

Temas españoles en ocho libros ilustrados por Picasso

Aunque, por su ausencia física de España y su reconocido protagonismo en los movimientos vanguardistas cristalizados en la llamada Escuela de París, se ha llegado a sociar a Picasso con el arte francés, el estudio detenido de su obra hace evidente su relación con la tradición española. Ya desde sus años de formación se sintió atraído por los clásicos españoles: frente a la rígida enseñanza académica, Velázquez le sirvió de válvula de escape, cuando entre 1897 y 1898 acudió asiduamente al Museo del Prado a ejercitarse en la copia de sus obras; en el Museo pudo contemplar también a Goya y El Greco, otras de cuyas pinturas fue a visitar en Toledo (visitas que se repetirían en los años futuros). Este momento coincide con una corriente de reinterpretación y ensalzamiento de Velázquez y, sobre todo, de El Greco por parte del Modernismo catalán. La experiencia madrileña y su inmersión en el ambiente intelectual barcelonés contribuyeron, sin duda, a un interés por estos artistas. En palabras de Jonathan Brown, "El Greco y los restantes pintores de España componen una tradición peculiar en la historia del arte europeo, a menudo reconocida pero nunca definida con propiedad. Esa tradición fue asimiliada por Picasso desde sus tiempos de estudiante en Madrid, y ella le suministró una posición en la orilla de la corriente central del arte europeo. Analizando las obras de El Greco, Velázquez y Goya pudo darse cuenta de cómo aquellos grandes precursores habían criticado e interpretado la tradición clásica"¹.

Picasso se estableció en París cuando se dio cuenta de que en España no podría desarrollar plenamente sus inquietudes, y que sólo sobreviviría en la que era entonces la capital mundial del arte. Se estaba fraguando una nueva época, la de la modernidad y las vanguardias, y Picasso se convertiría en su principal adalid. Sin embargo, nunca perdió el contacto con su país natal, sobre todo por sus relaciones familiares y de amistad, pero también como ocasional refugio en el que reecontrarse consigo mismo y afianzar el rumbo de sus ideas: así, *Gósol* (1906) significó el paso del periodo rosa a un nuevo clasicismo "mediterraneísta" y en *Horta de San Juan*, en 1909, toma fuerza el nuevo camino del cubismo.

En sus primeras estancias en París, el artista ejerce, en parte, de pintor español al ofrecer coloristas imágenes de tauromaquias. Y es que, durante toda su obra, aparte de la referencia evidente a los artistas clásicos (Velázquez, El Greco, Goya) ya comentada, son muchos los temas de origen hispánico que podremos rastrear: desde la perenne presencia de los toros hasta la intervención de personajes del imaginario español como la *Celestina* o los caballeros barrocos, pasando por la influencia del arte ibérico y del románico catalán en el nacimiento del cubismo, o del *Noucentisme* en sus fases clasicistas.

Picasso nunca fue ajeno a los acontecimientos que se sucedían en España, siendo el estallido de la guerra civil el que le hizo adquirir un claro compromiso con la causa de la República, del que el *Guernica* fue su mayor exponente. La victoria de Franco le convirtió en un exiliado más, y su afiliación al Partido Comunista en 1944 sirvió para dejar más clara aún su postura contra el nuevo régimen. De hecho, apoyó de forma pública y activa a grupos de exiliados españoles, manifestándose siempre como un

antifranquista que se vetó a sí mismo el regreso hasta que se restablecieron las libertades. Pese a todo, no perdió el contacto con su país, pues los vínculos familiares y de amistad continuaron: fueron constantes las visitas de sus sobrinos, así como de artistas, escritores, toreros... en definitiva, un círculo de personas que aseguró que la lengua española perviviera en su entorno.

Sostiene Gertje Utley que tras la Segunda Guerra Mundial se produjo en Francia una reivindicación nacionalista de la tradición artística propia, que llegó a salpicar a Picasso otorgándole la consideración de pintor extranjero que subvertía sus valores, lo que provocaría su reacción: "La *controversia Picasso* contribuyó a embarcarlo en un proceso de reexamen y reafirmación de sus raíces españolas"². Son conocidas sus declaraciones en las que defendía su sentimiento de españolidad, su esfuerzo por conservar la nacionalidad y su rechazo a la francesa.

En sus últimos años, la añoranza se fue acrecentando, haciéndole incluso evocar persistentemente recuerdos de su infancia en Málaga, tal como puede verse en algunos de sus escritos o en sus conversaciones con Alberti y otros amigos.

La Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal, en la celebración del 124 aniversario del nacimiento del pintor, presenta una muestra de ocho libros de su colección que reflejan, cada uno a su modo, el espíritu de lo español que impregnaba el quehacer picassiano. Dentro de la ingente obra gráfica del artista, que ocupa un importante capítulo de su producción, las estampas impresas —expresamente o no— para la ilustración de libros constituyen un importante apartado. Entre los 156 libros en los que participó, hallamos frecuentes conexiones con su país: reseñemos las alusiones temáticas contenidas en *Carmen*, *La Tauromaquia*, *Toros y toreros* o *El entierro del Conde de Orgaz*, las portadas para los catálogos de la Sala Gaspar de Barcelona, la ilustración de textos debidos a autores españoles o la simple colaboración con ellos (Luis de Góngora, Eugenio d'Ors, Ramón Reventós, Jaime Sabartés, Marcos Jiménez de la Espada, Pepe Illo, Luis Miguel Dominguín, Camilo José Cela, Palau i Fabre, Jacint Reventós i Conti, Fernando de Rojas), así como, para finalizar, la significativa carpeta *Sueño y mentira de Franco* (1937), con un escrito del propio Picasso y dos estampas que daban fe de su rabioso compromiso político.

A continuación, ofrecemos un pormenorizado comentario de cada una de los libros expuestos.

Dos contes: El centaure picador. El capvespre d'un faune.

Dos narraciones de Ramón Reventós, ilustradas con 4 grabados al buril de Pablo

Picasso, realizados en París entre el 4 y el 6 de febrero de 1947.

París-Barcelona: Albor, 1947. 33'6 x 26'4 cm.

Grabados estampados en el taller de Roger Lacourière, de París.

Tirada de 250 ejemplares.

Deux contes: Le centaure picador. Le crépuscule d'un faune.

Edición en francés de los dos cuentos de Ramón Reventós, traducidos por Jaume

Canyameres, e ilustrados con 4 puntas secas de Picasso, realizadas en Golfe-Juan el 17 de febrero de 1948.

[París-Barcelona]: Albor, 1947 (en realidad, 1948). 33'5 x 25'8 cm.

Grabados estampados en el taller de Roger Lacourrière, de París.

Tirada de 250 ejemplares.

El libro *Dos contes*, que incluye las narraciones de Ramón Reventós *El centaure picador* y *El capvespre d'un faune*, fue publicado en la primavera de 1947. Si exceptuamos la carpeta *Sueño y mentira de Franco* (1937) -que contenía un poema del propio Picasso- sólo uno de los otros 42 libros ilustrados hasta entonces por él se debía a un autor español, Eugenio d'Ors (que lo escribió en castellano y lo vio publicado en francés). *Dos contes* representaba, pues, la segunda ocasión en que se aplicaba a ilustrar a un escritor catalán, también del círculo de *Els Quatre Gats*, pero la primera vez que lo hacía sobre un texto no redactado en lengua francesa. Todos los proyectos anteriores provinieron de editores galos (haciendo de nuevo la salvedad de *Sueño y mentira...*, que casi nos resisitimos a llamar propiamente libro), y gracias precisamente a la iniciativa de un editor de Barcelona, Picasso pudo jugar con otro idioma, en este caso el catalán, tan significativo para él desde el punto de vista biográfico y afectivo. En efecto, Ferran Canyameres, escritor y editor comprometido con la literatura catalana, fue presentado a Picasso por un amigo, el escultor Joan Rebull; habiéndole comentado su intención de publicar a autores catalanes en París, Picasso le sugirió que empezara por los dos cuentos de Ramón Reventós, ofreciéndose como ilustrador de los mismos.

El recuerdo de Reventós, fallecido prematuramente en 1923, se remonta a la juventud de Picasso en la Barcelona de principios de siglo, donde los hermanos Ramón y Jacinto ("Moni" y "Cinto") se contaban entre sus amistades más estrechas dentro del grupo que solía reunirse en la cervecería "Els Quatre Gats". El propio hogar familiar de los Reventós, presidido por don Isidre -arquitecto y crítico teatral-, era un punto de encuentro de intelectuales y artistas, que Picasso frecuentaba. El pintor retrató a ambos (en 1899 y 1900, aproximadamente), y de Ramón puede recordarse otro "famoso" testimonio gráfico: una fotografía de 1906 en la aparece con Pablo y su compañera Fernand Olivier. Cinto Reventós fue con el tiempo un renombrado médico, especialista en enfermedades respiratorias (siendo internista facilitó a Picasso algunas visitas al hospital, que le servirían de inspiración en ciertas obras de su época azul); en cuanto a Ramón, se dedicó a la escritura, aunque publicó de manera dispersa y sin éxito. Sin embargo, Picasso apreciaba su humor y su estilo. Muchos años después, Jacint Reventós i Conti, hijo de Cinto, nos transmitió las siguientes palabras del pintor, referidas a *El centaure picador* y *El capvespre d'un faune*: "Fíjate si quería a tu tío, que cuando tuve la idea de darlo a conocer aquí, en París, porque este chico no tuvo el éxito que se merecía, fue durante la guerra [1939-1945]. Iba muchos días a la Biblioteca Nacional, a pie cada día, con todos los peligros que ello entrañaba, para copiar estos dos cuentos, y los copié todos a mano. Un día te los enseñaré de mi puño y letra"³.

No es extraño el interés de Picasso por estas narraciones, porque dejando aparte la vinculación sentimental con su autor, su temática venía a incidir, una vez más, en el imaginario de la mitología grecorromana y el mediterraneísmo, que fue una constante en la obra del artista malagueño. Así, *El centauro picador* presenta a un centauro nacido en Grecia, cuya madre murió en el parto y su padre descendió al Hades, hundido por la pena. El narrador es un poeta catalán que consigue traerse al centauro a Cataluña, pero discute con la criatura y se separan; ésta prueba fortuna como picador en una plaza de toros de Barcelona y fracasa. Al final de la historia, el narrador lo emplea como preceptor de sus hijos. En *El crepúsculo de un fauno*, el último de estos seres, sorprendido de no haber desaparecido con sus hermanos, desea morir de añoranza, mas no puede porque le pesan los versos que una día le tradujera un sabio fauno: "Si parléssiu català / Sabríeu què és enyorança". Decidido a aprender esa lengua, abandona Italia y marcha a Cataluña, donde termina trabajando como modelo de artistas y alcanza tal éxito que provoca un retorno al arte pagano. Después se hace jardinero, pero afloran sus instintos naturales: destroza el parque y ataca a las niñeras, a las que toma por ninfas; luego se hace cabrero y lucha con los machos para conseguir a las hembras. Contratado como flautista en un cabaret, se enamora de una bailarina y un día la descubre en brazos de un humano; entonces va al bosque, donde, en la tarde crepuscular, muere de pena mientras canta.

Estas historias eran un reflejo de las teorías estéticas del *Noucentisme*, movimiento cultural liderado por Eugenio d'Ors a principios del siglo XX, que pretendía una renovación cultural en Cataluña mediante el retorno a un clasicismo mediterraneísta y anti-romántico, coincidente con un movimiento similar en Francia. Un eco de estas ideas puede rastrearse en Picasso entre 1905 y 1906; su anhelo de orden y rigor late incluso en el cubismo, y el uso de modelos de la Antigüedad (ya conocidos también por su formación académica) será recurrente a partir de su viaje a Italia en 1917. La ilustración de libros como *Las Metamorfosis* de Ovidio o *Lisístrata*, de Aristófanes (en 1931 y 1934, respectivamente), no haría sino reforzar esa presencia. En los años 30, Picasso se sirvió del personaje del Minotauro para construir una especie de mitología personal, ya no con la majestuosidad y el equilibrio anteriores, sino violenta y oscura, cuyos ecos resonarían hasta el *Guernica*. Entre diciembre de 1937 y enero de 1938, un dibujo y varios óleos conforman una secuencia en la parece testificarse la agonía y "renacimiento" del Minotauro como un ser más humano, más sereno, casi transformado en un fauno; de hecho, dos de estas criaturas míticas parecen ya las nuevas protagonistas del óleo que culmina la serie, el 7 de enero.

Si durante la ocupación alemana de París Picasso copió a mano los dos cuentos de Reventós, hemos de suponer que sus personajes y su mundo arcádico, así como su tono amablemente absurdo e irónico, rondarían la mente del artista. Sin embargo, apenas nada lo confirma -un óleo de 1942 (Z.XII, 155), un *papel recortado* para su hija Maya (S.259) en 1943- hasta llegar a dos acuarelas que realiza a finales de agosto de 1944, versionando el *Triunfo de Pan*, de Poussin (Z.XIV, 34 y Z.XIV, 35). Mientras las calles de París eran escenario de las últimas batallas por la liberación, Picasso parece anticipar la alegría de la victoria en esta exaltada bacanal, cuyo modelo repetirá a menudo durante los próximos años.

La segunda obra ya incorporaba, en el centro, la figura de Françoise Gilot, a quien había conocido en 1943, como una ninfa danzante. A medida que la relación con esta joven (se diferenciaban en unos 40 años) se va consolidando, y coincidiendo con estancias de Picasso en Antibes durante el otoño de 1945 y el verano de 1946, retornan los faunos, los centauros y las escenas en las que ella baila al son del diaulós. Por fin, y aceptando la invitación del conservador del Museo de Antibes, puede usar como estudio algunas de sus salas y, entre octubre y noviembre, desarrolla plenamente un mundo idílico y pagano, una esplendorosa serie de setenta obras que recibirá el nombre de *Antipolis* (antiguo nombre griego de Antibes).

Es obvio que Picasso vive una nueva plenitud, un rejuvenecimiento que le inclina a encarnarse imaginariamente en las figuras salvajes pero inocentes del flautista, del fauno o del centauro. La compañía de un nuevo amor, que le dará dos hijos en 1947 y 1949, el retorno de la paz y la cercanía al Mediterráneo, le llevaron a expresar una deseada "alegría de vivir" mediante la actualización de los mitos clásicos que el pasado histórico de Antibes —palpable en los restos arqueológicos del Museo— traía a la memoria. Autores como Patrick Cramer⁴, John Richardson⁵ o Gertje Utley⁶ conceden también un papel fundamental a la lectura de *Dos contes* (durante la guerra, según las palabras de Picasso) en la génesis de esta iconografía. Utley incide, además, en otras razones: por un lado, el desencanto de Picasso, compartido ampliamente en la época, con una tecnología y una modernidad que habían hecho posible el desastre de las dos guerras mundiales, le habría llevado a evocar una Edad de Oro preclásica y aun a volcarse en la cerámica como artesanía; por otro, las críticas feroces de quienes propugnaban el retorno a un arte tradicional "francés" y le acusaban de dinamitar los valores de la civilización occidental, así como de ser exponente de un arte "extranjero" y dañino, pudieron inclinarle a homenajear implícitamente a Francia en el tributo que rindió a Poussin en 1944 con su versión del *Triunfo de Pan*.

Éstos eran el marco y los antecedentes de la ilustración de *Dos contes*. Picasso grabó cuatro planchas al buril sobre cobre entre los días 4 y 6 de febrero de 1947. Desde 1945, su actividad gráfica se había volcado intensamente en la litografía, pero en este caso prefirió una técnica calcográfica (hay que reseñar la existencia de tres litografías de esos días con escenas de faunos y centauros, fechadas el 26 de enero y el 2 de febrero). Las estampas hacen fiel alusión a las historias narradas, dedicando dos a cada una. En ambos casos, el segundo de los grabados se compartimenta en tres viñetas que resumen los principales sucesos, al modo de las antiguas "aleluyas". El dibujo tiende a la máxima simplicidad, confiriendo a las imágenes un aire de inocencia y ligereza, muy acorde con el texto —quizá sea pertinente recordar que, en 1945 y 1946, Picasso había visitado dos exposiciones de arte infantil, cuya "pureza primitiva" venía a incidir, una vez más, en su interés por lo arcaico y en el rechazo a la moderna sociedad tecnológica—. La simplicidad no es óbice para el planteamiento de algunos problemas de perspectiva y encaje de las figuras en el espacio, como los que se vislumbran en las escenas del centauro como picador o tirando de un carro; la muerte del fauno, en la última plancha, está resuelta con una gran elegancia y ternura.

Todavía el 9 de febrero, Picasso dibujó en un cuaderno, para sí mismo, varias páginas con centauros, un fauno y los esbozos para las portadas. *Dos contes* fue publicado en la primavera de 1947, con dichas portadas y la cubierta rotuladas por el artista. El libro obtuvo el reconocimiento suficiente para que el editor, Ferran Canyameres, decidiera a hacer una traducción al francés. En el verano del mismo año, el texto estaba impreso (incluso el colofón, datando el libro en esa fecha), pero las ilustraciones de Picasso debieron esperar, porque estaba ocupado en la realización de otro libro, *Vingt poèmes de Góngora*. Los primeros grabados para éste los inició el 26 de febrero, y no finalizó —con diversas interrupciones— hasta el 6 de febrero de 1948. Unos días más tarde, el 17 de febrero de este año, acomete de una sola vez las cuatro planchas para *Deux contes*.

Esta vez cambia el buril por la punta seca, y renuncia a la narración en viñetas para centrarse en cuatro únicas imágenes: el centauro uncido a un carro y picando a un toro y el fauno tocando el dialulós y agonizando. Las figuras se han humanizado y ganado en expresividad, son más vivas y cercanas, menos abstractas; de nuevo es la escena de tauromaquia la más compleja en su representación. Picasso dibujó también a tinta china la cubierta, el título de cada cuento y las letras iniciales, así como una ilustración inserta en el texto —un cartel anunciador de la corrida—.

En marzo de 1948, el artista se entregaría a crear más faunos músicos en diversas litografías. Siguió con esta temática en otros medios (cerámica, escultura, dibujo y pintura) durante varios años. Jacinto Reventós, el hermano del escritor, le visitaría asiduamente desde 1956 y hasta su muerte en 1968. Dos libros tardíos, editados por la editorial barcelonesa Gustavo Gili, serían el testimonio postrero de una larga amistad: *Recordant el doctor Reventós* (1969), que su hijo Jacint publicó en su memoria y al que Picasso contribuyó con un grabado de 1951, y *L'Hospital de Santa Creu i de Sant Pau* (1971), que también contiene una aguatinta del artista. Éste último hace referencia al hospital donde trabajó Cinto Reventós; los beneficios de su venta fueron para la Fundación Picasso-Reventós, creada por Jacint a sugerencia del pintor para la gestión de nuevos proyectos sanitarios; a la misma donó el pintor *La mujer muerta*, el óleo de época azul inspirado en las visitas que hiciera con su amigo al depósito de cadáveres, setenta años atrás.

Vingt poèmes de Góngora.

Veinte poemas de Luis de Góngora y Argote, con traducción al francés de Zdislas

Milner, e ilustrados por Picasso con 41 aguafuertes y aguatinas al azúcar, realizados entre febrero de 1947 y marzo de 1948.

París: Les Grands Peintres modernes et le Livre, 1948. 38'5 x 28'7 cm.

Grabados estampados en el taller de Roger Lacourière, de París.

Tirada de 275 ejemplares.

Como ya hemos señalado, entre las dos versiones del libro de Reventós Picasso se embarcó en la ilustración de algunos poemas de Góngora. Con este proyecto, el artista volvía a acercarse a España e, incluso, si cabe, a sus raíces andaluzas. Su amigo el fotógrafo Roberto Otero⁷ nos transmite esta confidencia, hecha muchos años después: "todos los andaluces somos un poco surrealistas (...) como Don Luis de Góngora y Argote".

A Picasso le interesaba mucho la poesía (como lector y como escritor), y el caso del autor cordobés debió llamar su atención desde que la Generación del 27 lo reivindicara en el tercer centenario de su muerte, justamente en el año 1927; de hecho, el artista colaboró en un número especial que la revista malagueña *Litoral* publicó en homenaje a Góngora en octubre de ese año, con la inclusión de un dibujo de 1924 (una naturaleza muerta). El estilo recargado y oscuro, pleno de metáforas difíciles, de este escritor contemporáneo de El Greco (también "recuperado" en esos años) fue asimismo apreciado por los surrealistas franceses, y prueba de ello puede ser que "Editions Cahiers d'Art" publicara, en 1928, veinte sonetos de Góngora traducidos por Zdislas Milner e ilustrados con dibujos de Ismael G. de la Serna.

Estos mismos sonetos —menos uno, que fue reemplazado— fueron escogidos para una nueva edición, ilustrada ahora por Picasso. La última plancha del *Dos contes* data del 6 de febrero de 1947; entre los días 26 y 27 del mismo mes, el artista comienza a trabajar en el libro sobre Gongora con la realización de doce grabados. Sin embargo, no retomaría el encargo hasta el 12 de junio, interrumpiéndose otra vez el 2 de julio y culminando la labor los días 4 y 6 de febrero de 1948 con 10 planchas, a las que habría que añadir la última, realizada el 9 de marzo: el nombre "Góngora" rotulado por Picasso para la portada. Brigitte Baer⁸ comenta que la muerte súbita del editor de quien había partido el proyecto pudo ser la causa de estas interrupciones; no habría que descartar tampoco, para explicar ese accidentado ritmo de trabajo, algunas otras circunstancias personales de Picasso: en mayo de 1947 había nacido Claude, llevaba desde 1945 dedicado intensamente a la litografía y desde agosto se inició, a pleno rendimiento, en la cerámica. En cualquier caso, *Vingt poèmes...* sería apoyado financieramente, en última instancia, por la asociación de bibliófilos que lo publicó en septiembre de 1948.

El volumen presenta cada uno de los veinte poemas manuscrito por Picasso en español, precedido por un aguafuerte a toda página y seguido por la traducción francesa, en tipografía. En el mismo año, había iluminado *Chants des Morts*, de su amigo Pierre Reverdy: una colección de poesías que fueron impresas con la escritura del propio autor y que Picasso se limitó a decorar con hermosos arabescos, para apoyar la belleza abstracta de la caligrafía. Siguiendo probablemente este ejemplo, el pintor quiso que los versos de Góngora vieran la luz destilados por su mano, convencido del valor puramente estético que ello les confería. Se conserva un cuaderno⁹ en el que, como trabajo previo, copió algunos sonetos a tinta y lápices de colores. Pero el proceso técnico comenzó propiamente con la escritura de los poemas a tinta china sobre clisés especiales; Lacourière los reprodujo en planchas de cobre por el procedimiento del heliograbado (que implica la insolación de los clisés) y, en estas planchas, Picasso decoró los márgenes con dibujos y ornamentos, rectificó o completó los textos y añadió fecha y firma (conviene reseñar que sólo un soneto no fue decorado: "Al sepulcro de Dominico Greco"; ¿una especie de respetuoso silencio ante la admirada figura del viejo pintor?). La complejidad del procedimiento explica que esta última labor no comenzase hasta el 18 de junio de 1947.

Los días 26 y 27 de febrero de 1947, como antes indicábamos, ya había acometido Picasso la realización de las ilustraciones independientes, entre ellas dos que finalmente quedaron inéditas (cabezas de hombre, una de las cuales Brigitte Baer¹⁰ relaciona con un posible retrato del Greco). En total, y hasta ser completados en febrero de 1948, antecedieron a los veinte poemas otros tantos grabados, que constituyen una auténtica lección de dibujo; exceptuando el primero de ellos, un retrato de Góngora, se trata de rostros femeninos de muy variada caracterización. No sólo su fisonomía, sino la forma de representarlos es diversa: predomina la línea exquisita, pero con frecuencia la mancha gana protagonismo; la actitud de las mujeres suele ser ensimismada o simplemente serena, aunque en tres casos —de parecida resolución formal— son retratadas en actividad (escribiendo, leyendo y acicalándose ante un espejo de mano). En todo caso, las aúna una extraordinaria elegancia y delicadeza; su depurado "clasicismo" puede contrastar con la barroca y exhuberante sintaxis de Góngora, pero se presta a su majestuosidad y, sobre todo, ejerce el justo acompañamiento visual a la estética de los manuscritos. El retrato de Góngora (27 de febrero de 1947) se dispone junto a *un Soneto Burlesco* titulado *A un excelente pintor extranjero*, que le estaba retratando, lo que puede llevarnos a pensar en un pequeño juego irónico de espejos. Se trata de una versión de un óleo de Velázquez de 1622, la primera de las variaciones de Picasso dentro de su obra gráfica, según Bernd Rau¹¹; quizá en este origen estribe la razón por la que el retrato parezca ejecutado en un estilo algo diferente al de los demás, con rayados que pueden querer imitar una textura más pictórica. Picasso realizó en litografía un busto muy parecido, pero invertido, el 5 de marzo.

En estos veinte grabados, el artista emplea brillantemente la técnica del aguatinta al azúcar. En el libro de memorias *Vivre avec Picasso*, de Françoise Gilot¹², es el propio Picasso quien le explica —y nos explica— este procedimiento, que ya había explorado en un libro anterior, *Histoire Naturelle* del conde de Buffon, pero que Gilot recuerda precisamente en el caso del Góngora. Se trata de pintar directamente sobre una plancha de cobre con un pincel impregnado en una solución que incluye el azúcar; en las zonas en que éste es aplicado, impide la adherencia del barniz con que luego se recubre toda la placa. Por tanto, quedan desprotegidas y expuestas a que el ácido las muerda. Sólo queda entintar e imprimir las estampas, para las que se habrán obtenido efectos más sutiles, ricos y variados que los de un aguafuerte o una aguatinta ordinaria. Cuenta Picasso que puede ser necesaria una segunda fase para mejorar los resultados, y las soluciones que describe nos revelan su maestría técnica y su inventiva; en *Vingt poèmes de Góngora* no quiso, sin embargo, recurrir a ello. Gilot, al relatar la parte de este trabajo realizada en Golfe-Juan —aunque probablemente equivocándose en la fecha—, nos dice que Picasso grabó varias planchas a la vez y que, como le faltaba el material necesario, dejaría que Lacourière, en París, se encargara de barnizarlas e introducirlas en el ácido. También nos informa de que en algunos retratos empleó su dedo pulgar junto con el pincel, así como un trozo de encaje sumergido en la mezcla azucarada que, aplicado directamente, sugería la textura de la tela de una vestimenta.

El último grabado —que contabiliza el número 41— lo realizó el 9 de marzo de 1948: se trataba del nombre "Góngora", escrito con pincel como título para la portada del libro y reproducido en la cubierta. También usó el nombre del poeta para diseñar la marca de agua del papel, incorporando un esquemático búho sobre la primera "G".

Las planchas de cobre eran de mayor tamaño que el papel usado (410 x 310 mm. frente a 382 x 280 mm.), por lo que las estampas carecen de huella; por otro lado, no aparecen fechadas. Ahora bien, de la tirada de 275 ejemplares del libro, 15 incluían una "suite" o carpeta con las 41 aguatinas aparte, impresas a partir de las planchas con la fecha inscrita en el margen inferior. Eso ha permitido a los estudiosos reconstruir pormenorizadamente el orden de composición de las piezas, que no coincide con el que figura en el volumen.

Vingt poèmes de Góngora es para muchos uno de los mejores libros ilustrados por Picasso. Es, desde luego, un punto de arranque para sus idas y venidas, su juego y su mirada hacia el abigarrado mundo del barroco español, que en numerosas ocasiones le serviría de inspiración durante los años siguientes.

Carmen.

Sobre el texto de Prosper Mérimée, ilustrado por Picasso con 38 buriles en la edición

corriente y, en la edición de lujo (11 ejemplares), 4 aguatinas al azúcar, realizados

entre el 6 de mayo de 1948 y el 2 de mayo de 1949.

Paris: La Bibliothèque française, 1949. 33'1 x 26'2 cm.

Grabados estampados en el taller de Roger Lacourière, de París.

Tirada de 320 ejemplares.

Casi inmediatamente tras el libro sobre Góngora, un nuevo encargo le pondrá ante un tema español. La iniciativa partió de La Bibliothèque française, una editorial vinculada al movimiento comunista francés, con el que Picasso estaba plenamente comprometido desde 1944. La Bibliothèque française mantuvo una gran actividad en aquellos años, con proyectos diversos como *Les Sept poèmes d'amour en guerre* de Paul Eluard (publicado en la clandestinidad), varios volúmenes de Louis Aragon sobre el comunismo y la resistencia, algunos autores soviéticos, libros de historia o una carpeta de dibujos realizados en el campo de concentración de Buchenwald por Boris Taslitzky; entre las novelas, sólo se pueden citar como "clásicos" a Romain Rolland y a Prosper Mérimée. De este escritor, se imprimió en 1946 *La Jacquerie*, con ilustraciones de André Fougeron.

Carmen es una narración harto conocida: un bandido, Don José, cuenta al autor cómo su amante, la gitana Carmen, forjó su desgracia al hacerle desertar del ejército y convertirse en contrabandista, salteador y asesino por celos. Publicada en 1847, fue una de las obras con las que el Romanticismo francés labró la imagen tópica de Andalucía (y, por extensión, de España) como tierra de pasiones desatadas, mujeres arrebatadoras, toreros, bandidos, gitanerío y flamenco. El éxito impercedero de la

ópera de Bizet (1875) no hizo sino reafirmar esta visión, y consolidar a Carmen como uno de esos personajes universales que alcanzan la categoría de prototipo literario.

Sin embargo, y contrariamente a lo que quizá supusieron los editores, es obvio que Picasso se sentía alejado de este mito, porque en los buriles que ilustraron las páginas del libro huyó ostensiblemente de imágenes relacionadas con él. Realmente, apenas nada nos recuerda a la historia, excepto un primer retrato de una mujer con peineta y algunas cabezas de toro. Es posible que el pintor que había vuelto los ojos recientemente a sus raíces españolas, a través de la Arcadia mediterránea y catalanista de Reventós y de la barroca poesía andaluza de Góngora, contemplara como falso y artificioso, contrario incluso a su hondo concepto de lo español, este drama francés de amour fou. Lo cierto es que lleva el encargo a su terreno —al de su interés estético en ese momento— y se encarga de atemperar los sentimientos desbordados y los tumultuosos sucesos del texto con una investigación puramente formal, radicalmente sobria y distante, fundamentalmente sobre la representación del rostro humano. Avanza así unos pasos más allá de lo realizado para *Vingt poèmes de Góngora*, cuyas últimas planchas había realizado los días 4 y 6 de febrero de 1948.

El trabajo sobre Carmen se alargó en el tiempo, pero en realidad se concentró en muy pocos días: el 6 de mayo y el 30 de mayo de 1948 (en Golfe-Juan, alcanzado a ejecutar 36 buriles en sólo dos jornadas), el 19 de noviembre del mismo año (en París, 2 buriles) y el 2 de mayo de 1949 (París, 4 aguatinas para la edición de lujo).

Los buriles y las aguatinas son muy distintas, y distantes en el tiempo. Los primeros, realizados en 1948, son, por una parte, simplísimas representaciones de rostros: una despectiva mujer con peineta, hombres y mujeres inscritos en un recuadro o en un círculo, juegos con formas ovaladas, dos cabezas de minotauro, una de toro... Se esbozan gestos y actitudes con un mínimo de líneas, no exentas a veces de complicaciones constructivas. Podríamos relacionar estas obras con algunos trabajos en cerámica de esa época: fuentes y placas ovaladas o rectangulares decoradas con caras extremadamente sencillas de faunos. También con dibujos a lápiz (flores y naturalezas muertas muy depuradas) y litografías (nuevamente cabezas de faunos y una serie de retratos de Françoise Gilot tendentes a la abstracción). La esquematización con la que experimentaba tiene aquí lugar con los medios de la técnica calcográfica (en un proceso que se repetirá en sus siguientes libros *Élegie d'Ihpétonga*, *Poésie de mots inconnus* y *Corps Perdu*). Los buriles presentan, por otro lado, algunas letras capitulares y diseños decorativos en los márgenes del texto que nos retrotraen a las experiencias caligráficas de *Le Chant des Morts* y *Vingt poèmes de Góngora*.

Como ya dijimos, las cuatro aguatinas al azúcar fueron realizadas el 2 de mayo de 1949, un año después de los primeros buriles; quedó dicho también que sólo se tiraron para la edición de lujo 11 ejemplares, intercalados como ilustración del libro, y otros 11 en la "suite" aparte que lo acompañaba. Su naturaleza es muy distinta a la de los grabados al buril: la técnica hace ya cálidas y ricas en matices las imágenes; y su temática sí se deja vencer por el tópico, pues presentan dos hermosas cabezas de mujer con mantilla, una escena de picador y la cabeza de un torero con montera. En

los rostros de las mujeres, vale la pena resaltar la gracia de su gesto coqueto y la finura del encaje de los velos. Hacía mucho tiempo, quizá desde el retrato a Olga con mantilla en 1917, que Picasso no se planteaba unos estereotipos tan marcadamente españoles como estas mujeres y el torero. En cuanto al picador en la arena, sí es un tema que venía centrando de nuevo su atención probablemente desde las ilustraciones para "El centauro picador" de Reventós en febrero de 1947; en marzo de ese año ejecuta tres aguatinas sobre la pica, y entre marzo y abril de 1949 varias litografías le dan cabida. La mirada de Picasso sobre la corrida de toros ya no es la simbólica de los años 30, sino una mirada limpia y llana, admirada y festiva; a ello contribuirá su asistencia frecuente, desde 1948, a muchos festejos organizados en el sur de Francia. Quizá por ese placer recuperado quiso, finalmente, reflejar el *mundillo* en sus últimos grabados para *Carmen*.

Este libro conoció una especie de reedición curiosa: en 1957, Picasso ofreció para una venta benéfica un ejemplar adornado por él con dibujos originales de diversos personajes y ornamentos. Marcel Duhamel, su comprador, publicó en 1964 un facsímil del mismo y el artista hizo nuevos grabados para él: cuatro aguatinas, una punta seca y una litografía.

Les ménines et la vie.

Texto de Jaime Sabartés. Traducido del español por Alfred Rosset. Ilustrado por Picasso con 1 grabado al buril, punta seca y ruleta sobre plancha de cobre, firmado con lápices de colores.

París: Cercle d'Art, 1958. 32'8 x 25'5 cm.

Grabado estampado en el taller de Lacourière, de París.

Tirada de 120 ejemplares.

Les Menines et la vie fue editado en 1958 por Cercle d'Art en París; lo componen el prefacio de Jaime Sabartés, la reproducción de las cincuenta y ocho obras que conforman la serie de Las Meninas realizadas por Picasso y un grabado al buril, expresamente ejecutado para ilustrar este libro.

Es necesario retornar a 1895, para tener constancia del primer contacto que tuvo Picasso con *Las Meninas* de Velázquez, cuando de vuelta a Málaga después de la estancia en La Coruña junto a sus padres y hermana Lola, la familia se detuvo en Madrid para visitar, casi de forma reverencial, el Museo del Prado y de esta manera obligada, tuvo Picasso su primer contacto con uno de las obras de arte que más marcarían su vida. Es dos años y medio después cuando en unas visitas que suponían un alivio para su ahogada estancia en la capital para cursar estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, puede conocer detenida y minuciosamente el Museo. Posteriormente a su llegada a Barcelona en 1895, son frecuentes las referencias al pintor sevillano, pero de una forma menos devocional. Existía una corriente, unida a un espíritu crítico en materia de arte, que probablemente sirviera para unir a Picasso con esta ciudad, que entre sus constantes tenía un resurgimiento de Velázquez y también un reencuentro con la figura de El Greco, donde haciendo un autoanálisis sacan en primer plano el carácter paradójico del cuadro dando lugar a muchas interpretaciones, dejando de lado el apreciado

naturalismo de la obra¹³. La última vez que pudo contemplar el cuadro fue en Ginebra¹⁴, en el otoño de 1938, adonde acudió para revisar las obras que habían sido evacuadas durante la Guerra Civil española, siendo director del Museo del Prado — cargo que desempeñó mientras estuvo vigente la república en España—.

En la década de los cincuenta Picasso tiene un reencuentro con el pasado, crea una simultaneidad en su programa artístico con los maestros Delacroix, Velázquez, Manet, Daumier, son rescatados para convertirlos en presente.

Hay un importante lazo de unión entre *Las Meninas*, Picasso y el que fue su secretario y amigo Jaime Sabartés. Como relata éste en *Las Meninas et la vie*¹⁵, la revisión que Picasso realiza del cuadro de Velázquez era un proyecto pensado y planteado desde mucho antes, encerraba para él un atractivo personal e histórico y sin ninguna duda fue un proyecto que con la edad fue ganando interés; de hecho en 1950 ya Picasso se definía así: “Si uno se pusiera a copiar *Las Meninas*, de toda buena fe, pongamos por caso, al llegar a cierto punto y si el que copiase fuese yo, me diría: ¿qué tal sería poner ésa un poquitín más a la derecha o a la izquierda? Y probaría a hacerlo a mi manera, olvidando a Velázquez [...] . Así poquito a poco, iría pintando unas *Meninas* que parecerían detestables al copista de oficio; no serían las que él creería haber visto en la tela de Velázquez, pero serían *mis Meninas*...”¹⁶. Es en 1957 y en el lugar elegido por el artista como idóneo, un enclave mediterráneo, en la Ville Californie (Cannes), en una segunda planta hasta entonces deshabitada, donde afronta en un momento de madurez personal y artística lo que para el pintor iba a ser una cuestión pendiente en su carrera profesional, el estudio y análisis de una de las obras cumbres de la historia del arte. La serie, realizada en un periodo de cuatro meses (del 17 de Agosto al 30 de Diciembre) está compuesta de cuarenta y cinco pinturas basadas directamente en la obra de Velázquez y otras trece conexas. Para Picasso un factor determinante en esta obra es el taller, el lugar donde se desarrolla la secuencia plasmada por el artista sevillano; así, el malagueño elige un espacio para trabajar aislado para poder sumergirse por completo en su empeño, afronta solo sin interrupciones este diálogo donde Picasso va a usar su propio lenguaje, diálogo que va a producirse entre personajes del siglo XVII con sus variantes del siglo XX, las meninas se transforman, el artista hace una radiografía de cada figura, otorgándoles una vida propia, analizándolas a fondo. Aquí encuentra el pintor el aislamiento deseado en la soledad requerida, pero en medio de este proceso necesita un respiro, el taller se va abriendo: es ahora la vista de un palomar en un balcón asomado al Mediterráneo lo que plasma en sus lienzos. Retoma luego el tema principal con una nueva ofensiva, hasta que a finales del 57 la idea de las meninas se va esfumando.

Apunta Sabartés que nunca trató el tema *meninas* directamente con el artista malagueño¹⁷, que descubrió lo que pensaba del tema a través de su obra; por ello, insiste en que lo realmente importante de ese libro es contemplar los estudios de Picasso y que contemplar la obra de Picasso significa ver de otra manera la obra de Velázquez.

Algo que nos evidencia la relación de esta obra con el que fuera amigo y colaborador tanto tiempo, fue la decisión del artista de donar en 1969 la serie completa de las cincuenta y ocho variaciones velazqueñas, al Museu Picasso de Barcelona (formado gracias a una primera donación de Jaime Sabartés), como homenaje a su amigo muerto el 13 de Febrero de ese mismo año. Este museo sería para Picasso una continuidad de su relación de amistad con Sabartés.

Por lo que respecta a la estampa que realiza Picasso para el libro *Las Meninas y la Vida*, se trata de un grabado al buril, punta seca y ruleta, que presenta motivos geométricos además de un claro tratamiento surrealista y una libre utilización del mismo vocabulario geométrico que usó en algunas de las variaciones de *Las Meninas* (concretamente las 28, 31,33 y 34), fechado 9.9.58 y firmado en rojo en el margen.. Se trata de una obra dividida, en una parte el pintor y en otro la modelo (que podría ser la Infanta Margarita), evocando una unión donde las líneas son equívocas y que despista en la idea de percibir una o dos figuras, quedando patente la naturaleza cambiante de la realidad. Las formas quedan disecadas en una maraña de líneas.

Picasso: toreros.

Con texto de Jaime Sabartés, ilustrado con 4 litografías originales de Picasso realizadas entre marzo y abril de 1961, y con la reproducción de 103 aguadas. George Braziller: Nueva York, 1961. 25'2 x 32'5 cm.

Litografías estampadas por Fernan Mourlot, en París.

2000 ejemplares sin numerar ni fechar.

La Fundación Picasso cuenta entre sus fondos con *Picasso: toreros*, la edición en lengua inglesa del libro ilustrado francés *A los toros avec Picasso* (de tirada desconocida) publicado por André Sauret en 1961. En el mismo año George Braziller saca a la luz en Nueva York una edición para Estados Unidos.

Este libro, con texto de Jaime Sabartés y en el que se reproducen 103 aguadas realizadas entre 1959 y 1960, se completa con cuatro litografías realizadas por Picasso expresamente para esta publicación.

En la introducción¹⁸, Sabartés describe la corrida, presentando a los personajes que la componen y deteniéndose en el toro y el picador, los mismos que tienen una relevancia especial en la serie de 103 aguadas de tinta, fechadas exactamente entre el 11 de Julio del 59 y el 26 de junio del año siguiente y que aparecen reproducidas en el cuerpo del libro. Estas aguadas, en las que el artista dibujaba con la tinta mezclada con agua sobre papel, fueron expuestas con gran éxito en la Galerie Louise Leiris en diciembre de 1960, hecho que probablemente diera origen a la edición del libro.

Las ilustraciones originales están realizadas en litografía, técnica que, como nos cuenta Rosa Vives¹⁹, utiliza como matriz la piedra calcárea, que hace posible el proceso: siendo absorbente, retiene las sustancias grasas manteniendo la humedad. Se dibuja sobre la piedra con lápices o tintas litográficas. Este dibujo se fija y se impermeabiliza el resto de la superficie que no contiene imagen, para que la

humedad rechace la tinta y sólo penetre en la imagen dibujada. Las cuatro litografías que contiene el libro fueron ejecutadas entre marzo y abril de 1961 y se corresponden con distintos momentos de la corrida. En ellas, se desarrollan con un dibujo poco definido y esquematizado imágenes taurinas donde un picador arremete contra el toro, capotazos, imposición de banderillas, ante la mirada de personajes que completan las escenas. De este grupo destaca la segunda litografía, donde el dibujo queda más definido, con el picador en primer plano, aún fuera del ruedo, preparado para su intervención. Cabe añadir que cuando Mourlot²⁰ fue a enseñarle al artista las pruebas de los grabados, comentó la falta de color en las ilustraciones, circunstancia que aprovechó Picasso para gastar una caja de ceras de colores en iluminar la estampa, lo que supuso una enorme complicación para el impresor ya que en la técnica litográfica, cuando la ilustración lleva colores, debe hacerse una matriz para cada tono²¹.

En la obra picasiana el tema taurino es una constante en abundantísimos dibujos, grabados, pinturas, cerámicas y esculturas. Toros embistiendo, humanizados, agonizando, con alas (e incluso fritos), el caballo, el torero ataviado de muchas maneras, a veces herido, otras hecho mujer, picadores, banderilleros... todos los personajes que conforman el mundo taurino se dan cita en la obra de Picasso, cobrando siempre un protagonismo muy especial. Desde su infancia la fiesta nacional es para Picasso excusa para su pincel ávido de movimiento; la retrata a su manera, siendo en los años treinta cuando las corridas se vuelven violentas, feroces, pierden el clasicismo que hasta entonces las caracterizaba. Esquematiza y analiza al animal hasta sus máximas consecuencias. Ya en los cuarenta el toro es más apacible, un aire más sosegado se desprende de estas imágenes, introduce técnicas (como el linóleo), trabaja la cerámica y siempre el trazo rápido y fluido crea escenas de elegante dinamismo, llegando en ocasiones a desarrollar esbozos con muy poca definición.

El Entierro del Conde de Orgaz

Poemas de Picasso prologados por Rafael Alberti e ilustrados por el propio artista con 1 grabado al buril (fechado en plancha 9 de junio de 1939) y 12 grabados al cobre fechados entre noviembre de 1966 y abril de 1967; existen 18 ejemplares con otras 3 aguatinas, sin firmar y fechadas en 1966.

Editado por Gustavo Gili en Barcelona: Ediciones La Cometa, 1969. Grabados estampados en el taller de Gustavo Gili, en Barcelona.

Tirada de 263 ejemplares. 37'5 x 47 cm.

Este libro está acompañado por un segundo volumen facsímil de los manuscritos originales de Picasso

En *El Entierro del Conde de Orgaz* se produce una interrelación de las artes que tanto fascinaban a Picasso, letras acompañadas de imágenes que crean un todo. Para el artista, es escribir otra forma de dibujar: abandona el pincel para ilustrar con letras, y de esta forma, crear piezas frescas y espontáneas, donde con gran dinamismo se entrelazan personajes, recuerdos y sensaciones descritas de una forma automática.

La comodidad en la que Picasso se siente en el medio, hace que fluyan en él palabras que le traen olores, sabores, rescoldos en su memoria de los días vividos en su Málaga natal: "Bucea en su propia memoria, Picasso escribe como pinta: selecciona sus bagajes culturales y los asocia a la aventura suprema de la libertad", dice José Caballero Bonald en *Leer a Picasso*, publicado por la Fundación Pablo Ruiz Picasso en 1990²². Hay siempre en su poesía una huida al pasado y son muchos los retazos de su niñez que encontramos en el texto. La obra escrita es un ejercicio de escritura automática, un claro experimento surrealista, aunque probablemente más llevado por su sensibilidad que por respeto a una técnica (le llevó dos años y medio realizarla, desde enero de 1957 hasta agosto de 1959).

Este homenaje que hace el pintor malagueño a El Greco no es más que un gesto hacia el venerado artista que ha acompañado en toda su carrera artística a Picasso. Vinculado a él desde joven, el cretense ha ejercido una influencia en la obra picasiana palpable desde los comienzos de siglo en la época azul; aunque nunca Picasso hace una variación o estudio como los realizados a otros artistas por él admirados como Velázquez, Delacroix o Manet, los rasgos del artista manierista, con su osada diferenciación entre realidad observada y realidad imaginada, estuvieron muy presentes en su obra y siempre fueron causa de su admiración, como nos cuenta Jonathan Brown en *Picasso y la tradición española*²³.

Fue El Greco un pintor rescatado a principios del siglo XX y hasta entonces tristemente olvidado. Es a partir de ese momento cuando se suceden varios proyectos expositivos cruciales para la difusión del autor de *El Entierro del Conde de Orgaz*; tal vez la más importante sea la muestra exhibida en el Museo del Prado en 1902. Ya para esta fecha, Picasso había visitado en dos ocasiones la ciudad de Toledo para contemplar la magna obra de El Greco expuesta en la Iglesia de Santo Tomé (en 1897 con su maestro Moreno Carbonero y en 1901 con el escritor Francisco de Asís Soler). Son también los artistas catalanes modernistas los encargados de revivir la obra del pintor cretense con artículos en las diversas revistas vanguardistas de la época, insistiendo fundamentalmente en la intemporalidad de su arte, constituyendo en aquel momento una recuperación cultural y contribuyendo a la formación de una identidad nacional tan deseada por la burguesía catalana del momento (Robert S. Lubar²⁴).

La fecha del 11 de agosto de 1966 es crucial para este proyecto de mezcla de escritura e ilustración: ese día (como bien nos cuenta Pierre Cabanne²⁵) en Mougins, se encuentran Picasso y Gustavo Gili, editor catalán y amigo del pintor. El pintor le enseña sus escritos y, sin dudarle, el editor le propone su publicación, con la condición por parte de Picasso de que el prólogo lo realice Rafael Alberti.

Destaca el frontispicio del libro, el poema *Trozo de almíbar* grabado al buril, hermosamente enmarcado por estilizadas figuras con una clara carga geométrica, donde rostros femeninos juegan a la simultaneidad tan recurrente en la obra picasiana. La obra literaria irá acompañada por 12 grabados realizados en un año, utilizando la técnica del aguafuerte sobre planchas de cobre. Las escenas de circo, tan tratadas en la época rosa, se repiten adquiriendo ahora los personajes un mayor

volumen: enanos, saltimbanquis y equilibristas son partícipes de escenas con una gran carga sexual. La figura del mirón (tan frecuente en esta etapa artística), a veces más de uno, minotauros, damas contemplativas, hombres armados con actitudes violentas, incluso figuras mitológicas, conforman este compendio de escenas que nada tienen que ver con el texto y tampoco con el título, que tan sólo nos sirve como aclaratorio al homenaje que rinde Picasso a El Greco.

La Célestine

Tragicomedia de Fernando de Rojas, 1499. Ilustrado por Picasso con 66 aguafuertes y aguafuertes, de diferentes tamaños y datados entre el 11 de abril y el 18 de agosto de 1968, sobre planchas de cobre, sin firmar.

Paris: Atelier Crommelynck, 1971. 21'7 x 17'5 cm.

Grabados estampados en el taller Crommelynck.

Tirada de 400 ejemplares, todos firmados a lápiz por el pintor.

Si se puede constatar la presencia española en la obra de Picasso por la influencia de los grandes artistas, no menos ocurre en el caso de los personajes como el que ahora nos ocupa. Desde que en 1904 retratará a *La Celestina* (Musée Picasso, Paris), con un claro semblante inexpresivo y claramente grotesco por la mirada inquietante que transmite, este personaje es una constante, sobre todo en la última etapa picassiana, en que esa vieja alcahueta, siempre presente en los burdeles, se convierte en la figura del voyeur, en la vieja ciega y oscura, en la presencia siempre tan recurrente en las escenas de sexo, generalmente en la obra gráfica.

El clásico de Fernando de Rojas, con grabados de Pablo Picasso, se puede considerar el último gran libro ilustrado por el pintor, porque aunque la obra gráfica era de 1968, la edición del libro no se llevó a cabo hasta 1971. La tragicomedia de Calixto y Melibea es una novela dramática distribuida en veintiún actos. Fue publicada en Burgos en 1499. Lo que más atraía a Picasso de esta historia con una notable descripción de las costumbres españolas en el tiempo de los Reyes Católicos, durante la transición entre la Edad Media y el Renacimiento, eran sus bien desarrollados personajes, los encuentros de los amantes en presencia de la Celestina, los raptos de la mujer y el duelo entre caballeros. Picasso convierte las representaciones en escenas teatrales, donde los actores son: jóvenes cortesanas, caballeros como mosqueteros, pequeñas infantas, enanos, flautistas... todo un elenco de personajes, donde en un juego de transformación, el resultado es a veces divertido y no menos grotesco.

Aunque la idea de ilustrar este clásico le rondaba al artista desde hacía tiempo, fue a propuesta de los impresores Crommelynck²⁶ cuando decidieron iniciar el trabajo. Para ello, destinaron unas planchas de un formato más pequeño del que utilizaban habitualmente, viéndose el artista obligado a trabajar en pocos centímetros. En su envoltorio individual se escribió la palabra "Celestina", para cuyo fin estaban predestinadas. Los 66 grabados que conforman el libro, datados entre el 11 de abril y el 18 de agosto de 1968, son parte de la *Serie 347*, formando ellos por sí mismos una obra propia. La Serie de la que forma parte este grupo es una magna obra de trabajo vertiginoso, realizado entre marzo y agosto del agitado 1968, con una temática muy

diversa y una mezcla de personajes y situaciones propias del último Picasso. Al contrario de lo que ocurre con otros libros ilustrados, aquí se encuentra una armonía entre texto e ilustraciones. Fue en 1970 cuando el artista, junto a los grabadores, elige los grabados que definitivamente iban a ilustrar el texto, traducido al francés por Pierre Heugas.

Junto a *Le Chant des Morts*, es el libro con mayor número de ilustraciones, y también constituye una novedad su reducido tamaño, algo bastante inusual para el artista, que mientras trabajaba los grabados comentó a su amigo e impresor Aldo Crommelynck la posibilidad de hacer una gran tirada y vender los libros a precios de “barra de pan”; esta idea sólo quedó en eso, porque la tirada definitiva fue de 400 ejemplares. Sin ninguna duda, constituyó un placentero trabajo para el artista.

Las planchas de cobre fueron muy trabajadas con maestría y vivacidad, en una labor no minuciosa en detalles pero sí muy eficaz, dando como resultado aguafuertes y aguatinas en las que “todo se usa: azúcar sobre plancha bien engrasada (lo que da una mordida en pequeñas gotas y personajes de ensueño), barniz diluido con aguarrás, polvo esmerilado, papel de lija, etc.”²⁷. La estampación se hizo sobre papel verjurado Canton du Moulin Richard-de-Bas, con filigrana “La Celestine”, y siempre con la firma del artista a lápiz. También la preparación de las hojas fue inusual: hojas dobles sin cortar y plegadas para los grabados (para de esta forma no tener que imprimir texto en la misma página de la ilustración), alternándose con una página de texto impresa por ambas caras.

Notas :

¹ BROWN, Jonathan. “Picasso y la tradición pictórica española”. En BROWN, Jonathan (coord.). Picasso y la tradición española. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea, 1999, p. 15.

² UTLEY, Gertje. “Picasso y la Renaissance francesa de posguerra: una nacionalidad en discusión”. En BROWN, Jonathan, op. cit., p. 129.

³ REVENTÓS I CONTI, Jacint. Picasso i els Reventós. Barcelona: Gustau Gili, [1972], p. 20.

⁴ GOEPPERT, Sebastian, GOEPPERT-FRANK, Herma, y CRAMER, Patrick. Pablo Picasso. The illustrated books: catalogue raisonné. Genève: Patrick Cramer, 1983, p. 124.

⁵ RICHARDSON, John. “Picasso y Ramón Reventós: el origen catalán de Antípolis”. En TINTEROW, Gary (ed.). Picasso clásico. [Sevilla]: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992, p. 158 y 168.

⁶ UTLEY, Gertje, op. cit., p. 111 y 129.

⁷ OTERO, Roberto. Lejos de España: encuentros y conversaciones con Picasso. Barcelona: Dopesa, 1975, p. 86.

- ⁸ BAER, Brigitte. Picasso peintre-graveur, tome IV. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1946-1958. Suite aux catalogues de Bernhard Geiser. Berne: Kornfeld, 1988, p. 30.
- ⁹ GLIMCHER, Arnold, y GLIMCHER, Marc (eds.). Je Suis le Cahier: los cuadernos de Picasso. Madrid: Mondibérica, 1986, p. 331 (cuaderno nº 114).
- ¹⁰ BAER, Brigitte, op. cit., p. 73 (nº 779).
- ¹¹RAU, Bernd. Pablo Picasso: obra gráfica. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 80.
- ¹²GILLOT, Françoise, y LAKE, Carlton. Vida con Picasso. Barcelona: Ediciones B, 1996, p. 270-272.
- ¹³ PALAU I FABRE, Joseph. El secreto de Las meninas de Picasso. Barcelona: Polígrafa, 1982, p. 9.
- ¹⁴ INGLADA, Rafael. Picasso: 30 revisiones. Málaga: Arguval, 2003, p. 219.
- ¹⁵ SABARTÉS, Jaime. Las meninas et la vie. Paris: Cercle d'art, 1958, p. 7.
- ¹⁶ SABARTÉS, Jaime, op. cit. , p. 7.
- ¹⁷ SABARTÉS, Jaime, op. cit. , p. 9.
- ¹⁸ SABARTÉS, Jaime. Picasso: toreros. New York: George Braziller: Nueva York, 1961.
- ¹⁹ VIVES, Rosa. Del cobre al papel: la imagen multiplicada. El conocimiento de la estampas.Barcelona: Icaria, 1994, p. 66.
- ²⁰ CABANNE, Pierre. El siglo de Picasso. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, vol II, p. 310.
- ²¹ VIVES, Rosa. op.cit. , p. 67.
- ²² CABALLERO BONALD, José. Leer a Picasso. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, p. 8.
- ²³ BROWN, Jonathan, op.cit., p. 18.
- ²⁴ LUBAR, Robert. "Narrar la nación: Picasso y el mito de El Greco". En BROWN, Jonathan, op.cit, p. 48.
- ²⁵ CABANNE, Pierre, op. cit., vol II, p. 399.
- ²⁶ CROMMELYNCK, Aldo. "Recollections on printmaking with Picasso". En COHEN, Janie (ed.lit.). Picasso inside the image. London: Thames and Hudson, 1995, p. 16.
- ²⁷ BAER, Brigitte. "Picasso burlón". En Picasso Suite 347. Valencia: Bancaja, 2000, p. 24.

Como bibliografía básica de referencia, deben citarse los siguientes libros:

BAER, Brigitte. *Picasso peintre-graveur, tome IV. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1946-1958*. Suite aux catalogues de Bernhard Geiser. Berne: Kornfeld, 1988. ISBN 3-85773-018-8.

- *Picasso peintre-graveur, tome V. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1959-1965*. Suite aux catalogues de Bernhard Geiser. Berne: Kornfeld, 1989. ISBN 3-85773-023-4.
- *Picasso peintre-graveur, tome VI. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1966-1968*. Suite aux catalogues de Bernhard Geiser. Berne: Kornfeld, 1994. ISBN 3-85773-031-5.
- *Picasso peintre-graveur. Addendum au catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, 1899-1972*. Suite aux catalogues de Bernhard Geiser. Berne: Kornfeld, 1996. ISBN 3-85773-033-1.

BLOCH, Georges. *Pablo Picasso, tome I. Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié 1904-1967*. Berne: Kornfeld et Klipstein, 1968. 3ª ed. rev.: 1975.

- *Pablo Picasso, tome II. Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié 1966-1969*. Berne: Kornfeld et Klipstein, 1971.
Edición revisada por The Picasso Project: Catalogue of the Printed Graphic Work 1966-1969. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 2004. ISBN 1-55660-315-0.

GOEPPERT, Sebastian, GOEPPERT-FRANK, Herma, y CRAMER, Patrick. *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés*. Genève: Patrick Cramer, 1983.
Ed. simultánea en inglés: Pablo Picasso. The illustrated books.

HORODISCH, Abraham. *Pablo Picasso als Buchkünstler*. Frankfurt am Main: Gesellschaft der Bibliophilen, 1957.
Ed. rev. y ampl. en inglés: *Picasso as a Book Artist*. Cleveland; New York: The World Publishing Company, 1962.

MOURLLOT, Fernand. *Picasso lithographe IV, 1956-1963*. Monte-Carlo: André Sauret Éditions du Livre, 1964.