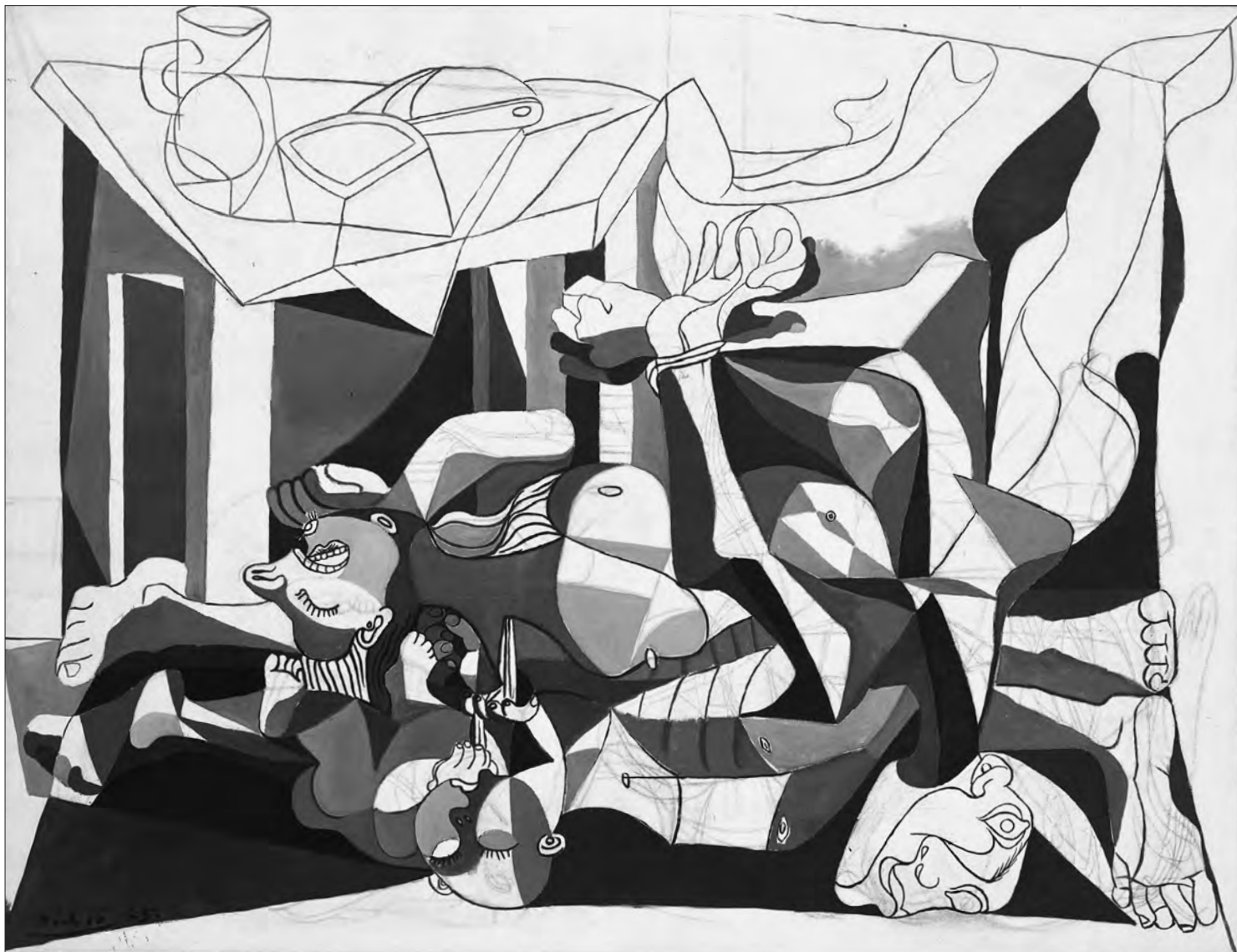
El resumen de lo que Picasso tenía que decir sobre la II Guerra Mundial, al concluir ésta, quedó expresado en su brutal *Le charnier* («El osario»), de 1944-45; págs. 36-37). El patetismo del tema parecía exigir la misma paleta que el *Guernica*, sólo que el trepidante dinamismo de esta pintura épica es sustituido

ahora por la pesada inmovilidad de los cadáveres, que se apilan unos sobre otros y hierven en humeante putrefacción.

Pero el final de la II Guerra Mundial abre en todo el mundo un periodo de optimismo general, del que Picasso no puede sustraerse. Desde finales de los años cuarenta y hasta cumplir sus días, Picasso parece haberse reconciliado con la vida. No hay crisis —personal, de su vida conyugal o del mundo en el que vive: *la guerra fría*— que sea capaz de pararle. Eso no significa que Picasso adopte entonces un estilo «blando» ni que idealice la realidad hasta perderla de vista. Su *Massacre en Corée* (1951) o sus murales sobre *La Guerre / La Paix* (1952) para la capilla de la fortaleza de Vallauris son manifestaciones de su rechazo inequívoco de la violencia. Y su compromiso con el Partido Comunista francés por esa época también lo es.

Estamos en todo caso ante un «veterano» Picasso, más sabio por viejo —setenta años— que por diablo, que no sentía tanto la necesidad de expresarse contra sus propios demonios o contra los de su tiempo, como la de celebrar la alegría de haber vivido medio siglo de historia convulsa, y la de poder contarle como él sabía, que era pintando. Picasso estaba vivo y muy activo en el cultivo de la gran pasión de su vida, que era la pintura. Vemos ya a un Picasso de pelo cano que, en lugar de realizar *guernicas* y *demoiselles d'Avignon*, se enfrasca en un proyecto de celebración de la cultura mediterránea, que le lleva a llenar de pinturas, cerámicas y dibujos de conchas y anguilas las salas desnudas del palacio de los Grimaldi en Antibes.

Entre ellos, quizá ninguno más significativo que *La joie de vivre (Pastorale)*, un lienzo de grandes dimensiones (120 x 250 cm) que Picasso había comenzado en 1946 y que incorporó a sus trabajos en Antibes. El contenido del mismo es inequívoco: hay motivos para celebrar la vida, que resplandece bajo el sol mediterráneo con la serenidad de una dulce melodía de flauta. Es verdad que esta luminosa celebración de la vida es mucho más contenida y sobria que aquella *Bonheur de vivre* realizada por Matisse en 1906. No es sólo la sensualidad de las formas creadas entonces por Matisse lo que le distingue



Picasso, *Le charnier* (1944-1945)
Óleo y carboncillo sobre lienzo, 99 x 250 cm. MOMA, Nueva York

de las que concibe ahora Picasso, es sobre todo la escala de color que uno y otro escogen para hacerlo.

Pues mientras que Matisse había empleado entonces unos contrastes de color *fauve*, casi kandinskianos, para expresar la exuberancia y sensualidad de la vida, Picasso emplea ahora unos colores cálidos contrastados: los amarillos por azules, los marrones por verdes y también los negros por los blancos. Digamos que su cálida celebración de la vida no deja de tener una sordina cromática «española»: la luz y el color del Mediterráneo conviven naturalmente con las sombras de la vida. El viejo Picasso los ha integrado en su biografía y por eso seguramente puede integrarlos también en su pintura.

Es curioso observar cómo Matisse, que por las mismas fechas se movía ya con dificultad por lo avanzado de su edad, emprendió en esa época un proyecto de gran envergadura con una intención similar: la capilla del Rosario para la comunidad de dominicos de Vence. El pintor francés llegó a considerar su intervención en ese lugar como la culminación de las búsquedas de su vida creativa. La función del color, procedente de las vidrieras colocadas en la pared de levante de esa capilla, era transfigurar el negro y el blanco que dominaban los azulejos colocados en la pared opuesta e irradiar sobre ellos el prisma celeste al completo.

Cuando la capilla de Matisse estuvo concluida, Picasso se desplazó hasta Vence para conocer el trabajo de Matisse. Entró con el resto de los visitantes y la religiosa que atendía al público le trató sin especial deferencia, pues no lo reconoció. Luego alguien le hizo saber que Picasso estaba allí y la buena mujer fue a disculparse por no haberlo reconocido. Y para congraciarse con él, le contó lo que Matisse había dicho a las hermanas de la comunidad: «No sé lo que hay que pensar de esta obra pero, sea como fuere, sólo hay una persona que tiene derecho a criticarme: Picasso».

Picasso opinaba que Matisse no había conseguido su objetivo. La predominancia de un reflejo malva sobre la cerámica blanca no lograba el efecto buscado por el pintor francés, según confesara a Gilot. Pero el éxito o el fracaso de Matisse no es para nosotros lo decisivo: lo es el hecho de encontrar

a dos de los más grandes pintores del siglo XX buscando por igual una síntesis del color y del blanco y negro, en un espacio arquitectónico en un caso; y sobre los lienzos de los que surgiría la serie de *Las meninas*, en el otro.

La muerte de Matisse, ocurrida al poco de quedar inaugurada esa capilla, fue el detonante decisivo para que Picasso se decidiera a emprender la serie de variaciones que son sus *meninas*.

Matisse y Picasso habían sido presentados por Gertrude Stein, en 1904 o 1905. Aunque simpatizaron desde el comienzo, era también manifiesto que los objetivos expresivos de uno y otro eran diametralmente opuestos. «Polo Norte y Polo Sur», solía decir Matisse, en referencia a sí mismo y al pintor español. Estas diferencias se acentuaron agudamente, según Fernande Oliver, cuando Picasso empezó a desarrollar su pintura cubista; Matisse se enfadó, y hablaba de «hundir a Picasso», de acorralarle, según recordaba la compañera de Picasso en aquellos tiempos, Fernande.

En las décadas siguientes, cada uno había seguido su propio camino, siempre observándose por el rabillo del ojo, uno al otro. Pero una nueva aproximación se produjo precisamente en aquel tiempo en que Picasso empezaba a desarrollar su propio color, como hemos dicho. La verdadera amistad entre Picasso y Matisse —resume al respecto Gilot— comenzó en torno a 1930, después de la conversión de Picasso a las superficies decorativas planas inflamadas por un sistema lírico de curvas. Incluso las esculturas de Picasso de la década de 1930 eran réplicas ampliadas y exageradas de las propias obras de Matisse de 1911 a 1913, opinaba ella.

Después de la II Guerra Mundial, de los muchos pintores y artistas que Picasso trataba, no hubo otro más importante que Matisse, asegura también Gilot. Cuando en aquella época se refería al arte moderno, Picasso solía decir: «En el fondo, sólo está Matisse».

El pintor francés fue operado de cáncer en 1941 y, contra todo pronóstico, había logrado sobrevivir a un posoperatorio muy complicado. Desde aquel año, dio la bienvenida a cada día como una prórroga a la muerte anunciada. A lo largo de esta

última parte de su vida, el trabajo de Matisse fue un permanente milagro, pues a él se oponía la enfermedad que disminuía constantemente sus energías.

En otoño de 1954, el estado de salud del octogenario pintor francés era tan delicado que Picasso optó por no ir a visitarle, pues temía que su visita le emocionase y resultara negativa para su salud. «Matisse sabe muy bien que yo no puedo dejar de pensar en él —comentó Picasso—. Entre él y yo está nuestro trabajo común en favor de la pintura: lo que los dos hemos querido, eso nos une».

De allí a pocas semanas, el 3 de noviembre, murió Henry Matisse. Sus familiares llamaron a casa de Picasso: «Comuníquenle por favor al señor Picasso que el señor Matisse ha fallecido esta mañana». La familia del pintor francés esperaba alguna señal de condolencia por parte de Picasso.

Después de un buen rato, volvieron a insistir, pues no habían recibido noticias de éste; pero la única respuesta indirecta que recibieron de su casa fue: «El señor Picasso está comiendo y no se le puede molestar».

Pasó el día sin que se recibiera telegrama o llamada de condolencia de parte del español. ¿Le habrían comunicado la noticia o trataban de evitar que se llevase un disgusto? Volvieron a llamar por tercera vez en el mismo día, para recibir una contestación similar: «El señor Picasso no tiene nada que decir sobre Matisse, puesto que ha muerto».

Comentado el suceso, Brassai aseguró que la noticia había supuesto un duro golpe para el de Málaga; pero que, como buen andaluz, no le gustaba que le hablasen de la muerte y sentía horror a las efusiones sentimentales. Algo similar había ocurrido ya cada vez que moría cualquiera de sus amigos —Braque, Cocteau...— y el mundo entero quería saber «lo que pensaba Picasso». Él se esforzaba en esos casos por no perder el dominio de sí.

A finales de 1949, Picasso había confiado a Françoise Gilot, en referencia a Matisse: «Cuando uno de los dos muera, hay cosas que el otro nunca podrá ya decir a nadie». Por eso lo único que, finalmente, se recuerda que dijera Picasso, después del tránsito de Matisse, fue: «Ahora estoy solo».

Pero más que en declaraciones, la respuesta de Picasso fue la de ponerse a trabajar. Como ya hiciera tras la muerte de Casagemas o el bombardeo de Guernica, sabía que ahuyentaría los demonios de su tristeza redoblando la intensidad de su trabajo. Sabartes conocía su inclinación a resolver cualquier problema, por grave que fuera, entregándose al trabajo: esa era su única cura. Pues gracias al amor por lo que hacía llegaba a olvidarse de todo; así lo había observado mucho antes también Fernande Olivier.

Apenas un mes después de la muerte de Matisse, el 13 de diciembre de 1954, Picasso inició una serie de variaciones sobre el lienzo *Les femmes d'Alger* (1834, Museo del Louvre), de Delacroix. A diferencia de lo que había ocurrido con las variaciones sobre la *Crucifixión* (1516, Museo de Unterlinden, Colmar) de Mathias Grünewald, desarrolladas en 1932 en tinta sobre papel; y a diferencia también de las litografías sobre diferentes temas de Cranach, concluidas por Picasso entre 1947 y 1949, era la primera vez que el pintor español empleaba óleo para desarrollar estas variaciones: no eran variaciones gráficas lo que le interesaban, sino pictóricas.

En enero de 1955, su galerista, Kahnweiler, acudió a su estudio para conocer los avances de la nueva serie. Lo primero que llamó su atención fue el color que respiraban los lienzos. «Sí, todos hemos seguido el camino de Matisse: el color», reconoció Picasso.

Cuando el ciclo de variaciones sobre *Les femmes d'Alger* estuvo concluido, el 14 de febrero de 1955, constaba de 10 versiones en color y 5 grisallas, todas al óleo, más casi 90 dibujos preparatorios, a lápiz o a tinta. Françoise Gilot resume así la significación de esta serie: «Ésta fue la participación de Picasso en el cortejo fúnebre de Matisse».

Sin apenas solución de continuidad, en el mes de octubre del mismo año, Picasso inició otra serie de óleos, pero esta vez ni los temas ni el estilo recordarían la tradición francesa, al contrario. En absoluto decorativa, sin apenas color, con ese «realismo» que admiraba en la obra de Velázquez, Picasso inició una serie «española» que lleva por título *L'atelier de La Californie*.



David D. Duncan, *Atelier de La Californie* (Cannes, 1957)
Harry Ransom Center, University of Texas



Picasso, *Carnet de la Californie*
París, Éditions du Cercle d'Art, 1959
Reproducción facsímil de dibujo a tinta (48 x 33 cm),
realizado entre 1/11/1955 y 4/01/1956
Museo Picasso – Colección Eugenio Arias
Dirección General de Bellas Artes, del Libro y Archivos,
Comunidad de Madrid



Picasso, *Carnet de la Californie*, 1959
Reproducción facsímil de dibujo a tinta (48 x 33 cm)
Museo Picasso – Colección Eugenio Arias
Dirección General de Bellas Artes, del Libro y Archivos,
Comunidad de Madrid



Picasso, *Femme dans l'atelier* (1956)
Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
Colección particular, Londres



Velázquez, *Las meninas* (1656)
Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm
Museo del Prado

El título se refería al palacete *fin de siècle* que Picasso había comprado en Cannes, y al que se había trasladado a vivir desde hacía un par de años. «La Californie», como se llamaba aquella *villa*, tenía un piso principal y dos plantas superiores. Picasso había instalado su estudio en los amplios salones de la planta baja, entre la entrada y el jardín. Las salas en las que trabajaba habitualmente estaban atestadas de lienzos, cajas de embalaje, objetos talismán de todo tipo y numerosas obras en curso. Como en el resto de las habitaciones, los salones disponían de amplios ventanales, por los que entraba esa terroverdosa luz del Mediodía francés, que los paisajes de Cézanne habían fijado para siempre.

De esos espacios en *villa cannoise* donde Picasso vivía y trabajaba se ocuparía la serie ya mencionada de *L'atelier*, realizada entre octubre de 1955 y junio de 1956. Constaría de 40 óleos y 24 estudios a lápiz o tinta. Esos últimos fueron publicados en reproducciones facsimilares por Éditions du Cercle d'art, en 1959. Todos ellos abordan el espacio y la atmósfera de esa habitación interior, en la que no comparecen habitualmente más que la luz y los objetos, y en todo caso la silueta de un pintor frente al lienzo. Hemos reproducido en nuestras páginas los dibujos de esa serie, realizados en lápiz negro, por gentileza del Museo Picasso - Colección Eugenio Arias (Comunidad de Madrid), que posee un ejemplar de esos *Carnet*.

En ese mismo *Carnet*, y en algunos de los óleos de la misma serie, incluyó Picasso a una mayestática mujer, en la que fácilmente se reconoce a Jacqueline Roque. En 1953, Picasso se había separado de su cuarta esposa, la aquí citada Françoise Gilot; y desde 1954 vivía con esta francesa, divorciada y con una hija, que sería su próxima compañera y esposa desde la muerte de su primera (y hasta entonces única) mujer legal, Olga, hasta los últimos días del pintor, en 1973.

Pues bien, la serie de variaciones sobre *L'atelier* estaba asociada, según el mismo Picasso, al nombre de Velázquez (*Conversaciones con Kahnweiler*, 1959). Por eso hemos de pensar que fue decisiva para que se atreviera finalmente a medirse con la obra del gran maestro español. Las obras sobre las que Picasso había realizado variaciones con anterioridad procedían siem-

pre de maestros franceses: Manet, Ingres, Le Nain, Poussin, Coubert y el citado Delacroix; más los alemanes Grünewald y Cranach. La única excepción era El Greco, de cuyo *Retrato de un pintor* —Jorge Manuel Theotocopuli— (1630, Museo de Bellas Artes de Sevilla), había hecho Picasso una variación en 1950.

Someter a variaciones las obras de estos maestros no era tan arriesgado como hacerlo con Velázquez. Si sus versiones sobre temas de Grünewald o Coubert resultaban irrespetuosas o fallidas, siempre cabría aludir al origen cultural de Picasso, un pintor español no familiarizado con las tradiciones que trataba de interpretar. Pero buscarle las vueltas al maestro de la pintura española, Velázquez, eso sí era una empresa arriesgada. Cualquier fallo o debilidad en los resultados subrayaría la arrogancia, cuando no la necesidad de Picasso.

Bastó un año desde la conclusión, en junio de 1956, de la serie de *L'atelier* para que Picasso estuviera decidido a empezar a trabajar sobre *Las meninas*. La experiencia resultante de sus series anteriores le invitaba a continuar la misma línea de «variaciones sobre un tema», proponiéndose ahora reinterpretar la obra de Velázquez que más admiraba desde que la conociera en El Prado sesenta años antes.

Las meninas (1656, Museo del Prado, Madrid) es la obra de madurez de Velázquez y síntesis de todas sus aportaciones a la pintura. Realizada apenas cuatro años antes de morir el pintor, *Las meninas* se considera una obra maestra absoluta de la pintura universal. Lucca Giordano la calificó de «Teología de la Pintura». Así lo cuenta Palomino en el tercer volumen de *El museo pictórico y Escala óptica* (1715-1724), que tituló *El Parnaso español*. Y el mismo Palomino no duda en considerar *Las meninas* como la más ilustre de las obras de Velázquez: «Lo historiado es superior; el capricho nuevo; y no hay encarecimiento que iguale al gusto y diligencia de esta obra».

Se trata de un retrato de la Infanta Margarita María, hija de Felipe IV y Mariana de Austria. En el momento en que es retratada por Velázquez, esta infanta tiene cinco años. Como heredera del trono de España, aparece rodeada de sirvientas. Son las meninas —«niñas» o «muchachas», en portugués— que están junto a ella y que dan título al óleo velazqueño.

El nombre y procedencia de estas muchachas nos lo facilita el mismo Palomino. Una se llamaba Isabel de Velasco y la otra, María Agustina Sarmiento. La primera, que aparece de pie en el original de Velázquez, a la izquierda de la Infanta, era hija de los condes de Colmenares y se había incorporado al servicio de la infanta no mucho antes de la fecha de realización del óleo. Velázquez la representa con un vestido de plata bruñida.

La segunda, que aparece en el original a la derecha de la heredera al trono, era hija del conde de Salvatierra y condesa de Aguilar por su matrimonio. Esta María Agustina Sarmiento es el personaje que, por su postura y actividad (le está aproximando una bandeja a la Infanta), parece más activa.

La Infanta y sus servidoras ocupan el centro de la escena, aunque no el primerísimo plano. En éste, en la esquina inferior derecha, encontramos un grupo compuesto por dos muchachos y un perro. De ellos, el personaje que aparece más a la derecha del cuadro, vestido de rojo y a punto de pisar al somnoliento mastín que está echado a sus pies, es Nicolásito Pertusato. Se trata de un enano de origen italiano, que trabajaba como ayuda de cámara del Rey. Velázquez quiso representarlo como una figura cortada por la mitad, pues parte de ella cae fuera del encuadre. Pero esta «media» representación de Pertusato es suficiente para mostrarlo en plena acción: el muchacho ha levantado la pierna izquierda y la dejará caer sobre el mastín, mientras hace notorios esfuerzos para mantenerse en equilibrio sobre la otra pierna. Ese instante de inestabilidad en que se halla Nicolásito Pertusato ha sido respetado por Picasso en todas las versiones de su serie cuando aparece este personaje.

A la derecha de Nicolás está Maribárbola, enana macrocefálica de origen alemán y «aspecto formidable» (Palomino), a la que unas veces llaman María Bárbola y otras simplemente Mari Bárbola. Su expresión en el original de Velázquez es elocuente respecto a su minusvalía. Ella proporciona parte de ese «realismo» admirado por Picasso en el original de Velázquez. Nunca el pintor de Felipe IV apartó su mirada de la «fealdad» de la realidad, sino que la sublimó en sus retratos siempre respetuosos de enanos y discapacitados.

En la esquina izquierda del lienzo velazqueño, el primerísimo plano está ocupado por el bastidor de la tela sobre la que trabaja el pintor. El borde de ese bastidor, que se destaca como una poderosa mancha blanca en el ambiente de luz amortiguada del cuadro, cubre casi todo el alto del lienzo —desde el suelo hasta el techo, en el espacio de representación.

Pero el pintor figurado detrás de ese bastidor no ocupa el mismo plano. Aparece aperspectivado, «por detrás» de María Agustina Sarmiento, es decir, tras el plano en el que se ubican fingidamente ella, la otra menina y la Infanta. Es un poco extraño que el pintor no aparezca junto al lienzo sobre el que trabaja, paleta en mano, sino que haya dejado espacio al nutrido grupo de muchachas entre el lienzo y su persona, sin abandonar, no obstante, su actitud de trabajo. En todo caso el espacio de la representación ha quedado suficientemente señalado, pues entre los planos en los que se ubican el lienzo y la figura del pintor se sitúa el grupo de la Infanta y sus sirvientas.

En este mismo tercer plano de la representación velazqueña hallamos, en la parte derecha, a otros dos personajes. Son Marcela de Ulloa, señora de honor de la reina, y que en *Las meninas* aparece con un tocado blanco y negro; y el guardadamas identificado por algunos como Diego Ruiz de Azcona, que aparece a la izquierda de esa dama. Ambos se ubican por detrás de Isabel de Velasco, como figuras de medio cuerpo apenas algo más que abocetadas.

La existencia de estos tres primeros planos sucesivos y muy próximos contrasta con lo que hallamos al fondo del espacio. Este fondo es una pared, que cierra el salón donde trabaja el pintor. La conexión visual entre el área de los tres primeros planos, donde se ubica la mayoría de los personajes, y esa pared al fondo queda fijada con la perspectiva de la pared izquierda de la habitación.

De esa pared cuelgan varios cuadros, de los que la perspectiva empleada por Velázquez permite apenas ver sus marcos. Palomino anota que en aquel «cuarto del Príncipe, donde se finge y donde se pintó» *Las meninas*, se sabe que estuvieron colgados varios lienzos de Rubens e historias de las *Metamorfosis* de Ovidio. En esa misma pared se abren varias ventanas. Sólo la más próxima al espectador, lo mismo que

la más alejada, tiene las contraventanas abiertas, permitiendo que la luz penetre en el espacio figurado de la escena. La primera de esas ventanas ilumina el primer plano de la representación, más intensamente en la parte derecha del lienzo y disminuyendo conforme avanza en sentido opuesto.

Esa pared lateral va penetrando en la profundidad del espacio y nos conduce hasta la pared del fondo del estudio. En la parte superior de esa pared cuelgan varios lienzos (como ocurre también, según hemos visto, en la pared lateral). En la parte inferior de ese fondo, el pintor ha colgado un espejo y ha abierto una puerta.

Velázquez ha querido que por esa puerta abierta entre un foco de luz que rasga la penumbra de la parte posterior del estudio. Y por esa puerta ha querido que se asome, de perfil y a contraluz, el aposentador de la Reina. Es José Nieto, «muy parecido» al natural en el lienzo de Velázquez, «no obstante la distancia y degradación de cantidad, y luz, en que le supone» (Palomino).

Por lo que se refiere al espejo, Velázquez ha figurado en él, como reflejadas, las figuras de los Reyes de España, Felipe IV y su segunda mujer, Mariana de Austria. El pintor los ha representado contemplando la escena desde algún punto próximo al que ocupa el espectador, en un espacio anterior al del primer plano representado. Estas dos figuras, aunque son apenas algo más que unas veladas sombras, obligan al espectador a sentir que el espacio anterior al primerísimo de la representación, donde figuran Nicolás Pertusato y el can, está también «dentro» de la representación. De manera que este «quinto» nivel de profundidad del espacio, que se refleja sobre el espejo, no es el ultimísimo de los simulados en perspectiva, sino el primerísimo y realísimo, anterior a todos los planos en perspectiva.

La obligada indefinición de las figuras sobre el espejo, inevitable por la gran distancia que les separa de la superficie reflectante, presenta otra ambigüedad de tipo espacial. Pues el espectador del lienzo apenas puede distinguir si los reyes miran de frente, hacia donde está su hija; o si miran de lado, hacia donde está el pintor. Una u otra orientación sería decisiva para concluir si, en el interior de la ficción pictórica, el pintor está retratando a los Reyes o a la Infanta.

La ambigüedad del punto de vista frontal o lateral del encuadre queda reforzada por la postura del pintor. Pues si estuviera haciendo el retrato de la infanta y sus sirvientas, habría de ser representado de perfil —postura natural para desarrollar ese trabajo—; pero Velázquez lo representa frontalmente, mirando en la misma dirección que su retratada, la Infanta, como si le hubiera dado tiempo a reaccionar antes que a algunos de sus retratados y ocupar un lugar y adoptar una posición distinta a la que tenía, cuando estaba trabajando. En todo caso, «enfrente» de la escena fingida está ocurriendo algo que llama la atención del pintor y de la Infanta y de Maribárbola y de Isabel de Velasco (posicionadas frontalmente), pero que no ha conseguido distraer a María Agustina Sarmiento ni a Nicolasio Pertusato (las dos figuras posicionadas lateralmente).

Observadas en su conjunto, las figuras de *Las meninas* han sido representadas en la mitad inferior del lienzo. Los nueve personajes más el perro, ubicados en cuatro planos fingidos en perspectiva, dejan libres dos tercios del espacio superior del lienzo. Todas las figuras cuentan con una similar y no desdeñable altura espacial por encima de sus cabezas.

Este espacio superior vacío termina con la representación de la parte más alta de la pared del fondo y la representación del techo. Allí, dos lámparas proyectan sendos haces de luz que rompen la monotonía de los pardos extendidos por esa parte del cuadro.

Estos son los personajes creados por Velázquez y los planos espaciales en los que ha querido ubicarlos, en perspectiva. Cada una de esas similitudes espaciales tiene su propia iluminación focal, aunque existe también en *Las meninas* una luz general. En efecto, aunque las luces focales sobre los cuerpos producen sus correspondientes sombras, la síntesis de todos esos puntos de luz —altos y laterales e intensos aunque difusos unos, a media altura y traseros otros, tenues y elevadísimos los terceros— hace que todo lo que figura en ese espacio sea visible: los volúmenes que contiene y el espacio mismo en su totalidad están patentes ante los ojos del espectador. O como dice Palomino: «Entre las figuras hay ambiente».

Una iluminación tan estudiada como ésta en los distintos niveles de figuración espacial marcha en paralelo con la perspectiva aérea, pues los cuerpos más alejados del espectador están menos definidos en el cuadro de Velázquez. La proximidad de los cuerpos que «se finge» en el cuadro (Palomino) está asociada a la mayor definición del dibujo y la mancha que se han empleado para representarlos, con la excepción de las tres figuras del primerísimo plano: Nicolás Pertusato, el mastín y Maribárbola. Pues aunque ellos tres se representan más próximos al espectador, sus figuras están menos definidas que las de la Infanta y sus dos camareras.

Por eso el autor del *Parnaso español* puede concluir su comentario a *Las meninas*, diciendo: «Lo historiado es superior; el capricho nuevo; y en fin, no hay encarecimiento que iguale al gusto y diligencia de esta obra, porque es verdad, no pintura».

Trescientos años —casi exactos: son de hecho trescientos uno— separan la conclusión de *Las meninas* (1656) de Velázquez, y el comienzo, en agosto de 1957, en Cannes, de la serie picassiana. El lugar elegido por el pintor español para realizar sus variaciones sobre esta obra de Velázquez —«más que pintura: verdad»— fue el segundo piso de La Californie.

El taller en la planta principal, que era el que utilizaba habitualmente, estaba demasiado expuesto a interrupciones. Por eso hizo Picasso acondicionar un estudio temporal en la planta superior, donde podría desarrollar su trabajo sin alteraciones ni distracciones. Se trataba de una gran sala, menos alta que las de abajo pero bien iluminada, pues disponía de su propio balcón; y que hasta ese momento había permanecido vacía. En ese balcón había hecho construir Picasso un palomar, que ya tenía numerosos inquilinos. El pintor cerraría con llave la puerta de acceso a ese piso y la pondría a buen recaudo, pues no quería testigos mientras la batalla con Velázquez no estuviera decidida. Sólo las palomas le acompañarían en la distancia. Ni siquiera Lump, el *dachshund* que en aquel momento era la mascota favorita de Picasso, tendría acceso al nuevo *atelier*.

El enfrentamiento con Velázquez resultó ser muy duro, según relatan los huéspedes de La Californie en aquellos días. «El coloquio con Delacroix —comentaría en su crónica de esa

temporada Hélène Parmelin— nunca cometió tantos desmanes como Velázquez cuando metió el pie en La Californie. Lo puso todo patas arriba. Desde el día que en que se le ocurrió la idea de hacer *Las meninas*, se arruinó el saludable aspecto de Picasso. Y empezó la batalla con o sin, por y contra, fuera y dentro de Velázquez. Se acabó la felicidad de la vida y, sin embargo, Picasso era completamente feliz. En cuanto salía del estudio-palomar empezaba a sufrir por no estar en él, y toda su vida, toda velada estaban condicionadas por ese sufrimiento. Pero al día siguiente, cuando llegaba el momento de ponerse a trabajar, subía al estudio como si fuera a un patíbulo».

La pelea no se prolongó, sin embargo, mucho tiempo. El 30 de diciembre de ese mismo año Picasso la dio de hecho por concluida. A pesar de las dificultades, había acabado de manera fecunda. La serie sumaba un total de 45 óleos, de los cuales unos comprendían todos o casi todos los personajes del grupo velazqueño y otros sólo uno o varios de ellos.

A esas variaciones quiso sumar Picasso doce paisajes y un retrato de Jacqueline, temáticamente ajenos a la escena velazqueña y realizados por las mismas fechas. Tanto en las primeras exposiciones de la serie, recién terminada, como al tramitar su donación al Ayuntamiento de Barcelona, Picasso quiso que se exhibieran junto a las otras. Se consideran, pues, parte de esta serie; y como tales son expuestas hoy en el Museo Picasso de Barcelona.

Trescientos años separan la conclusión de *Las meninas* de Velázquez y su reinterpretación picassiana, desarrollada en 58 lienzos al óleo entre agosto y diciembre de 1957, en Cannes. Cuáles eran los logros de Velázquez en esa obra de maestra, según Picasso; y cómo los había leído éste tres siglos después, lo dijo el pintor de Málaga no haciendo declaraciones, sino extendiendo un buen montón de pintura sobre los lienzos vírgenes.