



ver a picasso

MADRID • BARCELONA, 2001

ver a picasso

La relación de Picasso con los artistas españoles

2001

MADRID • GUILLERMO DE OSMA [28 DE MARZO A 28 DE ABRIL] BARCELONA • GALERÍA ORIOL [3 DE MAYO A 15 DE JUNIO]

AGRADECIMIENTOS

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID

BANCO DE SABADELL, SABADELL

COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO, MADRID

MARÍA JESÚS ABAD, MADRID

JUAN MANUEL ALONSO, MADRID

MANUEL BARBIE, BARCELONA

JUAN MANUEL BONET, MADRID

TOMÁS CASAÑAS, SABADELL

ALFONSO MELÉNDEZ, MADRID

LUIS FERNANDO PRADILLA, BOGOTÁ

MARÍA FERNANDA THOMAS DE CARRANZA, MADRID

LEANDRO NAVARRO, MADRID

Coordinación:

José Ignacio Abeijón e Isabel García

Fotografía:

Joaquín Cortés y Ramón Calvet

Impresión:

ARTEGRAF, S.A.

Sebastián Gómez, 5 - 28026 Madrid

© DE ESTE CATÁLOGO: GUILLERMO DE OSMA GALERÍA

© DEL TEXTO: JOSEP PALAU I FABRE Y JAVIER PÉREZ SEGURA

Dep. Legal: M-13147-2001

JOSEP PALAU I FABRE **PICASSO, ULLS ENDINS**

El verd, el blau, el vermell, el teronja, el lila són colors que tots coneixem o creiem conèixer. Molt sovint, en les obres de Picasso sembla que els veiem per primera vegada. Aquesta sorpresa cromàtica, aplicable a tot autèntic artista, resulta centuplicada en la producció de Picasso, que s'enteste en obrir flors en el nostre esguard, crear una florida ulls endins perquè nosaltres mateixos poguem ser primavera en quelasevol moment, en qualsevol època de l'any. I encara resulta més prodigiós que això pugui obtenir-ho amb unes simples línies en blanc i negre, o amb una taca. Com s'ho fa?

JOSEP PALAU I FABRE **PICASSO, OJOS ADENTRO**

El verde, el azul, el rojo, el naranja, el lila son colores que todos conocemos o creemos conocer. A menudo, en las obras de Picasso parece que los veamos por primera vez. Esta sorpresa cromática, aplicable a todo auténtico pintor, la hallamos centuplicada en la producción de Picasso, que se obstina en abrir flores en nuestra mirada, crear una floración ojos adentro para que nosotros mismos podamos ser primavera en cualquier momento, en cualquier época del año. Y todavía resulta más inverosímil que todo esto pueda obtenerlo con unas simples líneas en blanco y negro, o con una mancha. ¿Cómo se las arregla?



Pablo Picasso en su taller

Javier Pérez Segura

Las metamorfosis de Picasso y su recepción en el Arte Español

PICASSO. Tras el umbral de estas siete letras se extiende ante la mirada el mayor laberinto de la historia del arte español contemporáneo. Porque ha sido tan insondable la cantidad de noticias, artículos, ensayos y libros que se ha escrito desde los primeros años del s. XX, que hoy en día resulta imposible hacerse siquiera una idea aproximada de la persona y su mito. Todo ello sin hablar de las imágenes, de la infinita reproducción de sus obras, que han ido calando durante décadas la sensibilidad occidental hasta convertirlas en un material básico de la memoria colectiva de todos nosotros.

Nos queda el – dudoso – consuelo de que el problema no sólo nos oprime a los “de aquí y de ahora” sino que ya afectó de manera terrible a quienes vivieron en tiempo del artista, o mejor del “genio” en su raíz etimológica de “espíritu”, puesto que su existencia misma se construye desde el comienzo sobre un camino donde confluyen realidad y leyenda.

Si Picasso fue universal para el arte español contemporáneo se debió no sólo a sus aportaciones concretas, a sus hallazgos y avances, sino sobre todo a que sirvió como *médium* en el que encarnar los debates más diversos. Así, fue el oasis en el que los jóvenes artistas podían recalar para reponer fuerzas en su lucha contra la tradición; la estrella que guiaba el rumbo de una sección del arte moderno; el espejo en el que mirarse en busca de una identidad perdida... o la brújula precisa para los momentos de duda, que fueron muchos como cabía esperar.

Oasis, estrella, espejo y brújula de un arte, como el nuestro, en el que

Picasso también representaría la dolorosa consciencia del abismo que mediaba entre “los de allí” y “los de aquí”, entre los españoles que habían posibilitado la vanguardia – Picasso el primero, más tarde Gargallo, Julio González o Juan Gris – y los que soñaban con incorporarse a ella, como Ángeles Ortiz, Bores, Cossío, Dalí, Miró, Palencia o Domínguez.

En gran medida, el arte español avanzado de la primera mitad del siglo XX vivió en función de Picasso y del mito al que éste acabaría encadenado. Un primer balance debe ser considerado como positivo, porque si bien en ocasiones se sacrificó la originalidad que muchos de esos artistas podían haber aportado, triunfó la lección de que el arte, el verdadero, es fundamentalmente la huella de una pasión.

1. La relación completa es la siguiente: 1896, *Primera comunión*, Exposición de Bellas Artes de Barcelona, 1896; *Ciencia y caridad*, mención honorífica de la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1897; *Un patio de una casa de Aragón*, que recibe el mismo premio en la edición del certamen nacional, 1899.

LA IMAGEN MULTIPLICADA: MODERNISMO-CUBISMO-ULTRAÍSMO

La primera línea de horizonte de Picasso en el arte español tiene lugar en los últimos años del s. XIX. Presenta sus primeras obras al público¹ y se integra en el ambiente modernista que se vivía en la cervecería *Els 4 Gats*, donde expone retratos de

amigos y artistas en 1900, año en el que también envía una obra a la Exposición Universal de París y viaja con Carles Casagemas por primera vez a la capital francesa. Para entonces ya había colaborado con ilustraciones en revistas como *L'Esquella de la Torratxa*, *Pèl & Ploma*, *Joventut* o *Catalunya Artística*².

En 1901 funda en Madrid, junto a Francisco de Asís Soler, la efímera *Arte joven*, revista de gran cercanía espiritual a determinados presupuestos de la Generación del 98 y en la que realizaría un total de 22 dibujos³. Es también el año de su exposición en la Galería Vollard de París junto al pintor vasco Iturrino, quien conseguirá que presente tres obras en la Exposición de Arte Moderno de Bilbao de ese mismo año; envía su delicada *Dama en azul* a la edición del certamen nacional y expone en la Sala Parés de Barcelona junto a Ramón Casas. Ese año tan intenso conduce a la marcha definitiva del artista a París, que se verifica en 1904, cuando se instala en el Bateau-Lavoir, conoce a Fernande Olivier (su compañera hasta 1912) y se relaciona, entre otros, con los escritores Apollinaire y Salmon.

Y después desaparece. Volverá en 1912, cuando la Galería Dalmau de Barcelona celebre una exposición individual del malagueño – con obras tempranas, hay que decirlo – y cuando Josep María Junoy hable de él en su libro *Arte y artistas*. Ésta puede ser una de las claves de la imagen de Picasso en el arte español de esos años: se había marchado haciendo un tipo de pintura tardosimbolista y regresaba metamorfoseado en uno de los “santones” del arte occidental, en tanto en cuanto fundador del Cubismo y líder indiscutible de la vanguardia europea.

En *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* (1913) texto fundamental de Apollinaire que está dividido en dos partes, la primera sobre las bases teóricas del cubismo y la segunda sobre sus principales protagonistas, Picasso encabeza esa relación y es descrito en un texto muy poético que recorre su arte desde la llamada “época azul” hasta sus variadas indagaciones en el cubismo, en un itinerario que le había transformado en un artista tan fértil y original que sólo podía ser un iluminado de la divinidad, alguien destinado a poner en orden el universo con su arte.

Y sin embargo en España eran mayoría los que se habrían reído al escuchar esa última afirmación. Sin duda, el mejor ejemplo de esa indiferencia es, en 1917, la estancia de Picasso en España y Portugal acompañando a los Ballets Rusos de Diaghilev. En Madrid apenas nadie supo de su llegada, sólo Ramón Gómez de la Serna le ofreció un banquete homenaje en el Pombo y le dedicó un discurso en el que lamentaba esa situación: “¡Qué largo éxodo el de Picasso! Por eso, por lo que él sabe de la desgracia y la miseria ve proyectarse la fidelidad con más grandes proporciones. El llega aquí después de haberse transformado en cien dioses distintos y hasta contradictorios”. Aguantaría un sólo día en Madrid, capital sin sensibilidad hacia el arte moderno, y marcharía a Barcelona donde, allí sí, gozaría de mayores respeto y admiración.

Desde entonces y hasta la década de los años treinta, sólo se pudo contemplar obra de Picasso en dos ocasiones, la *Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao* (1919), donde presenta tres obras – *Retrato de mujer*, *Retrato de señora*, *Café concert* – no excesivamente bien recibidas por la crítica⁴ y en la *Exposición de Arte Francés de Vanguardia*, celebrada en la Galería Dalmau en otoño de 1920.

De manera que se produce a lo largo de todos esos años lo que no es sino una “existencia mítica” del artista, tan exagerada que para muchos ese artista podía tratarse, en realidad, de una figura literaria, de una invención. Picasso vivía en las pá-



Picasso, Portada de *Arte joven*, Madrid, 3-V-1901.

2. Picasso i els 4Gats. *La clau de la modernitat*, Barcelona, Museu Picasso, 1995.

3. J. Herrera. Picasso, *Madrid y el 98*. La revista “*Arte joven*”, Madrid, Cátedra, 1997. Pío Baroja, Azorín o Ramiro de Maeztu serían sus referencias inmediatas. Vid., también J. Palau i Fabre. *Pablo Picasso. Académico y anti-académico (1895-1900)*, Yoshi Gallery, N.Y., 1996 y M^a L. Muñoz Úbeda, *Picasso y la generación del 98: paralelismos*, Washington, The American University, 1982.

4. J. Moreno Villa en los n^{os} 46-47 de *Hermes*, 30-VIII y 15-IX-1919, dedicados a la Exposición, se despachaba en los siguientes términos: “*Francia empuja vanamente a los artistas en busca de lo inesperado. Imagina el pintor... que la genialidad es lo absurdo y desconcertante, y viene a dar en ese oficio embustero, cuyo pontífice es Picasso, un malagueño catalanizado, que desde París se ríe del arte y de los hombres*”. Tampoco Juan de la Encina le prestó mucha atención en ese mismo número extraordinario.

ginas de las revistas españolas o extranjeras, las cuales de vez en cuando conseguían aportar nuevos datos sobre el artista.

El primer movimiento de vanguardia surgido en España, el Ultraísmo, prestó una atención desigual al malagueño. De hecho, en revistas tan destacadas como *Ultra*, *Grecia* o *Ronsel* no hay ningún rastro. Lo contrario sucede, por ejemplo, en **Reflector** (I-XII-1920) donde Guillermo de Torre establecía un malicioso juego visual entre una obra cubista y otra clasicista de Picasso, que acompañaba con comentarios de alabanza y exaltación:

“Conociendo a Picasso se interpreta y se ama toda la pintura novísima – Su figura tiene, desde hace años, una altitud magistral, una calidad depurada y una potencia suscitadora de estelas admirativas y epigónicas. Español – y malagueño de nacimiento- Picasso ha sido, y sigue siendo, el “animateur” de la pintura nueva”.

Meses después, en el núm. 2 de **Índice** (VIII-1921) Adolfo Salazar realizaba desde París una reseña en la que se denunciaba el neo-clasicismo que se estaba imponiendo en toda Europa y al que había contribuido - ¡cómo no! - Picasso:

“... entran hoy de nuevo en consideración términos que se dejaron a un lado por sospechas de vejez o academicismo. Academia, esto es, clasicismo a fortiori... El principio arquitectónico, la “construcción” – que siendo en esencia la misma cosa que el “equilibrio” difiere de éste en lo que va de la ciencia, del método reposado y calculador a la emocionante intuición – es cosa de la que se habla hoy a cada minuto.

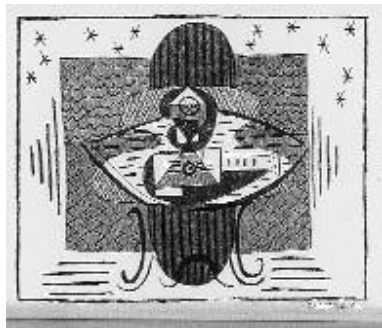
En su actual exposición, Pablo Picasso presenta cuadros que partiendo de su primer estilo “característico” (el objeto, muy acertado, fue el circo y sus personajes) llegan hasta su actual retorno a Ingres, retorno hinchado, erisipelatoso, tumefacto, como maltrecho después de su triple experiencia cubista... Un salto de tigre: el Ingres hipertrofiado que ahora le brota a Picasso como una erupción, no es sino el romper tumultuoso de todas esas privaciones anteriores. Cerrado el círculo del impresionismo, cancelado el cubismo, cuya evolución le lleva a las normas tradicionales, se piensa que tras de la construcción, tras de los valores, tras de las calidades, viene el carácter, la busca del perfil y del sabor de época”

Era lógico que desde las filas ultraístas no gustara nada el cambio de arte que se estaba produciendo en Picasso, un Picasso “traidor” de la vanguardia, del atrevimiento y del hallazgo único, como afirmaba el crítico de arte y pintor Marjan Paszkiewicz en **Horizonte** (30-XI-1922):

“... Así, los pintores que con mayor fe sacrificaban su sensibilidad a la arquitectura de un ideal de la belleza futura, se van hoy a ese sanatorio de los modernismos que es el Museo, o vuelven a la pintura descongestionada de todo esfuerzo intelectual, al realismo imitador.

Este cambio desertor de actitud creadora tomó en el grupo cubista el ridículo matiz de una verdadera espantada intelectual. Un naufragio con su clásico “rara nantes” y salvavidas confeccionados deprisa en las atolondradas visitas al Louvre. Salvavidas “Ingres y David”, cinturones de corcho “Corot”, las clásicas carabelas “Poussin”, repintadas deprisa, etc.; y el capitán Picasso, el formidable condottiere de todas las aventuras pictóricas, fumándose la pipa encendida con un contrato de Leonce Rosenberg, que es un père Tanguy, al revés...”.

Alfar, una de las revistas que mejor captó el nuevo signo de los tiempos, dedicaría sus páginas al artista en diversas ocasiones. La primera se produce en febrero de



Picasso, *Litoral*,
mayo 1927.

1923, cuando Ramón María Tenreiro recuerda, con un orgullo no disimulado, el pasado “coruñés” de Picasso-niño, “un muchacho menudillo, negrucho e inquieto, con vivacidad de macaco y la cara más despierta que puede soñarse, perenne huésped de los calabozos en que la autoridad disciplinaria del director encerraba a los escolares rebeldes... aquel arriscado rapaz simpatiquísimo es hoy uno de los españoles que más gloria han sabido conquistarse en el mundo entero...”.

Por último, Benjamín Jarnés (“Pentagrama”, *Alfar*, nº 43, IX-1924) recelaba del giro que estaban tomando las cosas en el arte español más moderno, como es evidente en estas líneas cargadas de ironía y humor:

“Se ha proclamado la buena salud en todo. También el arte debe gozarla, aunque sin apelar mucho al deporte. Ni hambre ni sed: serenidad perfecta y pulsación normal. Con las recetas de Picasso – y de los amigos de Picasso – podemos ya cocinar en el arte sin quemarnos los dedos... A pleno sol, baño y sonrisa. Limpieza y alegría pueden no ser aún serenidad, salud perfecta... pero ya pueden ser arte, y arte nuevo”.

TODOS Y NINGUNO: PICASSO EN LA GALERÍA DE ESPEJOS DEFORMANTES

Para entonces se estaba gestando el que sería segundo impulso colectivo del arte moderno en Madrid - el primero había sido el Ultraísmo - que llevó a la fundación de la Sociedad de Artistas Españoles (SAE) en primavera-verano de 1923 y, dos años más tarde, a la creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI). Una de las causas del fracaso de la SAE fue que dos de sus miembros, Eugenio d’Ors y el coleccionista Lluís Plandiura, proponían una sola dirección de avance para el arte español - un clasicismo moderno liderado por el arte italiano y, en España, por el catalán - lo que fue rechazado por el resto de miembros, la futura SAI, más favorable a permitir el acceso a opciones artísticas más renovadoras y de su tiempo.

En el proyecto de modernización del arte que se hacía dentro de la península, para D’Ors quedaba claro que el Picasso del retorno al orden debía ser un modelo a seguir, como puso en evidencia en textos como *Mi Salón de Otoño* (1924). Allí mostraba tres ilustraciones de su obra (*La mantilla blanca*, *Arlequín*, *La mantilla negra*) y le dedicaba un capítulo, donde le definía por su sentido de la forma como “el único pintor italiano aceptable”. Este enfoque es el predominante en lo mucho que escribió D’Ors sobre el malagueño⁵.

Cuando se inauguró la I Exposición de la SAI, faltó Picasso⁶. Fue sin duda uno de los grandes ausentes de ese acontecimiento, aunque en una interesante carta de Gabriel García Maroto (junto a Manuel Abril y Guillermo de Torre, el responsable de la SAI de 1925) a Manuel Ángeles Ortiz se vaticina que Picasso debe ser el centro de una segunda muestra de los “Ibéricos”, que pensaban celebrar en 1926.

No se pensaba lo mismo en los sectores más conservadores interesados en el arte. Desde *La Esfera*, Germán Gómez de la Mata creía haber desenmascarado al farsante y le denunciaba con palabras tan duras como poco conocidas hasta hoy:

“... Picasso ha inferido un daño enorme a la juventud que le sigue. Alejándola de principios y respetos superfluos a veces, aunque a veces fecundos, le ha brindado un caos en compensación con lo que derruía... Pues bien: la casi totalidad de los



Sala Picasso,
Galería FLECHTHEIM (Berlín), 1932

5. *Nuevo Glosario*, 1909; en el *Almanach dels noucentistes*, 1911, coordinado por el propio D’Ors, hay una ilustración suya; “Pablo Picasso”, Madrid, *ABC*, 5-3-1926; *Pablo Picasso*, París, eds. des chroniques du jour, 1930; “Epístola a Picasso”, *D’aci i d’alla*, jun. 1936; *Arte de entreguerras, itinerarios del arte vivo (1919-1936)*, Madrid, Aguilar, s.a.; *Mis salones. Itinerarios del arte moderno en España*, Madrid, Aguilar, s.a.; *Novísimo glosario*, Madrid, Aguilar, 1946; *Glosario completo*, Madrid, Aguilar, 1949.

6. La ausencia de Picasso fue aprovechada por D’Ors para rechazar el proyecto SAI y sus criterios: “*Incompleto ha de resultar por mucho tiempo entre nosotros un conjunto de esta índole, si en él faltan, de una parte, Pablo Picasso; de otra, el nutrido y bien orientado grupo de los pintores jóvenes de Cataluña. Sin el primero, la Exposición está como decapitada. Sin los segundos, mutilada en algún órgano esencial*”, “La Exposición de Artistas Ibéricos”, Madrid, *ABC*, 3-6-1925.



Picasso, *Gallo*,
abril 1928.



Portada de 391, núm. 1, 1917.

pintores jóvenes que vienen a París pica sea más o menos. De modo que, a la vuelta de unos años, si no se pone coto al mal, habrá sido Picasso el magnífico verdugo de la pintura contemporánea... En resumen: Picasso, ejemplar único, es un revolucionario capaz de producir una catástrofe en el arte moderno... ”⁷.

Dos años más tarde, en su ucronía **La Nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy** (1927) Gabriel García Maroto sueña con una presencia continuada de las obras de Picasso (junto a otros avanzados españoles como Gris, Pruna, Miró o Ángeles Ortiz) en las nuevas plataformas expositivas que imagina, como la Exposición Española de Primavera o las Barracas de Arte, y que permiten que el pueblo se reencontre con el arte más moderno.

En los últimos años veinte se puede rastrear la huella de Picasso en otras publicaciones como *L'Amic de les Arts*, de Sitges, en cuyo número de 30-IX-1927 se muestra un dibujo clasicista de 1919; en marzo de 1928 da publicidad al *Full Groc* (Manifiesto Antiartístico Catalán), firmado por Dalí, Gasch y Montanyà, donde Picasso encabeza una lista de los artistas y escritores más admirados por los tres. Ese manifiesto sería reproducido en la revista granadina **Gallo**, que publica en abril de 1928 un artículo de Sebastià Gasch sobre el andaluz. La revista estaba inspirada por Federico García Lorca, quien en octubre del mismo año pronunciaría en el Ateneo de Granada la conferencia *Sketch de la nueva pintura*, que concedía al Cubismo y a sus pioneros, Braque, Picasso y Gris, el valor de haber anticipado “*todos los modos constructivos y verdaderamente pictóricos de la actualidad*”.

Finalmente, en 1929 la **Revista de Occidente** le muestra su admiración, con textos de Ramón Gómez de la Serna, “Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo”⁸ y Corpus Barga, “Pintura nunca vista” (III-1929), extracto de una conferencia pronunciada con motivo de la *Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París*, celebrada en el Jardín Botánico por esas fechas.

La recepción cada vez más intensa del arte de Picasso en España no era sino el reflejo de la situación en Europa, donde el andaluz se había convertido ya en objetivo prioritario de los estudios, ensayos y monografías que conforman toda cultura artística. Entre las revistas hay que comenzar por **391**, dirigida por Francis Picabia, que recoge noticias de la vuelta a lo clásico de Picasso en relación con los Ballets Rusos en los núms.1 (10-II-1917) y 3 (1-III-1917) así como elogios en los números de II-1919 y VI-1924.

Desde una orientación opuesta, en **La Nouvelle Revue Française**, André Lhote defiende la clasicidad del Picasso de esos momentos (“Picasso et le respect de la nature”, 1-VII-1921) lo que en el fondo no hacía sino reafirmarle en la suya propia, todo sea dicho.

El artista fue muy admirado siempre en otro país, Alemania, de manera que las principales revistas culturales germanas pronto se hacen eco de su trabajo. Estamos pensando, por ejemplo, en **Omnibus** y **Der Querschnitt**, publicaciones patrocinadas por el influyente galerista Alfred Flechtheim. En *Der Querschnitt*, en el número anual de 1923, Albert Dreyfus le dedica un artículo; en abril de 1926, número dedicado a España, se muestran fotos de su obra y en agosto aparece un artículo de Zervos, “Las nuevas obras de Picasso”, que repetiría en noviembre de 1927 con el ensayo “Los dibujos de Picasso”.

En **La Révolution Surréaliste**, que empieza a ser editada en diciembre de 1924, se muestran numerosas ilustraciones de sus obras. No en vano, en uno de los artícu-

7. G. Gómez de la Mata, “La verdad sobre Picasso”, Madrid, *La Esfera*, 21-11-1925.

8. El texto apareció en dos entregas de la *Revista de Occidente*, n° LXXIII, jul. 1929, pp. 63-102 y LXXIV, ag. 1929, pp. 224-250. Ambos artículos fueron reeditados en su libro *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931; y más recientemente, en *Quaderns Crema*, Barcelona, 1996.

los más decisivos de esa revista, “Le surréalisme et la révolution” (15-VII-1925, 1-III y 15-VI-1926) el líder del grupo, André Breton, defiende la pertinencia de un surrealismo artístico, y ya no sólo literario, y menciona a Picasso como uno de los revolucionarios del arte moderno occidental.

Asimismo *Documents* (1929-30), revista en la que Georges Bataille era Secretario General, se presta mucha atención al pintor, con artículos de Carl Einstein (“Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928”, IV-1929; “Notes sur le cubisme”, VI-1929) y Michel Leiris (“Toiles récentes de Picasso”, nº 2, année 2, 1930) que culminan en un espléndido número monográfico de homenaje al pintor (nº 3, année 2, 1930), con textos de Bataille, Desnos, Einstein, Leiris, Mauclair o Prévert.

Muy significativo es también el gran número de ensayos que se le dedican en esos años veinte. Waldemar George (*Picasso*, col. Valori Plastici, 1924), Maurice Raynal (autor de tres monografías en los años 1921 y 1922), Pierre Reverdy (*Picasso*, NRF, 1924), André Salmon (*Picasso*, L’Esprit Nouveau, 1920) o Christian Zervos (*Picasso*, eds. Cahiers d’Art, 1926 y el primer volumen de la *Obra completa del artista (1897-1906)*, en 1932). Cocteau, Aragon, Jacob o Elie Faure también le incluyen en textos de esos años.



Picasso, Portada de *Mino-taure*, París, núm. 1, 15-II-1933.

EL REGRESO DEL “HIJO PRÓDIGO”: DE LOS IBÉRICOS AL GUERNICA

En los treinta Picasso estuvo más presente en el arte español que en la década previa. Además de la recepción de revistas extranjeras como *Cahiers d’Art*⁹ o *Mino-taure*¹⁰ pudieron verse obras suyas en la *Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas* (San Sebastián, 1930), en la *I Exposición de Pintura y Escultura*, celebrada en la Casa de Catalunya en París (VI y VII-1931) y en las muestras europeas de la Sociedad de Artistas Ibéricos, primero en Copenhague (X-1932, con un dibujo y una acuarela) y más tarde en la Galería Flechtheim de Berlín (XII-1932 a I-1933, con siete óleos y un número desconocido de dibujos y acuarelas).

Del mismo modo, cada vez son más las voces a favor en el interior del país. En la *Revista de las Españas* (X-XII 1930) Manuel Abril celebra que haya recibido el Premio Carnegie de ese año, pero donde mejor se puede comprobar la diversa recepción del artista en la península es, sin duda, en las dos revistas culturales más completas del periodo, *La Gaceta Literaria* (Madrid) y *Gaceta de arte* (Santa Cruz de Tenerife).

La primera, dirigida por Ernesto Giménez Caballero y editada de 1927 a 1932, presta un apoyo sin reservas al artista, en diversos artículos de Alfonso de Olivares (“Los pintores españoles en París”, 15-III-1927), A. Level (“Picasso”, 1-III-1929), A. García y Bellido (“La exposición del Botánico”, 1-IV-1929), Sebastià Gasch (“Picasso dice”, 15-I-1931) y sobre todo, Eugenio d’Ors, quien insiste en el destino clasicista del pintor (“Italia vuelve”, 1-V-1930; “Picasso y los árboles”, 1-XI-1930; “Crisis de Pablo Picasso”, 15-XII-1930). Con todo, es el propio Gecé (seudónimo de Giménez Caballero) quien más devoto se muestra. Recoge la idea - sugerida por Rafael Marquina en la revista *Cosmópolis* - de realizar un homenaje al artista en octubre de 1931, con motivo de su 50 aniversario, acto que se vería culminado con una exposición individual en Madrid y que estaba respaldado por el Círculo de Bellas Artes y, a

9. Aunque su presencia es continua, cabe mencionar los núms. monográficos 3-5, 1932; *Picasso, de 1930 a 1935*, ed. Cahiers d’art, 1935; o los artículos de José Bergamín. “Le mystère tremble. Picasso furioso”, núms. 4-5, 1937 y “Tout et rien de la peinture”, núms. 12-13, 1937.

10. Suya era la portada del nº 1 (15-2-1933), en el que había un artículo de André Breton, “Picasso dans son élément”, imágenes con la Suite de dibujos según la *Crucifixión* de Grünewald y 18 dibujos recientes agrupados bajo el título *Une anatomie*.



Picasso, *Gaceta de Arte*, marzo 1936.



Gaceta de arte, Tenerife, marzo 1936, núm. extr. dedicado a Picasso.

título individual, por Anasagasti, Juan de la Encina, José Francés, Gregorio Marañón, Eugenio d'Ors, Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, el duque de Alba o el conde de Romanones.

Para Gecé, ese proyectado homenaje podía suponer la muerte de Picasso, que se habría convertido ya en víctima de *snoobs*, en un producto comercialmente atractivo y socialmente apetecible:

“¡Hasta Benlliure vanguardista! Ahora. ¡Hasta Romanones picassiano! Ahora. ¿No es éste el triunfo arrollador de la vanguardia en España? No, no es éste. Este es el sepelio definitivo de la vanguardia en España... Y sin embargo, aunque Picasso aceptase venir a España, aún podría tener un gesto real, majestuoso, digno de él. Una salvación. Renunciar a todo homenaje oficial u oficioso. A toda exposición solemne, burguesa y académica.

Y unirse a la última verbena que hubiera en Madrid, con un barracón único que dijera: ¡Verdadera atracción! ¡El primero y el último vanguardista del mundo!”¹¹.

Esta consciencia de un artista rebelde y enfrentado a la sociedad es, en realidad, el aspecto más plausible de Picasso a ojos de Giménez Caballero. Cuando, pocos meses después, la Sociedad de Artistas Ibéricos le invita a pronunciar una conferencia en su exposición de San Sebastián, ese pensamiento se ha hipertrofiado de tal manera que le lleva a afirmar que todo el arte moderno español está en función de Picasso, un padre con hijos sanos y enfermos, como les llama Gecé según su formación sea cubista o surrealista. Entre los “sanos” menciona a Vázquez Díaz, Moreno Villa, Pérez Rubio, Ponce de León, Maruja Mallo, Lahuerta, Sánchez, Bores, Cossío o Viñes; entre los “enfermos”, a Dalí, Miró, Ángeles Santos, Mateos o Solana¹².

No menos presente está en *Gaceta de arte*. Fundada en 1931 por Eduardo Westerdahl, aspiró a convertirse en escaparate de las tendencias de última hora (surrealismo, movimiento moderno en arquitectura) así como de la posición – hacia el compromiso – que debían asumir arte y cultura en su tiempo. En el núm. 7 (VIII-1932) se presta atención especial a Picasso – con artículos de Domingo López Torres, Óscar Pestana Ramos, Eduardo Westerdahl, André Salmon y Henri Mahaut- y se clama por una valoración del artista en la península: *“gaceta de arte apoya la campaña iniciada en los centros intelectuales de la república española, por sectores de juventud, a fin de que la figura de picasso (sic) tome el digno perfil en el mapa artístico nacional... españa (sic), patria del pintor y república joven, no puede menos de oponer a toda la labor del arte último, académico, monarquizante – localista, ramplón, ridículo – la figura de uno de los grandes hombres universales contemporáneos: pablo ruiz picasso (sic)”*.

En los años siguientes, la revista canaria publica varios artículos sobre el artista, en IX-1933 (E. Westerdahl, “pablo picasso: intelectualismo, sumisión y relación automática de la pintura”), VII-1934 (R. Pérez Alfonseca, “el españolismo de picasso”) y, sobre todo, III-1935, cuando el crítico fascista Carlo Belli insulta al artista acusándole de fraude, falsedad y banalidad:

“Es un enfermizo que no se toma en serio, que no se preocupa de cuanto hace; un instintivo, un irresponsable, si no un frívolo... Mas si él no quiere tomarse en serio, la historia, que no tolera chanzas, se venga. Nosotros vemos hoy a Picasso solamente como un artista dotado por equivocación de un gran genio”.

No es la opinión de la revista, por el contrario, que reúne obras de Picasso para la *Exposición Surrealista* organizada en el Ateneo tinerfeño en 1935 y que le dedica

11. E. Jiménez Caballero, “Fama póstuma. Ante el traslado a Madrid de los restos de Pablo Picasso, *La Gaceta Literaria* 1-III-1931”.

12. E. Jiménez Caballero, “El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos (I)”, Madrid, *La Gaceta Literaria*, 1-XI-1931.

un magnífico número monográfico en marzo de 1936, con textos y poemas del propio artista, de André Breton, Ramón Gómez de la Serna, Paul Éluard, Eduardo Westerdahl, José de la Rosa y José Moreno Villa.

La vinculación de Picasso al arte español tiene algunos hitos más en el bienio 1935-1936, en revistas como *D'aci i d'allà*, en cuyo número extraordinario de Navidad 1934-1935 dedicado al arte del s. XX - dirigido por Josep Lluís Sert y Joan Prats como representantes de GATCPAC y ADLAN respectivamente - existe un artículo de Paul Westheim sobre el artista. En *Cruz y Raya* (IX-1935) Jaume Sabartés, el íntimo amigo del pintor, publica "Picasso en su obra", que incluye un espectacular despliegue gráfico, con 18 reproducciones de cuadros de todas las épocas. También son reseñables los libros de Manuel Abril, *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso* (1935) y, por su valor, Ernesto Giménez Caballero, *Arte y estado* (1935), donde recoge el encuentro informal que habían mantenido Picasso y dos de sus admiradores, José Antonio Primo de Rivera (!) y él mismo pocos meses antes en San Sebastián.

Respecto a su producción, hay que recordar los envíos para la Exposición *Peinture et Sculpture* (Colegio de España en París, 1935, 8 óleos, 2 collages y 2 dibujos), la Exposición *L'Art Espagnol Contemporain* (organizada por la SAI en el Jeu de Paume parisino, II-IV 1936, 10 óleos y un gouache) y, sobre todo, la muestra individual que pastoreó ADLAN en las ciudades de Barcelona (I-II 1936, Sala Esteve), Madrid (III-1936 Centro Permanente de la Construcción) y Bilbao (Sala Arte), si bien de esta última etapa apenas conocemos datos.

En Radio Barcelona se leyeron textos de Salvador Dalí, Joan Miró, Julio González, Jaume Sabartés y Luis Fernández, además de una conferencia sobre el surrealismo a cargo de Paul Éluard, quien había sido junto a Sabartés, Breton y Zervos, el responsable de la selección de 25 cuadros, cubistas y de época posterior. En Madrid el envío fue ampliado con una obra más, un *Pierrot* cedido por el coleccionista Goy de Silva, hubo otra conferencia de Éluard - con el título "Picasso, pintor y poeta", presentado por Ramón en el Instituto Francés - y emisiones en Unión Radio de ensayos a cargo de Benjamín Jarnés, Guillermo de Torre (autor del muy extenso prólogo al catálogo de la muestra) José Moreno Villa y Ramón.

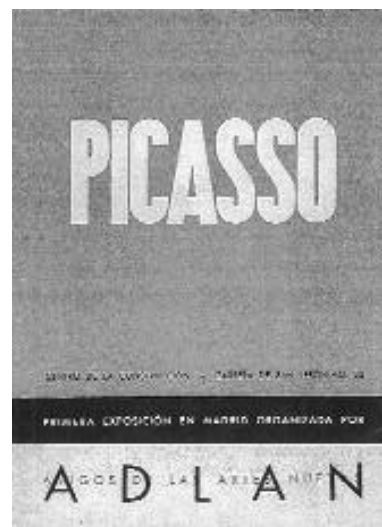
De los más de quince artículos dedicados a la muestra de ADLAN en Madrid, no todos ellos favorables ni mucho menos, hay uno de importancia única porque refleja cuál era el grado de crispación social que existía en el ambiente a comienzos de 1936. En *Mundo Obrero* se denuncia la indiferencia de Picasso respecto a la necesidad de realizar un arte de compromiso social y político:

"...Diego Rivera, Tsapline, Clemente Orozco, etc. son artistas que mediante sus obras llegan plenamente al proletariado ocupando, como corresponde al movimiento iniciado en Rusia y continuado en todo el mundo, la vanguardia del arte nuevo... Picasso es un pintor de minorías y subestima el movimiento social que agita el mundo, es un pintor burgués... Picasso está en la zaga del movimiento cultural artístico, su buena pintura burguesa vale la mitad que la buena pintura proletaria, que la pintura de masas"¹³.

Nada más lejos de la realidad. En revistas republicanas durante la guerra civil como *El Mono Azul* o *Nueva Cultura* se hace referencia a su compromiso con la causa de la libertad. Poco después de comenzar el conflicto, el 20 de septiembre de 1936

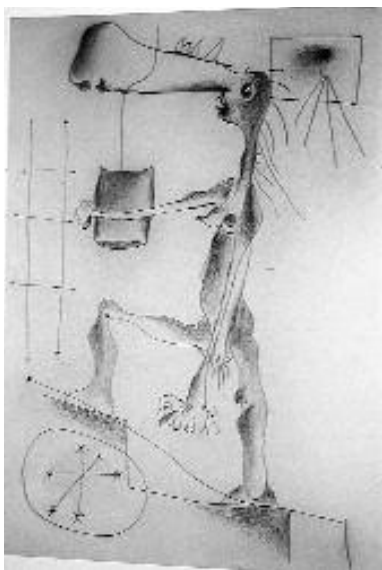


S. Dalí, *Retrato de mi hermana y figura de Picasso*, 1923.



Portada de ADLAN, 1936.

13. Maydagán, "Picasso y el arte de masas", Madrid, *Mundo Obrero*, 25-3-36.



J. Miró, *Desnudo subiendo las escaleras*, 1937.



M. Ángeles Ortiz, *Composición cubista*, 1926.

acepta el cargo de Director Honorario del Museo del Prado; el 8 de enero del año siguiente firma la primera plancha grabada en cobre con el título *Sueño y mentira de Franco* y el 1 de mayo empieza a trabajar en el *Guernica*, tal y como afirma Rafael Pérez Contel¹⁴. A finales de ese mes Josep Renau visita a Picasso en su estudio y, en presencia de la fotógrafa Dora Maar, le enseña las instantáneas que ésta había captado de las diversas fases de la obra y accede a que sean reproducidas, en primicia mundial, en la revista *Nueva Cultura* (núms. 4-5, VI-VII 1937), tres meses antes de que lo hiciera Ch. Zervos en *Cahiers d'Art*.

Renau había viajado a París para supervisar, como Director General de Bellas Artes, los trabajos del Pabellón de la República Española para la Exposición Universal de París. Desde el principio estaba decidido que la aportación de Picasso al Pabellón sería un gran mural, el *Guernica*, al que añadió los dos aguafuertes de *Sueño y mentira de Franco* y cinco esculturas del periodo de Boisgeloup, *Dama oferente*, *Cabeza de mujer*, *Busto de mujer*, *Gran cabeza de mujer* y *Bañista*¹⁵.

HUELLAS EN LA ARENA. ACERCA DE SUS COLECCIONISTAS Y SEGUIDORES ESPAÑOLES

En la península hubo pocos coleccionistas y entidades públicas que contaran con obra de Picasso durante la primera mitad del siglo. El primero de ellos, seguramente, fue Juan Gorbea, quien adquirió *Merendero*, lienzo que había estado en la Exposición Modernista de Bilbao (1900) y que donaría al Museo de Bellas Artes de esa ciudad en 1962. En Barcelona, el Museo de Arte Moderno poseía entonces sólo una obra, un *Pierrot* de 1917 donado por el propio artista, en cruel contraste con la colección de Lluís Plandiura – de quien hablamos arriba, al respecto de Eugenio d'Ors y la Sociedad de Artistas Españoles en 1923 – que contaba sin embargo con 15 obras en 1932, cuando fue puesta en venta y comprada por la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona.

No deja de ser sintomático que cuando en 1936 se organizaron la individual de Picasso en España por ADLAN y la exposición de la SAI en París, *L'Art Espagnol Contemporain*, ninguna de las obras pertenecían a coleccionistas españoles, sino a galeristas, particulares y museos del resto de Europa. Únicamente el portugués Goy de Silva, afincado en Madrid, prestó una obra – *Pierrot* – para la muestra de Picasso/ADLAN.

Un caso único lo constituye el pintor Alfonso de Olivares, amigo de Picasso desde los primeros años veinte, quien llegó a poseer una excelente colección de arte español moderno que incluía un mínimo de cuatro obras de aquél, reproducidas en su libro *Arte Moderno* (Madrid, Altolaguirre, 1934).

Como vemos, no hubo casi ninguna obra en España por esas décadas pero la información real que el arte peninsular tuvo fue mucho mayor, motivado por la amplia, y ya comentada, repercusión en periódicos, revistas y libros. Conocida es la devoción que sentía el joven Dalí por Picasso. Éste había visitado la primera muestra individual del catalán en Dalmau (diciembre de 1925) y alabado la obra *Muchacha de espaldas*. En la primavera de 1926 el joven pintor realiza un viaje a Holanda y París, ciudad en la que visitaría, presentado por Manuel Ángeles Ortiz, a Picasso,

14. R. Pérez Contel *Artistas en Valencia, 1936-1939*, Valencia, Les nostres arrels, pp. 243-245.

15. J. Alix, *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Madrid, MN-CARS, 1987, pp. 99-127.

cuyo arte seguiría en el postcubismo (*Naturaleza muerta al claro de luna malva*, 1927), la línea ingresca (*Retrato del padre del artista y su hermana*, 1925) o el giro hacia la deformación (*Figura sobre las rocas*, 1926) en relación con los desnudos femeninos clasicistas que Picasso realizara hacia 1921.

Esa actitud un tanto camaleónica no fue la habitual entre los artistas españoles, que en general sólo cruzaron tangencialmente por alguna etapa concreta de Picasso. Así, en las diversas interpretaciones del post-cubismo destacan, por supuesto, Juan Gris, a quien conocía desde 1906; María Blanchard, Diego Rivera y, algo más tarde, Benjamín Palencia.

En cuanto al cultivo del dibujo puro, sin sombras - *alla ingresca* - hay que considerar a Manuel Ángeles Ortiz, su íntimo amigo; Rafael Barradas, Alberto Sánchez, Francisco Bores, Benjamín Palencia, José Moreno Villa, Carlos Sáenz de Tejada, Francisco Miguel o Gregorio Prieto. Respecto a los nuevos realismos, muchos pintores siguieron el estilo picassiano derivado de su viaje a Italia en 1917 y de los Ballets Rusos, e incluso el aragonés Santiago Pelegrín le homenajea directamente en su cuadro *Bodegón con jarra y desnudo de Picasso*, de 1934.

Como era inevitable por su cercanía física, los integrantes de la llamada Escuela de París asimilaron, según la sensibilidad de cada uno, la producción picassiana. Joaquín Peinado a la cabeza, pero también Bores, Viñes, Cossío, González de la Serna, etc.

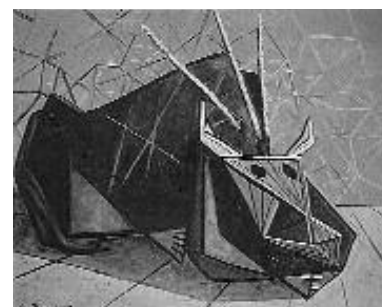
A fines de la década de 1920 tanto las nuevas figuraciones como la llamada *pintura-fruta* o *figuración lírica* empiezan a convivir con una recepción más intensa del surrealismo. Desde España la estética vallecana asimila imágenes de Ernst, Arp o Tanguy (a través de revistas como *Cahiers d'Art*) pero también del periodo de Dinard y de la serie de *Metamorfosis* de Picasso, realizadas en 1928-1929, a los que añadiría un sentimiento personal del paisaje rural como naturaleza. Benjamín Palencia (quien por otra parte había realizado diversos viajes a París en los años anteriores) y Alberto Sánchez lideraron un grupo de artistas como Antonio Rodríguez Luna, Gabriel Celaya, José Moreno Villa o el canario Pancho Lasso.

Por su parte, Luis Fernández se interesó por la deformación expresiva que había practicado Picasso en obras como el *Guernica*, tal y como se aprecia en obras inmediatamente posteriores a 1939, mientras que en los años cuarenta y cincuenta Óscar Domínguez y Antoni Clavé tomarían el relevo en esa admiración a Picasso. El primero le conoció desde 1940 y en numerosos dibujos y óleos posteriores recurriría a estilemas picassianos a veces literales¹⁶. El segundo siempre se consideró su discípulo (basta comparar su *Pintora y maniquí*, 1951, con *La musa*, 1935) hasta tal punto que todavía en 1981 le dedicaría una serie, la titulada *A Don Pablo*.

En muestras colectivas de arte español de posguerra en Europa, como *Artistes Ibériques de l'École de Paris* (Galerie Drouanant-David, París, 1946) o *El arte de la República Española* (Praga, 1946)... o en monografías como las de Cirici Pellicer (1946), Gaya Nuño (1950) o Camón Aznar (1956) el arte y la vida de Picasso siguieron actuando sobre el medio español. Como realidad y como mito.



Honorio García Condoy, *Bañistas*.



O. Domínguez, *Toro moribundo*, 1944.

16. I. García lo apunta en "Óscar Domínguez y los libros: grabados y litografías", *Eduardo Westerdahl- Óscar Domínguez. Colección Documental*, Madrid, Guillermo de Osma Galería e Instituto Óscar Domínguez, Círculo BB.AA. de Santa Cruz de Tenerife, 1999-2000. Más reciente es la exposición *Óscar Domínguez 1906-1957*, Madrid, Guillermo de Osma Galería y Barcelona, Oriol Galeria d'Art, 2000-2001.

Testimonio de la amistad del artista canario con Picasso es la intensa correspondencia. Vid., Fdo. Castro, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978.

Catálogo

Pablo Picasso (1881-1973)

1.

Paquet de tabac et verre

Óleo sobre lienzo, 32 x 40 cm

[Firmado y fechado 22]

PROCEDENCIA:

Galería Beyeler, Basilea

Galería Marlborough, Nueva York

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Colección particular, Bilbao

EXPOSICIONES:

Basilea, Galería Beyeler; *Worte und gedanken von Pablo*

Picasso, 1965; cat. núm 31, pág 61 (reproducido en color)

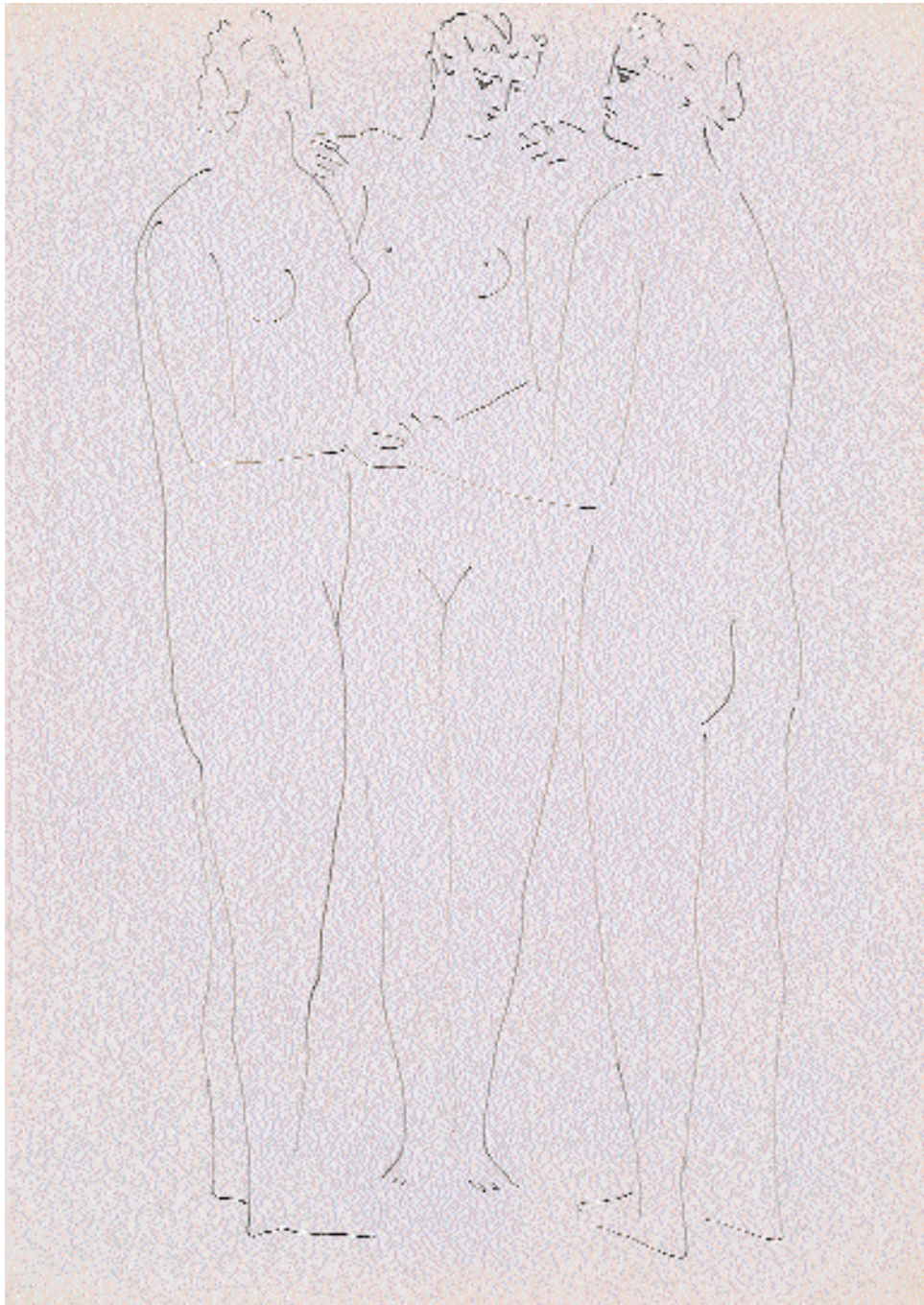
Segovia, Museo Esteban Vicente; *Picasso en las colecciones españolas*; octubre 2000 - enero 2001; cat. núm.

43 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA:

Josep Palau i Fabre; *Picasso 1917-1926*; Ediciones Polígrafa; Barcelona, 1999 (reproducido en color)





2.

Etude pour les trois grâces

Tinta china sobre papel, 37 x 27 cm

[Realizado en 1923]

PROCEDENCIA:

Sucesión Pablo Picasso, París

Colección Marina Picasso, Ginebra



3.

Double Tête

Lápiz sobre cartulina, 27 x 20 cm

[Firmado y fechado 23.Aout.41]

4.

Enfant dans le lit

Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm

[Fechado al dorso, 24 décembre 1948]

PROCEDENCIA:

Galerie Louise Leiris, París

Colección Banco de Sabadell, Sabadell

EXPOSICIONES:

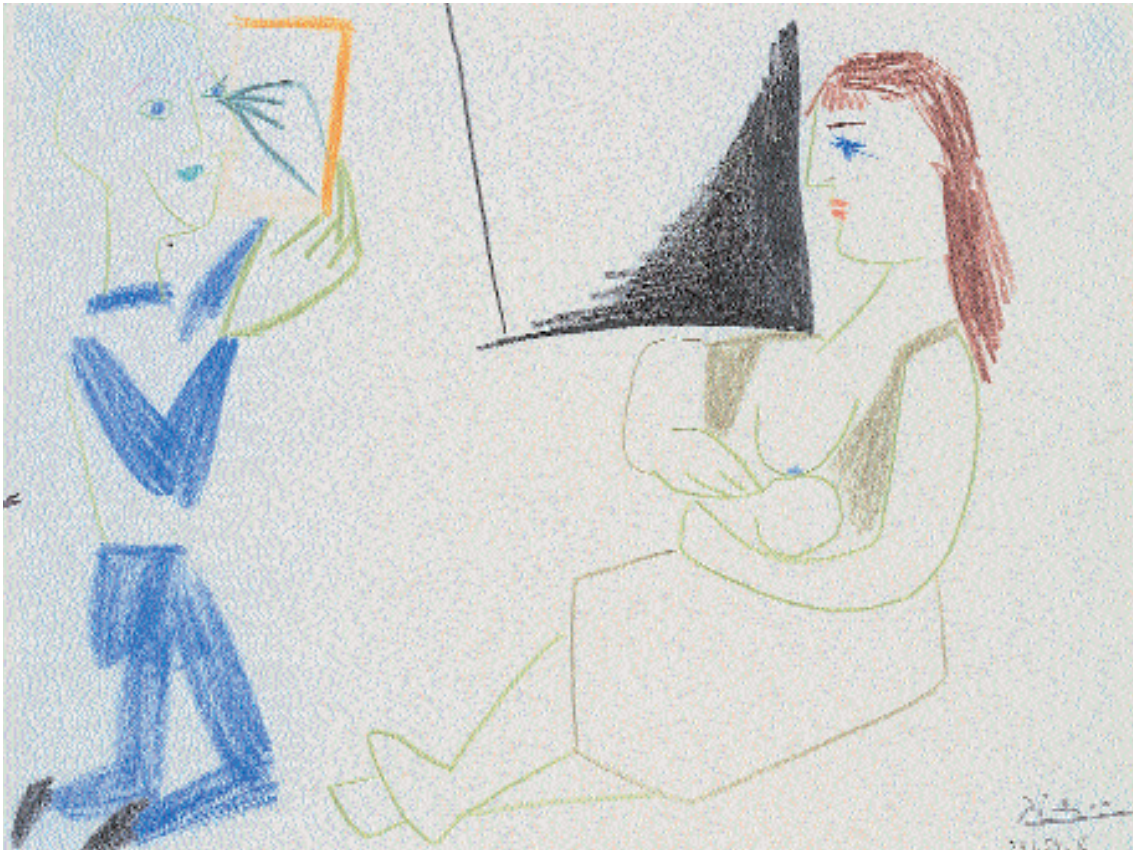
Tokio, Yomiuri Shinbun; *Pablo Picasso-Colección Marina Picasso*; 1986-1987; cat. núm. 17, pág. 49 (reproducido)

Segovia, Museo Esteban Vicente; *Picasso en las colecciones españolas*; octubre 2000 - enero 2001; cat. núm. 89 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA:

Asociación de profesionales en el arte antiguo y moderno; 1990, pág. 107





5.

Payaso y mujer desnuda

Lápiz de colores sobre papel, 23,5 x 31,1 cm

[Firmado y fechado 29-1-54-V]

PROCEDENCIA:

Galerie Louise Leiris, París
Colección privada, Virginia

EXPOSICIONES:

Toronto, The Art Gallery of Toronto; Montreal, The Montreal Museum of Art; *Picasso and Man*; enero-marzo 1964

BIBLIOGRAFÍA:

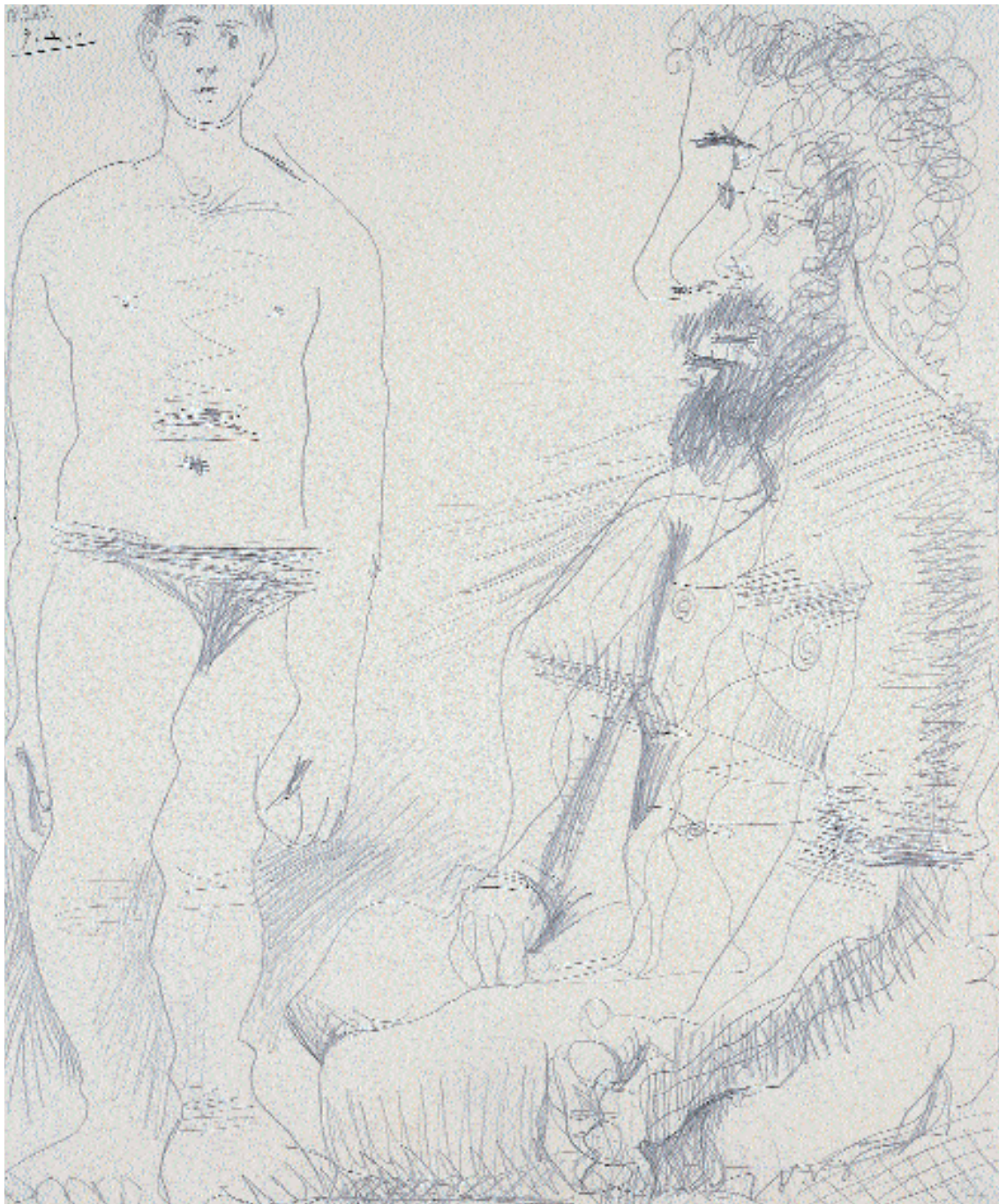
Christian Zervos, *Pablo Picasso, Oeuvres*; vol. XVI, núm. 232 (reproducido)



6.
Tête d'homme (retrato del artista)
Lápices de colores sobre papel, 75 x 52 cm
[Firmado y fechado 19-5-64 III]

PROCEDENCIA:
Galerie Louise Leiris, París

BIBLIOGRAFÍA:
Christian Zervos, *Pablo Picasso, Oeuvres de 1965-1967*; vol. XXIV, núm. 162 (reproducido)



7.

Deux personnages

Lápiz sobre papel, 60 x 50 cm

[Firmado y fechado 18-3-67]

BIBLIOGRAFÍA:

René Char, Charles Feld; *Picasso. His recent drawings 1966-1968*; Nueva York 1969; núm. 161 (reproducido).

8.

Femme couchée

Lápiz sobre cartón,
16 x 22 cm

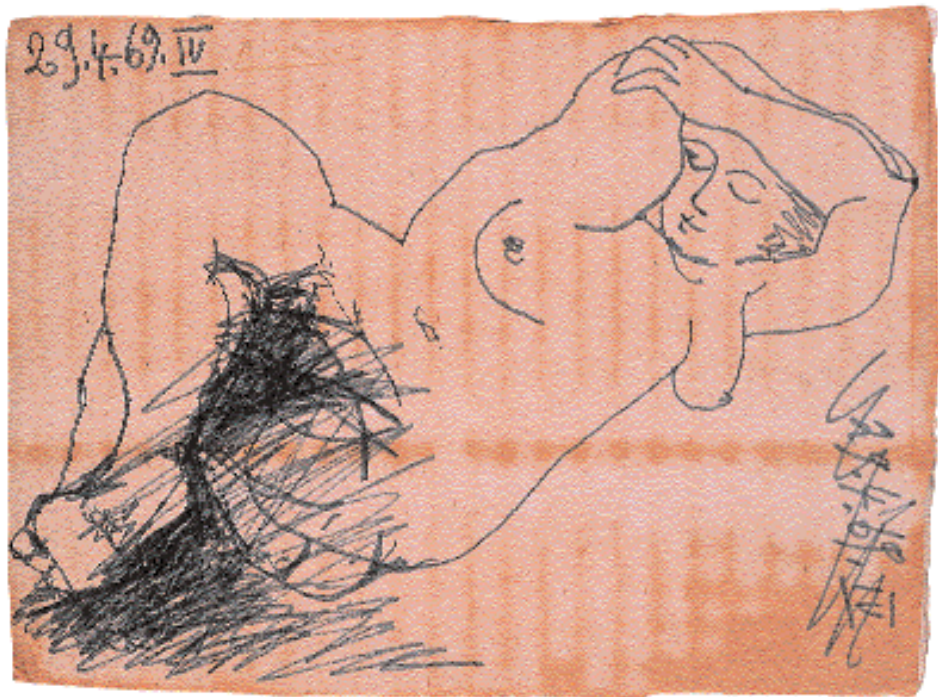
[Firmado y fechado 29.4.69.IV;
cerrado al dorso]

PROCEDENCIA:

Galerie Louise Leiris,
París

BIBLIOGRAFÍA:

Christian Zervos; *Pablo
Picasso, Oeuvres*; vol. 21,
París, 1976, pág. 54
(reproducido)



9.

Amour et femme

Tinta sobre papel, 55 x 31,5 cm

[Firmado y fechado 16.12.68.II]

PROCEDENCIA:

Galerie Louise Leiris, París
Paul Haim, París

EXPOSICIONES:

Gobierno de Cantabria; *El Arte del Dibujo*; 2000; cat.
pág. 52 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA:

Christian Zervos, *Pablo Picasso, Oeuvres de 1967-
1968*; vol. XXVII, núm. 395, pág. 169 (reproducido)



10.

Portrait de mousquetaire

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm

[Fechado 4.4.67 al dorso]

PROCEDENCIA:

Sucesión Pablo Picasso

Colección Marina Picasso

Galería Jan Krugier, Ginebra

EXPOSICIONES:

Nueva York, Solomon R. Guggenheim; *Picasso: The last years, 1963-1973*; 1983; cat. núm. 32, pág. 128

BIBLIOGRAFÍA:

Christian Zervos, *Pablo Picasso, Ouvres de 1965-1967*; vol. XXV; núm 320 (reproducido)



María Blanchard (1881-1932)

11.

Composition cubiste

Óleo sobre lienzo, 70 x 41,5 cm

[Firmado y realizado en 1919]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar; *María Blanchard (1881-1932)*; febrero-marzo 1981

Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; *María Blanchard*; enero-marzo 1982; cat. núm. 45, pág. 143 (reproducido)

BIBLIOGRAFÍA:

Liliane Caffin Madaule, *Catalogue Raisonné des oeuvres de María Blanchard*; Londres 1992; pág. 228 (reproducido)



Juan Gris (1887-1927)

12.

Le compotier aux raisins noirs

Óleo sobre lienzo, 27 x 35 cm

[Firmado y fechado 26]

PROCEDENCIA:

Galerie Simon (Kahnweiler), París

Galerie Flechtheim, Berlín

Galerie Vömel, Düsseldorf

Mme Emma Waurick, Berlín

Dr. Peter Witt, Raleigh, Carolina del Norte, EE.UU.

BIBLIOGRAFÍA:

Kahnweiler, D. H. *Juan Gris: His life and his work*, 1968, pág. 311 (reproducido)

Cooper, Douglas; *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, París, 1977, volumen II; núm. 570, pág. 393 (reproducido)



Benjamín Palencia (1894-1980)

13.

Bodegón con guitarra

Tinta china, acuarela y gouache sobre papel, 33,5 x
24,5 cm

[Firmado y fechado, París 1918]

PROCEDENCIA:

Galería Lassaletta, Barcelona

EXPOSICIONES:

Torrelavega, Sala Muriedas; Castro Urdiales, Centro Cultural la Residencia; Camargo, Centro Cultural la Vidriera; *El Arte del Dibujo*, 2000; pág. 55 (reproducido en color)



José Moreno Villa (1887-1955)

14.

Composición cubista

Óleo sobre tablex, 38 x 46 cm

[Firmado y fechado 1925]

PROCEDENCIA:

Colección particular, París

EXPOSICIONES:

Málaga, Fundación Picasso; *Malabarismos*; septiembre-noviembre 2000; cat (reproducido)



Emili Grau Sala (1911-1975)

15.

Bodegón cubista

Gouache sobre cartulina, 32,5 x 48 cm

[Firmado y fechado 30]

Nota: Proyecto de plafón para el *Restaurant Royal* de
Barcelona



Salvador Dalí (1904-1989)

16.

Paisaje de Madrid

Óleo sobre cartón, 30 x 35,5 cm

[Firmado y realizado c.1922-1923]

EXPOSICIONES:

Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos 3. Arte de Vanguardia (1910-1939) en Europa*; mayo-julio 2000; cat. núm. 15, pág. 35 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA:

Robert Descharnes/Gilles Néret, *Salvador Dalí (1904-1989), The Paintings*, Volumen I, 1904-1946, Ed. Benedikt Taschen, Colonia, 1994, cat. núm. 137, pág. 60 (reproducido en color)



Manolo Hugué

17.

Femme et enfant

Terracota

h. 20 cm

PROCEDENCIA:

Galerie Simon (Kahnweiler), París



Pablo Gargallo (1881-1934)

18.

Muchacho en la playa

Bronce 2/3, 106 x 41 x 27 cm

[Firmado, realizado en 1934, fundidor: J.P.]

BIBLIOGRAFÍA:

Pierrette Gargallo-Anguera; *Pablo Gargallo catalogue raisonné*, Les Editions de l'Amateur, París 1998; cat. núm. 209, pág. 221 (reproducido)



Celso Lagar (1891-1966)

19.

Personaje de circo

Óleo sobre madera, 51,5 x 42,3 cm

[Firmado y realizado hacia 1918-1919]

PROCEDENCIA:

Colección particular, París



José de Togores (1893-1970)

20.

Le dormeur

Óleo sobre lienzo, 22 x 12 cm

[Firmado y realizado hacia 1927]

PROCEDENCIA:

Galerie Simon (Kahnweiler), París

Sala Gaspar, Barcelona

21.

Nu au bras levé

Óleo sobre lienzo, 116 x 73 cm

[Firmado y realizado en 1922]

PROCEDENCIA:

Galerie Simon (Kahnweiler), París

Galerie Louise Leiris, París

Sala Gaspar, Barcelona

Colección particular, Barcelona

EXPOSICIONES:

Buenos Aires, Fundación Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat; Barcelona, Caixa de Barcelona; *Pintura Catalana Postimpresionista, 1896-1986*; 1986; cat. (reproducido)

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona, Museu d'Art Modern del MNAC; *Togores, classicisme i renovació (Obra de 1914 a 1931; 1997-1998*; cat. pág. 108 (reproducido en color)



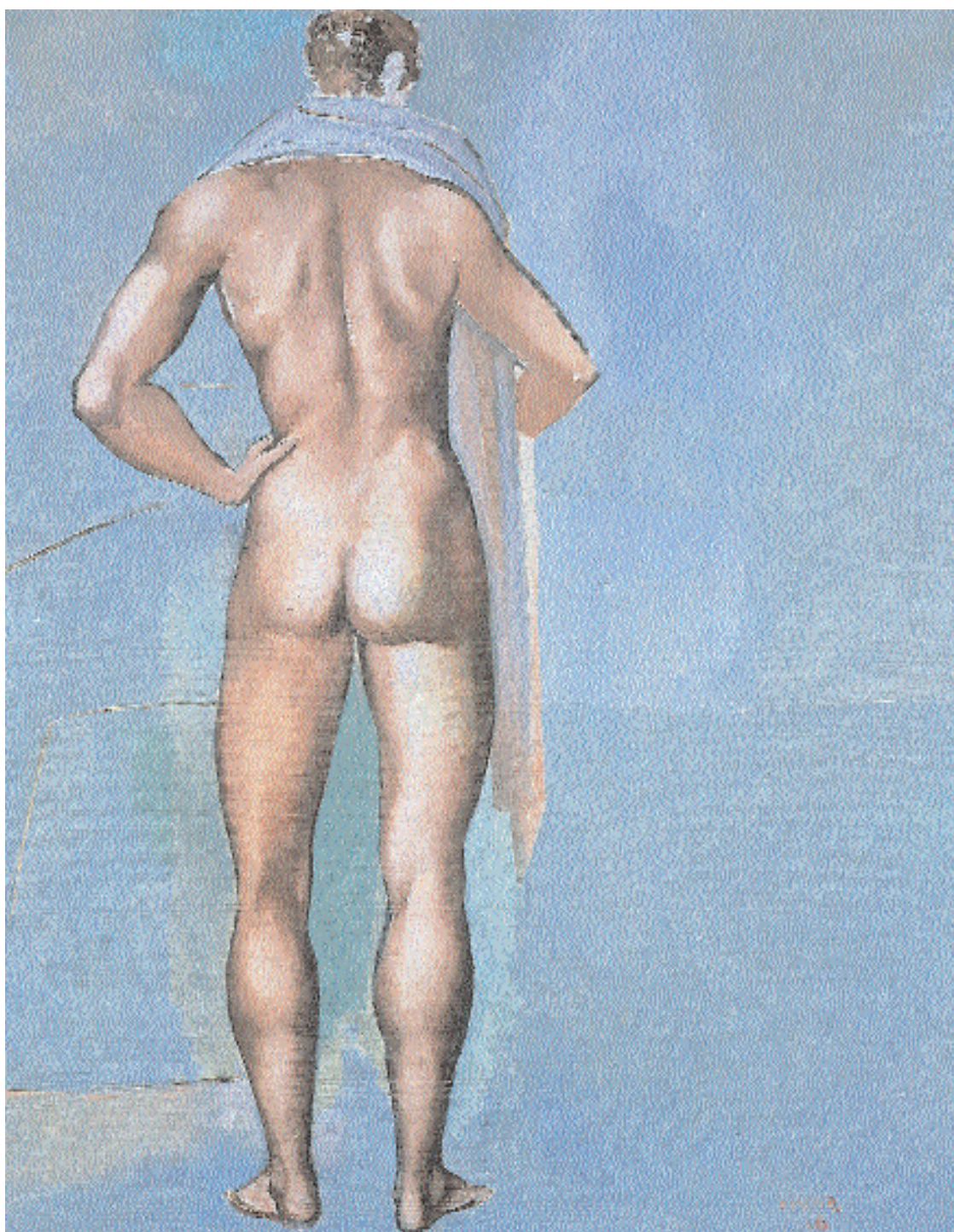
Pedro Pruna (1904-1977)

22.

Danseur des Ballets Russes de Diaghilev

Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm

[Firmado y fechado, 26]



Francisco Bores (1898-1972)

23.

Composición con figuras

Óleo sobre lienzo, 38,5 x 46,5 cm

[Firmado y fechado, 26]

EXPOSICIONES:

Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos, Arte de Vanguardia en Europa*; mayo-julio 2000; cat. núm. 24, pág. 42 (reproducido en color)



Hernando Viñes (1904-1993)

25.

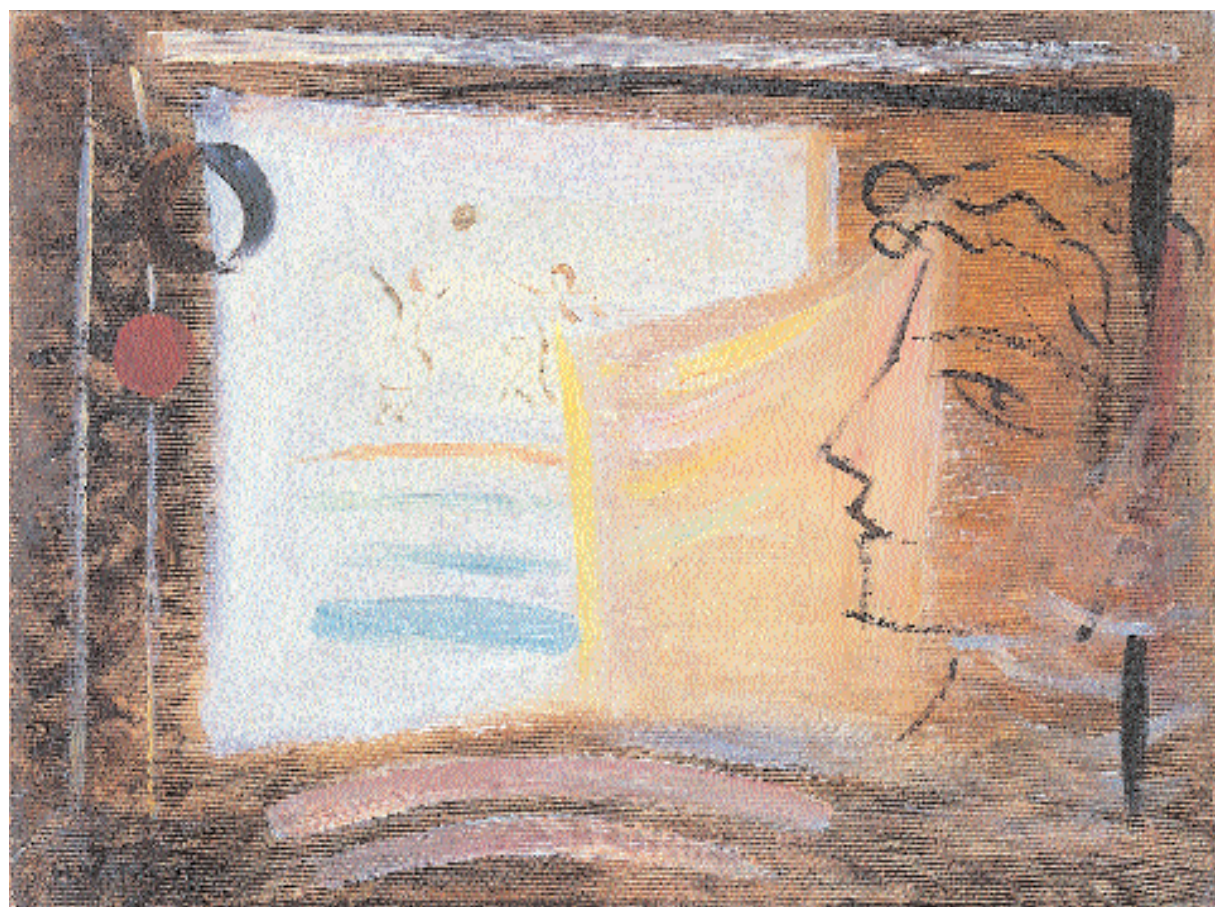
Cabeza y personajes en la playa

Óleo sobre lienzo, 45 x 60 cm

[Firmado y fechado, 28]

PROCEDENCIA:

Colección Van Rell, Buenos Aires (adquirido directamente al artista)



Alfonso de Olivares (1898-1936)

26.

Composition

Óleo sobre tela, 80 x 63 cm

[Realizado en 1928]

PROCEDENCIA:

Galería Ynguazo, Madrid

EXPOSICIONES:

Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural; *Olivares*; marzo 1976; cat. pág. 37 (reproducido)



Pancho Cossío (1894-1970)

27.

Rostros

Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm

[Firmado y fechado 29]

PROCEDENCIA:

Colección Van Rell, Buenos Aires (adquirido directamente al artista)



Ismael González de la Serna (1898-1968)

28.

Personnages au bord de l'eau

Óleo sobre lienzo, 65'5 x 81 cm

[Realizado en 1931]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Francia

BIBLIOGRAFÍA:

Cesáreo Rodríguez-Aguilera, *Ismael de la Serna*; Barcelona, 1977; cat. núm. 106, págs. 68-69 (reproducido en color).



Santiago Pelegrín (1885-1954)

29.

Bodegón con jarra y desnudo de Picasso

Óleo sobre tabla, 49,5 x 40 cm

[Firmado y fechado, 1934]

PROCEDENCIA:

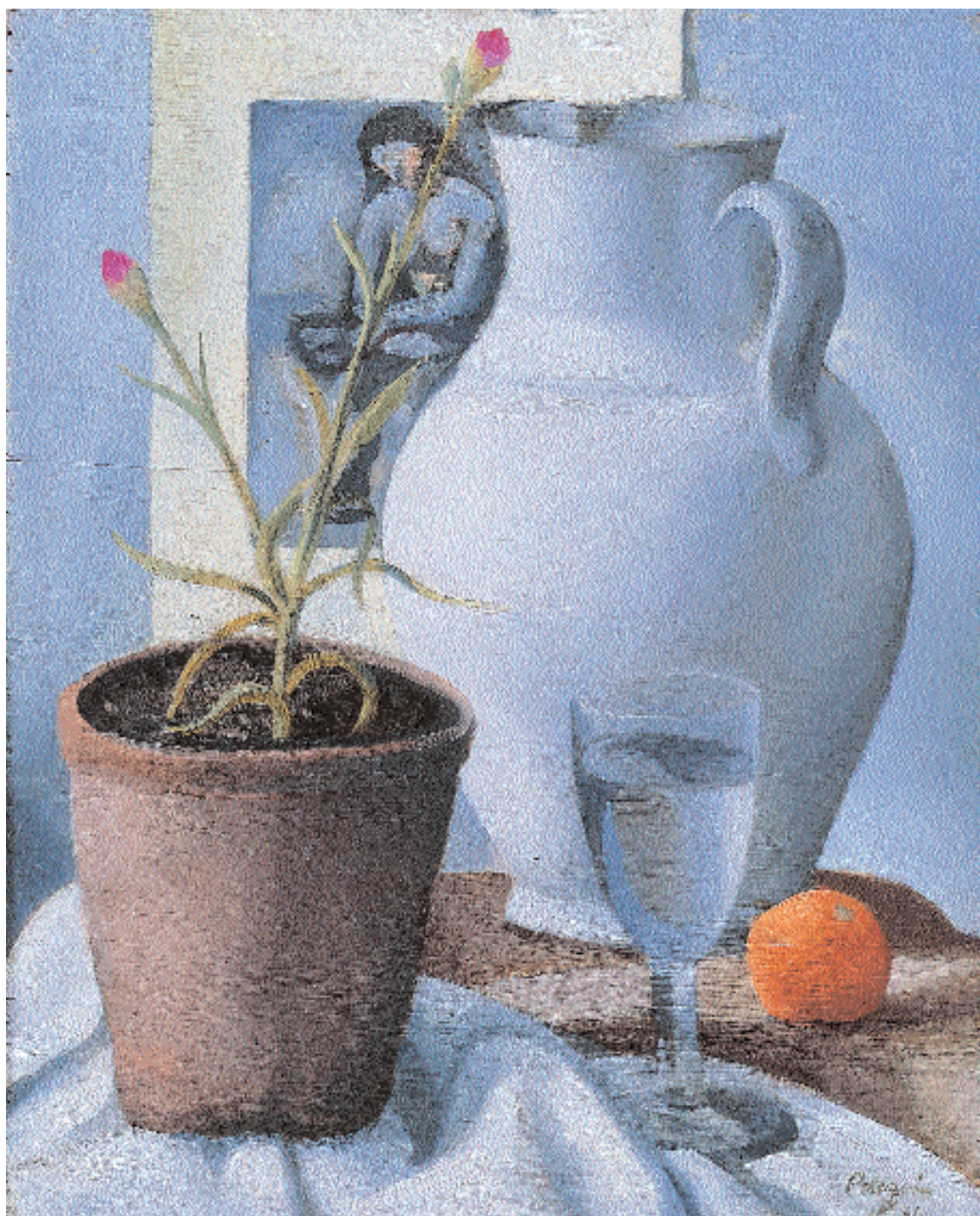
Colección Benjamín Jarnés (regalo del artista), Madrid

EXPOSICIONES:

Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos, Arte de Vanguardia en Europa*; mayo-julio 2000; cat. núm. 31, pág. 47 (reproducido en color)

BIBLIOGRAFÍA:

Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de la utopía; Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, marzo-mayo 1995, pág. 18 (reproducido)



José Caballero (1915-1991)

30.

Roca y palomas

Óleo sobre cartón, 69 x 53 cm

[Firmado; Firmado, titulado y fechado 1935 al dorso]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

Madrid, Centro Cultural de la Villa; *José Caballero*.

Exposición Antológica 1931-1991; noviembre 1992-enero 1993, cat. pág. 57 (reproducido en color)

Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Oriol Galería d'Art: *José Caballero, los Años 30*, noviembre 1995-abril 1996

Córdoba, Palacio de la Merced; *José Caballero. El tiempo de un poeta*; octubre-noviembre 1996; cat. pág. 53 (reproducido en color)

Alcalá de Henares (Madrid), Fundación Colegio del Rey; *José Caballero. El tiempo de un poeta*; 1999; cat. (reproducido en color)

Málaga, Fundación Picasso; *Malabarismos*; septiembre-noviembre 2000; cat. (reproducido en color)



Joan Miró (1893-1983)

31.

Figure

Lápiz sobre papel, 63,5 x 46,7 cm

[Firmado al dorso, realizado en 1930]

PROCEDENCIA:

Colección Irène y Jacques Elbaz, París

Colección particular, París

EXPOSICIONES:

Saint-Paul, Fondation Maeght; *Joan Miró: Rétrospective de l'oeuvre peint*; julio-octubre 1990; cat. núm. 92, pág. 84 (reproducido)



Julio González (1876-1942)

32.

Tête à l'auréole

Bronce, 21 x 14,8 x 3,8 cm

[Firmado, numerado HC, realizado hacia 1932, fundidor: E. Godard]

PROCEDENCIA:

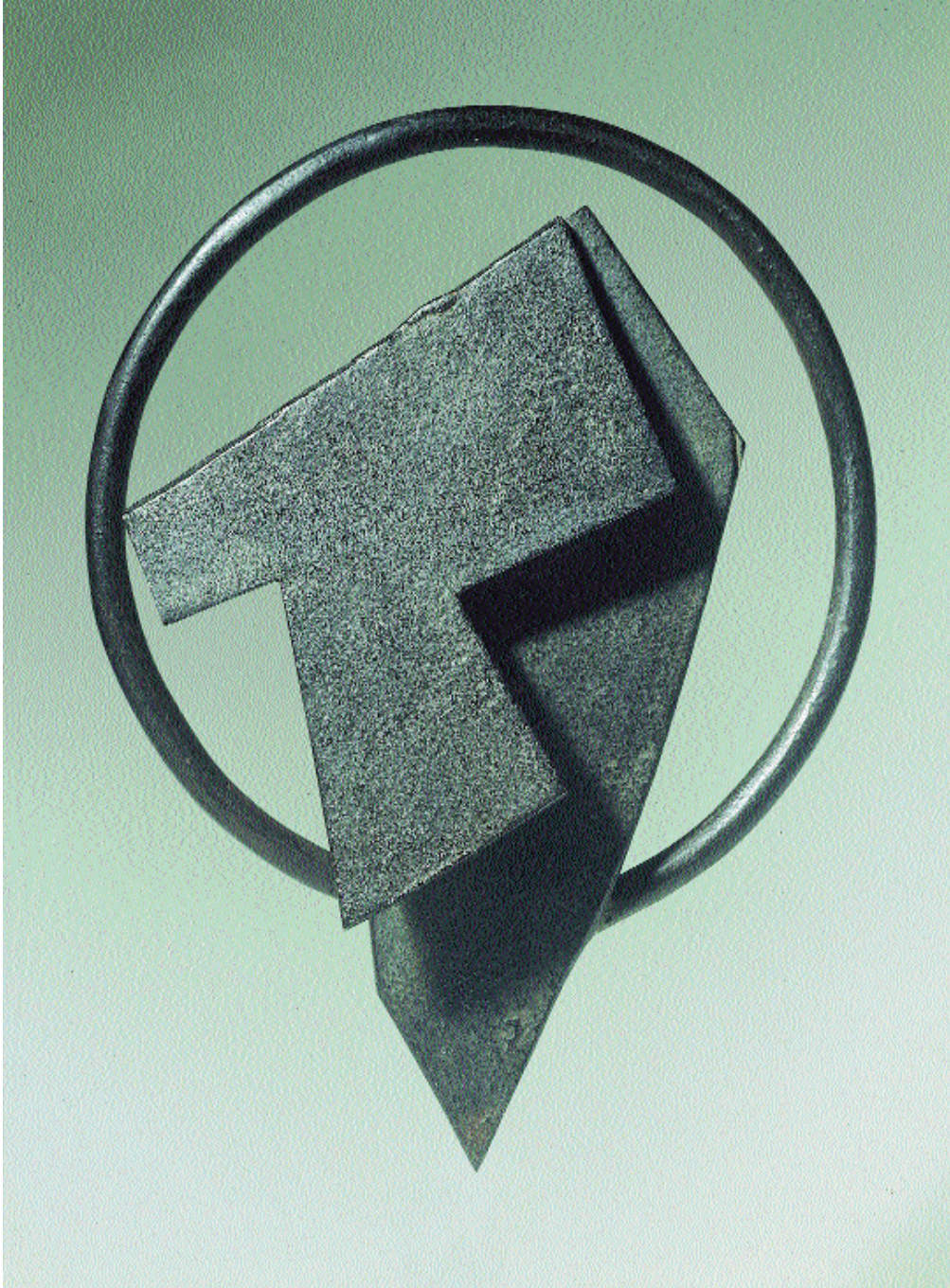
Colección particular, París

EXPOSICIONES:

Barcelona, Manuel Barbié Galería de Arte, *Julio González*; 1999; pág. 37 (reproducido)

BIBLIOGRAFÍA:

Jörn Merkert, *Julio González. Catalogue raisonné des sculptures*; Milán, 1987; pág. 134, núm. 139 (reproducido el hierro)



Luis Fernández (1900-1973)

33.

Fillette endormie

Óleo sobre lienzo, 34 x 53,5 cm

[Firmado; firmado y fechado en el bastidor 7 juillet 39]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Alemania

EXPOSICIONES:

Praga, Galeria Manès, 1946



Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984)

34.

Desnudo femenino

Carboncillo sobre papel, 41 x 56 cm

[Firmado y fechado 1923]

PROCEDENCIA:

Familia del artista, Barcelona

EXPOSICIONES:

Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, *Manuel Ángeles Ortiz, Exposición homenaje*, septiembre-octubre 1980, cat. núm. 30, pág. 106 (reproducido).

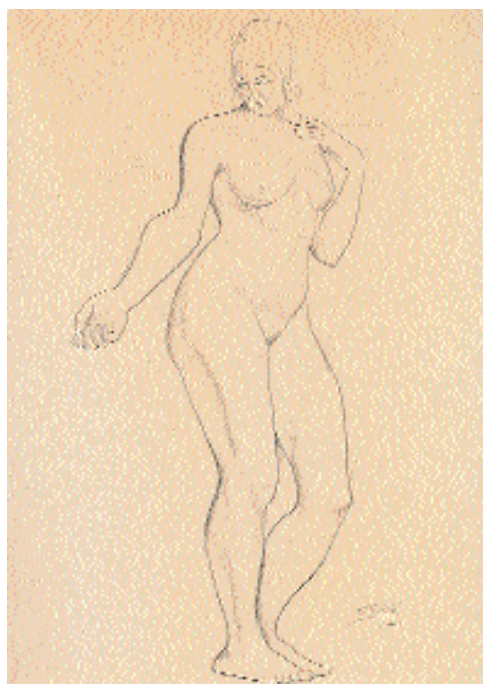
Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, *Malabarismos 1917-1949*, septiembre-octubre 2000 cat. (reproducido en color).

35.

Cabeza de mujer

Óleo sobre lienzo, 54,5 x 45,5 cm

[Firmado, pintado en 1957]



Óscar Domínguez (1906-1957)

36.

Jeunes filles au balcon

Óleo sobre lienzo, 14 x 22 cm

[Firmado y fechado 47]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Francia



Antoni Clave (1913)

37.

Femme au chapeau

Óleo sobre lienzo, 117 x 89,5 cm

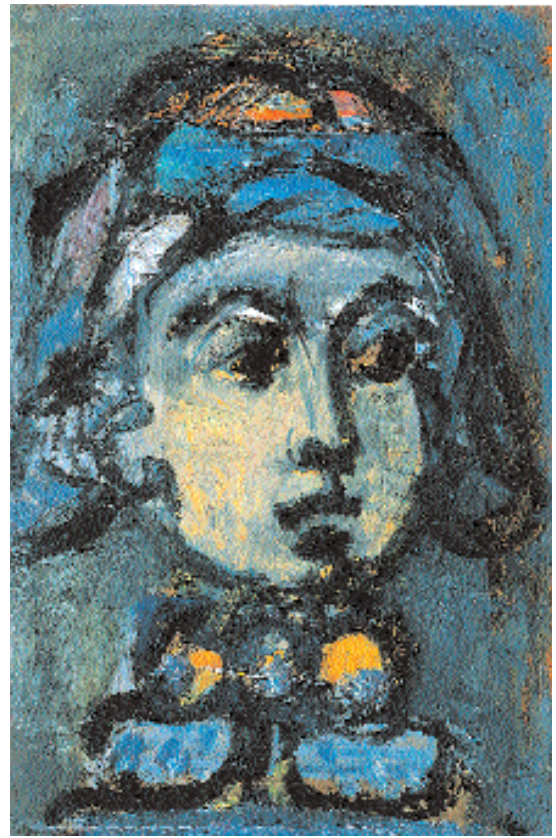
[Firmado, realizado hacia 1950]

38.

Portrait d'arlequin'

Óleo sobre tabla, 41 x 27 cm

[Firmado, realizado en 1953]



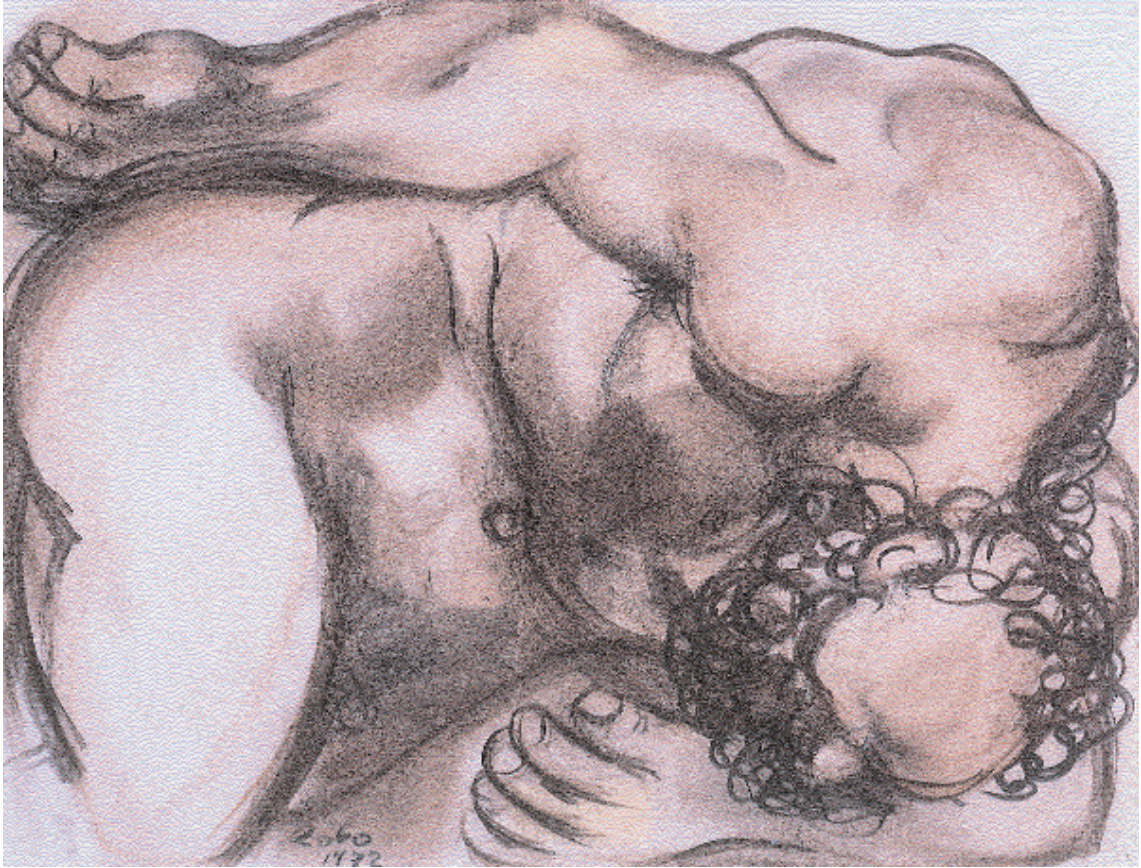
Baltasar Lobo (1910)

40.

Fauno

Carboncillo sobre papel, 50 x 65 cm

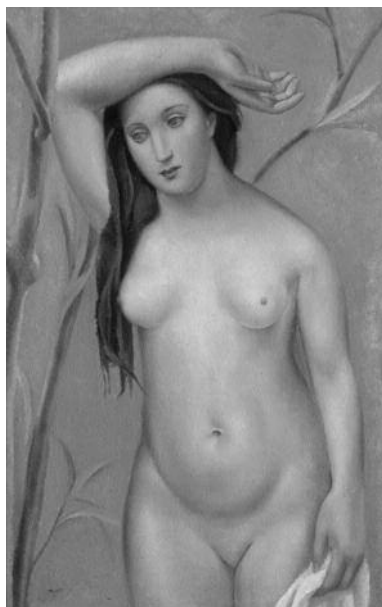
[Firmado y fechado 1972]



Cuatro ensayos sobre Picasso



Pablo Picasso, *Deux femmes*, París, 28-4-1920.



José de Togores, *Nu au bras levé*, 1922.

ADOLFO SALAZAR

“De Ingres a Picasso”

Índice, Madrid, agosto de 1921

HACE tiempo que, sonada su hora para aquellos simpáticos y fervientes fundadores del impresionismo, el atento observador de las superficies pintadas razonó su gusto por los primeros y los últimos artistas de ese movimiento –Manet y Degas por un extremo y Cézanne en el otro– causa de los principios constructivos que basaban sus composiciones. Después de las disputas favoritas en los años propicios al impresionismo puro, entran hoy de nuevo en consideración términos que se dejaron a un lado por sospechas de vejez o de academicismo. Academia, esto es, clasicismo a fortiori. Si clasicismo es lo que se enseña en las escuelas, el impresionismo, a la vuelta de escolástico, se encontró tan académico como el resto. La inmediata ventaja de esta no menos que tragedia, está en que nos deja hoy acercarnos sin recelo a los viejos pintores académicos y descubrir en ellos las virtudes del día, al lado mismo de aquellos vicios contra los que reaccionó el impresionismo, con tan fiera saña y tan enconada pelea que no tuvo tiempo de hacer salvedades. Cézanne, al hacer su maleta con rumbo a sus soledades campesinas, más pacífico que los otros y con un amor más universal por su arte, sospechó que le faltaban varios ingredientes de la orilla opuesta. Dicen que, en la prisa por adquirirlos, no consiguió que fuesen de buena calidad, y que esto le pesó toda la vida. Tales ingredientes, y esta vez de primera clase, son la herencia que Manet y Degas reciben la vieja escuela. Grandes virtudes deben de tener esos principios que, si se reconoce la caducidad del impresionismo, salvan de ella a estos dos pintores, antes de entrar completamente en él, tanto como a Cézanne apenas lo rebasó unos centímetros.

El principio arquitectónico, la “construcción” –que siendo en esencia la misma cosa que el “equilibrio” difiere de éste en lo que va de la ciencia, del método reposado y calculador, a la emocionante intuición– es cosa de la que se habla hoy a cada minuto. Pero lo que eleva, precisamente, al artista desde la dramática oscuridad del tanteo al claro concepto de la construcción no es sino la definición concreta de la cosa a expresar pictóricamente, objeto visto desde el aliciente de sus propias características o desde el plano subordinado de las circunstancias que le rodean.

Esto es simplemente el “tema”. Tema de Manet: carácter del objeto. Tema impresionista: ambiente del objeto. Piénsese que el objeto puede ser solicitado o indiferente. Esto distingue a la vieja pintura de la que la siguió. La solicitud del objeto, al cultivo exclusivo de la técnica. Pero, de uno u otro modo, el “tema” es el núcleo germinativo de la obra pictórica y en donde yacen los secretos de la estética del individuo o del movimiento.

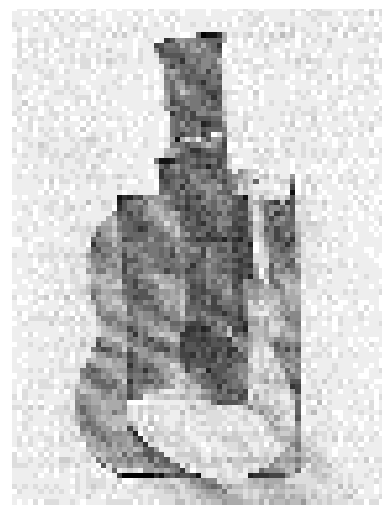
Pues, me parece bastante claro que todo el juego entre la impresión y la construcción depende de las relaciones interdependientes del tema con el objeto. Esto es, que aquel será más o menos susceptible de ser construido con una fuerte vértebra según que el objeto sea más concreto más vago. Por eso el exceso en lo primero lleva a la academia, después de pasar por el equinoccio del clasicismo, mientras que el exceso de lo segundo lleva a lo “deshecho” del impresionismo.

La reacción de Manet pertenece a ese primer aspecto, tanto como la de Cézanne contra el segundo. A Manet no le convenía más que poner un pie en el impresionismo, mientras que Cézanne paseaba solapadamente un ojo atento por las firmes construcciones de las pinturas de museo. Ni Manet ni Cézanne cambiaron de tema —el uno, el tema tradicional, el otro, el tema impresionista—, aunque cambiaran de objeto. A las dulces aglomeraciones mórbidas de Ingres y a los tersos abdómenes de Chasseriau, Manet, tanto como Degas, prefirieron el atractivo de las costumbres y las apariencias diarias; el empacho de “idealismo” sucedió la visión cotidiana y modesta; al no menor empalago de la línea ondulante y muelle, la firme sintetización de Manet o la dura violencia de Degas. Ese paso de lo mórbido a lo característico en el objeto casi llevaba ya consigo un cambio de tema: la simpatía con los impresionistas estaba así facilitada.

Porque Cézanne redujese el campo de sus objetos a una botella, un mantel y una manzana, su tema no deja de ser el puramente impresionista: el objeto está subordinado a las condiciones atmosféricas; el empleo del color se hace con estos propósitos y no por razones de carácter. La simplificación del objeto en Cézanne es la consecuencia de su necesidad de concretar. Su pintura es de quien desea darse clara cuenta del problema reduciendo a un mínimo los datos. Ese principio individual se erigió en estética, y, al proclamarse *anecdótico* al carácter (último vituperio) no hubo más luz que hiciese girar a las mariposas que la cuestión técnica, fuese para resolver algo o para no resolver nada. Al convertirse los datos en cosa final surgieron todos los *ismos* que se adherían a este o a aquel dato. Un poco en broma por este aturullamiento, y bastante en serio como consecuencia de la sintetización hasta su extremo límite, iniciada por Cézanne, se pensó que sólo existía digno de pintarse el juego de las superficies coloreadas, haciendo de los volúmenes una cuestión general, una propiedad de cada masa iluminada. Esto, que es una definición del cubismo, conserva aún tres principios tradicionales: arquitectura, valores, y volúmenes. Alternativamente uno u otro de esos principios ha sido más favorecido que los otros y, con ello, los diversos estilos y alcances del cubismo.

En su actual exposición, Pablo Picasso presenta cuadros que partiendo de su primer estilo “característico” (el objeto, muy acertado, fue el circo y sus personajes) llegan hasta su actual retorno a Ingres, retorno hinchado, erisipelatoso, tumefacto, como maltrecho después de su triple experiencia cubista. La evolución de ese proceso tiene, a mi juicio, una clara lógica.

Picasso debuta en el cubismo por simples construcciones planas, en las que lo que vale es la rígida geometría de esas superficies y de sus elementales valores lumínicos. Esto le aproxima al “cubismo gris”, al que un paso nada más separa del cubismo colorista, en donde ingresa ya el valor de las superficies coloreadas. Pero las simples masas de color tienen en su propio ingrediente una individualidad que atraería a su cultivo. Las “calidades” penetran en el seno de esta pintura hermética



Pablo Picasso, *Maqueta para guitarra*, 1912.



José Moreno Villa, *Composición cubista*, 1925.

y Picasso tiene la ocurrencia de sustituir la superficie de color por una sustancia plana cualquier y hacer jugar sus oposiciones; así, junto al papel de lija yuxtapone un papel metálico, fieltros, telas brillantes, etcétera. Es la mente de un pintor primitivo en busca de los normales cauces históricos de la pintura. *Chassez le naturel...* Enseguida, una tercera fase del cubismo consistirá en combinar las superficies planas con las alabeadas. Miembros de violines y guitarras serían el objeto de esta pintura tras de la que el modelado acecha vigilante.

Un salto de tigre: el Ingres hipertrofiado que ahora le brota a Picasso como una erupción, no es sino el romper tumultuoso de todas esas privaciones anteriores. Cerrado el círculo del impresionismo, cancelado el cubismo cuya evolución le lleva a las normas tradicionales, se piensa que tras de la construcción, tras de los valores, tras de las calidades viene el carácter, la busca del perfil y del sabor de época. ¿Estará la “anécdota” detrás? Si se vuelve de nuevo al “objeto”, a que este no sea indiferente, volverán a imperar los criterios de la selección, y de ahí al “asunto” apenas hay un milímetro. La entrada del carácter en la pintura es la entrada del elemento intelectual y este ejerce enseguida sus prerrogativas. No es probable que se vuelva más a una pintura narrativa, ni aun a la simplemente anecdótica, porque hoy día hay otras artes auxiliares que lo evitan, pero me parece seguro que la busca del carácter es una preocupación que está ya en la fase más actual del movimiento pictórico. Se ha dicho recientemente que Goya es el más moderno de todos los pintores. Y es cierto, tanto como que Manet y Degas son los más “actuales” de su época.

SEBASTIÁ GASCH

“Picasso”

Gallo, Granada, abril 1928



Pablo Picasso, *La familia*, 1917-18.

El arte de Picasso es indefinible e inclasificable. Nada menos propicio a ser clasificado o encasillado que el arte de Picasso. Nada que rehuya tan categóricamente la definición del crítico como el arte de Picasso. Arte incontrolable, arte hecho de imponderables, el del gran andaluz. Arte que se opone decisivamente a todo análisis de la crítica de disección de laboratorio, y que acepta únicamente la crítica poética. El comentario del poeta que, uno de los primeros, Salmon instauró, y que los modernos surrealistas han investido de suprema autoridad.

No he nacido poeta. Y sin embargo, habiendo sido solicitado por este admirable **gallo** –dispuesto bravamente a lanzar su grito varonil en medio del prudente mutismo en boga– para comentar la obra de Picasso, voy a intentar unas brevísimas notas en torno al arte prodigioso de ese malagueño genial que solicita ardientemente la atención de los mejores artistas actuales. Una invitación de esa procedencia no se puede rehuir.

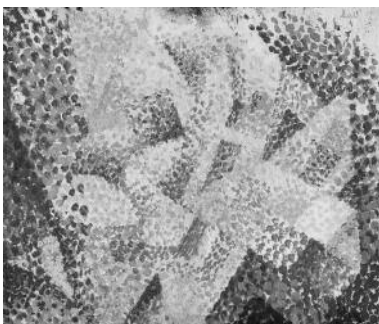
El arte de Picasso es un arte esencialmente anímico. Pletórico de alma. Para Picasso no hay otra realidad que su realidad interior y son los movimientos de su alma, torturada e inquieta, apasionada y vehemente, que el gran pintor imprime en sus telas, traduce en sus pinturas. En cualquier trazo de Picasso, en el más sencillo, en el más abstracto y más virgen de significación representativa, se adivina el misterio del mundo interior del artista. El alma de Picasso deja sus huellas en el menor trazo que vive, trémulo, con ese estremecimiento vital propio de las obras más intensas y más profundas.

Picasso, al entregarse frenéticamente a su arte, corre grandes peligros, bordea constantemente el precipicio donde otros, menos dotados, se hubieran estrellado ya.

Veamos estos peligros. El de la abstracción, en primer lugar, donde naufragan numerosos pintores contemporáneos. La abstracción plástica de algunos cubistas y la abstracción mística de algunos surrealistas. Las obras de Picasso, en cambio, no son nunca abstractas. Son, al contrario, de una gran realidad, de un parecido asombroso, no con el aspecto exterior de los objetos, sino con su interior, con su realidad profunda, con su superrealidad: es decir, con el espíritu que vive dentro de la materia y que únicamente los grandes artistas saben discernir. Semejanza espiritual, la de las obras de Picasso. Semejanza espiritual en vez de material.

Otro peligro: el de la divagación literaria. Decía Picasso a Christian Zervos, al visitar recientemente una exposición parisina de las mal llamadas de vanguardia: “Verdaderamente, no valía la pena de que nuestra generación hiciera tantos esfuerzos para ver a esa gente caer otra vez en la literatura y olvidar la plástica más elemental”.

Opuesto a todos esos artistas quienes, con el pretexto de plasmar una emoción incontrolada, se entregan al instintivismo más desenfadado sin cuidar de qué andamiaje plástico lo sostenga, Picasso respeta siempre las leyes plásticas ineludibles. Las ha respetado siempre. Desde los paisajes de Horta de Ebro hasta su etapa actual, esencialmente poética, pasando por sus concepciones clasicizantes de la postguerra.



Salvador Dalí, *Paisaje de Madrid*, 1922-1923.

Poeta, poeta auténtico; pintor, además, pintor auténtico, Picasso convierte todo lo que toca no solamente en poesía, sino también en pintura, engendrado así sus maravillosas realizaciones que podríamos llamar plástico-poéticas y que presiden la moderna pintura con una autoridad y un prestigio que nadie se atreve ya a regatearles.

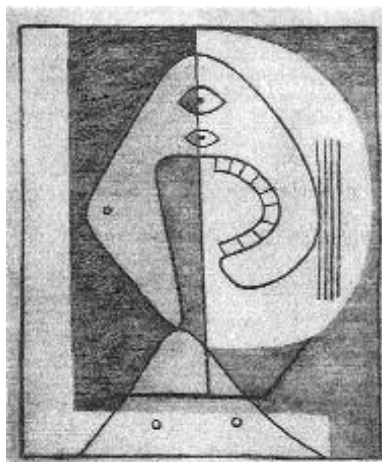
CORPUS BARGA

“Pintura nunca vista”*

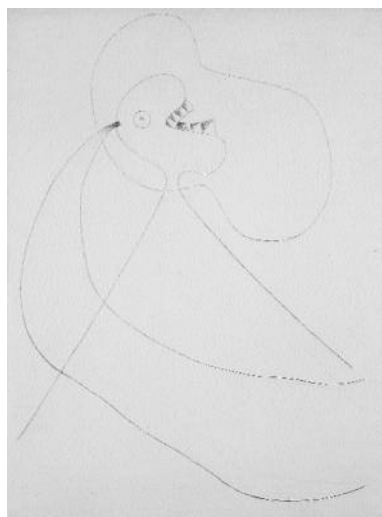
Revista de Occidente, Madrid, marzo 1929

* Conferencia de Corpus Barga en la Exposición de Pinturas y Esculturas de españoles residentes en París, instalada en un salón del Jardín Botánico. Madrid, 21 de marzo de 1929.

(Esta conferencia ha sido reconstituida lo más fielmente posible después de pronunciada).



Pablo Picasso, *Figure*, óleo sobre lienzo, 1928.



Joan Miró, *Figure*, 1930.

Yo no he dado todavía ninguna conferencia, y no temáis, no voy a debutar ahora. Procuraré hablar en tono de conversación, aunque no quisiera tampoco entablar una de esas conversaciones en las que sólo habla una persona, y las demás hacen las pausas: si alguien quiere interrumpirme, se lo agradeceré. Esta Exposición, por otra parte, se halla de acuerdo conmigo en no ser propicia para las conferencias. Después de haber visto las obras aquí expuestas, ¿qué se puede decir de ellas que no digan ellas mismas? De esta pintura, como de toda pintura, a mí me parece que sólo se puede hablar de un modo que no se me alcanza, para el que no me hallo dispuesto: de un modo metafísico. Se puede, en efecto, buscar la posibilidad de toda pintura. Más aún, se puede perseguir la plausibilidad (diré, si como orador novicio tengo derecho a emplear esta palabreja) de tal o cual clase de pintura. Ya sé que quienes hablan bien de pintura son los ciegos, como son los sordos los que hablan bien de música; los ciegos o los sordos, es decir: los críticos. Pero hablo así de los críticos, naturalmente, porque yo no lo soy. No voy a tratar de esta Exposición como crítico. No cometeré la impertinencia de explicar las obras, no mucho menos voy a meterme a juzgarlas. Para vuestro juicio debe, sí, hacer una advertencia. Por motivos ajenos a los organizadores de esta Exposición, las obras que veis no son todas de la última manera de sus autores, y también faltan, o no están debidamente representadas, las obras anteriores de otros autores que pudieran servir de referencia. Con todo, esta Exposición da una idea bastante clara de la nueva pintura española hecha en París después del cubismo.

En fin, si no trato de juzgar estas obras, ni de explicarlas, ni siquiera de buscar la posibilidad de su arte, ¿qué es lo que me propongo? Me propongo “situar”, concluir de colocar estas obras, de exponerlas; y si para ello he de remachar algún clavo, pido, desde luego, perdón por la modestia.

Ante todo, ¿habéis visto estas obras? No lo pregunto porque sean éstas pinturas y éstas esculturas, ni tampoco, claro está, por vosotros. Quisiera saber nada más hasta qué punto es imprescindible ver un cuadro, en el acto de mirarlo. He ido esta misma mañana al museo de enfrente, al Museo del Prado; he ido, precisamente, a ver la pintura ya “situada”, expuesta para la eternidad. Reconozco que al museo se va con interés, con gusto, incluso con pasión, sobre todo cuando se acude a una cita; sin embargo, el espectáculo de cualquier museo de pinturas, siempre es el mismo: una serie de gente paseándose en las salas por delante de unos personajes fijos en las paredes. Los contempladores son estos personajes, y no los visitantes, como en las calles, lo que están en los balcones, o en las terrazas de los cafés, son los contempladores de los que pasan. Digo esto, no por hacer una inversión fácil,

sino porque me parece ver en ello un fenómeno general, normal y misterioso en la comunión del arte. Esta mañana, por ejemplo, yo me he sentido visto por la mirada inquisitiva de ese buen magistrado velazqueño D. Diego de Corral; me he sentido ante él marqués de no sé cuántas Iglesias, don Rodrigo Calderón cuando le sometieron a tormento y a quien D. Diego no quería condenar a muerte. Estoy haciendo literatura. La pintura no necesita ojos humanos para mirar al espectador. Delante del ojo redondo del caballo velazqueño, la gente posa como delante de una máquina fotográfica, se siente vista, se quiere sentir vista. Y ni siquiera hace falta un ojo de animal ni un ojo de máquina. Los cuadros que más miran son quizá los que representan paisajes. Habéis comprendido que llamo mirada de la pintura a la luz de la misma pintura. Por delante de la pintura de Velázquez han pasado generaciones de pintores y aficionados, cargándose con el peso de su luz, acémilas de luz que han transportado esta carga a la vida y otras obras de arte. Así se sigue pintado a la luz de los cuadros de los museos, que es, naturalmente, como la luz que nos llega de las estrellas después de muertas. Igual que con los cuadros de los museos ha sucedido con el diluvio de la pintura, con el cubismo. El cubismo es ya pintura de museo. El cubismo, precisamente con la crítica mecánica de sus obras, es quien ha revelado esta desvitalización del acto que consiste en ponerse a contemplar una obra de arte, la cual llega a cobrar vida a costa del contemplador hecho un fantasma. Luego me explicaré. He de hacer primero una rectificación. He llamado al cubismo el diluvio de la pintura, cuando todos sabéis que el diluvio de la pintura fue el impresionismo.

Contemplando un cuadro impresionista, decía Picasso: "En este cuadro hay lluvia, hay árboles, hay casas, hay todo menos pintura". Con esto no quería decir que la pintura fuese el cubismo. A Picasso siempre le han atraído, antiguos o modernos, muchos cuadros que no son cubistas. Se suele olvidar que toda la pintura de Picasso no es cubista. El cubismo en este pintor no ha sido más que una de sus maneras, ensayadas en busca de la pintura diluida al parecer por el impresionismo. Hay que mostrarse muy parco en atribuir propósitos a un pintor como Picasso, que es pintor estrictamente y no sabe ser otra cosa, el pintor acaso por esto más flotantes, más boyante de su tiempo. Sobre las pinturas de Picasso se han levantado demasiadas teorías; pero él es uno de los pintores que han teorizado menos. "¡Qué bien explica todo Ribera!" –me decía una vez del célebre pintor mejicano. Y otra vez que le presentaron un libro sobre el cubismo: "¡Ah, sí, aquí está el cubismo en quince lecciones!". Las opiniones de Picasso más citadas son apócrifas. Picasso mismo les da tan poca importancia que nunca las ha desmentido. Yo estoy citando y he de citar todavía algunas opiniones de Picasso, y del Picasso cubista, que me parecen convenientes para situar la pintura de esta Exposición: excuso decir que son auténticas, fueron recogidas directamente. Cuando se va a situar un objeto en una mesa, se mira a la mesa y hasta se pasa un paño por ella, si se tiene sentido doméstico. La pintura de esta Exposición se sitúa con respecto al cubismo; voy a hacer, pues, con el cubismo lo que haría una persona servicial con la mesa.

Si el impresionismo acabó en una especie de diluvio de la pintura, el cubismo ha sido el arca de Noé o de Picasso en la que se ha salvado toda clase de animales. Se podría decir que el cubismo ha sido una tabla de salvación, si no hubiera pasado ya el momento de definir el cubismo. Ha pasado el momento de las teorías y



Pablo Picasso, *Marie-Thérèse Walter endormie*, 1936.



Luis Fernández, *Fillette endormie*, 1939.

está llegando el de acercarse a este movimiento excepcional con mucha atención por medio de la anécdota. Convendría precisar ahora un poco el cubismo una aventura, una anécdota pictórica y pintoresca. La pintura es una anécdota: por lo menos, tal es la lección que se saca del viaje a Italia. Anécdotas de vírgenes, de santos, anécdotas bíblicas y de actualidad, las pinturas de los templos italianos son aleluyas mayores, pero aleluyas como las que caen del cielo al paso de las procesiones.

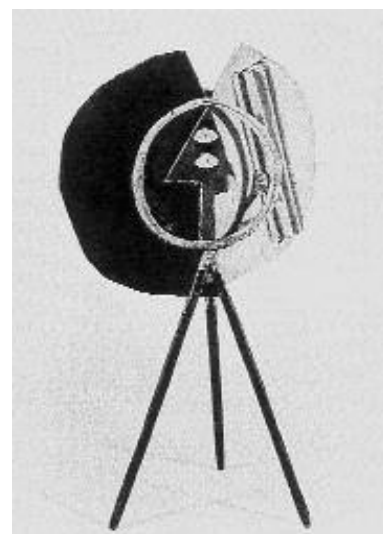
“¿Qué se piensa de mí en España?” –me preguntó, distraídamente, Picasso, la primera vez que le vi– “Que es usted un farsante” –le contesté–. Y él añadió: “Pero ¿qué arte no tiene su farsa? Yo he pintado esto que llaman cubismo cuando me sacrificaba por hacerlo, y ahora no soy yo sólo, todo el mundo es cubista”. Todo el mundo era más o menos cubista el año antes de la guerra, sobre todo en Montparnasse. Se había verificado el movimiento de traslación trascendental, de Montmartre a Montparnasse, en la pintura cosmopolita de París. Picasso tenía un estudio nuevo con vistas al cementerio de Montparnasse, y en el que pintaba la naturaleza, no sé si decir viva o muerta del cementerio. Salía entonces a la calle el pintor cubista con el traje azul de mecánico, con un magnífico perro, un “berger” alemán, y con su cara, la cara de Picasso, que es una cara de perro. Se producía el cubismo en serie. El cubismo se había universalizado mecánicamente como un producto de la pintura. Todo error universal en la visión deja de ser un error, es una visión nueva. En realidad, no se había universalizado la visión del cubismo, que continuaba siendo hermético; se habían universalizado sus primeras consecuencias, la crítica de la pintura impresionista y de la pintura concreta. El cubismo la aspiración más absoluta a lo concreto. “Si a mí –decía Picasso– me pidiese consejo un pintor para pintar esa mesa, yo le diría: empiece usted por medirla”. Y otras veces Picasso se lamentaba: “¡Si se pudiera concluir algún cuadro!”. Esta manera inhumana de tratar la pintura, esta pintura que cae dentro de lo que Ortega y Gasset ha llamado “la deshumanización del arte”, se producía en el lugar común más humano, demasiado humano, de artistas en París. Quien estuvo entonces en Montparnasse pudo ver concretamente de los choques más humanos surgir las pinturas más alejadas de esta especie de humanidad, como pro alquimia.

La guerra vino a dar magia al cubismo. Cuando hubo que abolir las cosas en el paisaje para que no las viera el enemigo, los cañones, los camiones, los barcos se pintaron al cubismo, el paisaje cubista pintado en ellos los hacía desaparecer: por primera vez la pintura era verdadero juego de manos. Y el cubismo fue aceptado, no sólo para dar autenticidad al paisaje, sino también para identificar a las personas. El estudio de Montparnasse en donde más se producía cubismo en serie, el estudio de madame Vasiliev, se convertía por las noches, las noches del primer años de la guerra, en cantina. Allí se cenaba, se cantaba, hacía sus mejores gracias burlescas Max Jacob. La vida nocturna de todo París se refugiaba en estas cantinas de Montparnasse, que estaban abiertas toda la noche por el respeto que el Poder público tiene en Francia al arte. Una noche se presentó sin embargo la Policía en el estudio-cantina de madame Vasiliev preguntando por cierta dama a quien sospechaba en correspondencia culpable con un pintor alemán y, por lo tanto, enemigo, aunque amigo de ella y de todos los que estábamos allí. Como a las preguntas generales de nombre, domicilio, nacionalidad de la dama buscada todos contestáse-

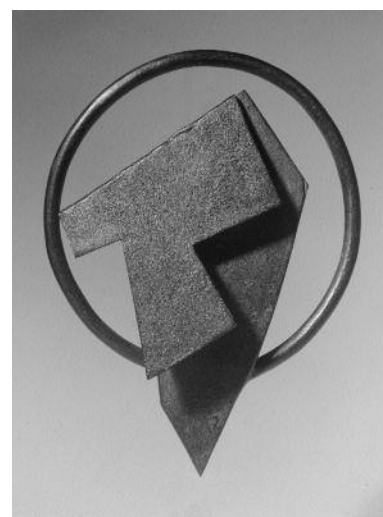
mos vagamente, no sólo por el horror a la delación, sino también por la imposibilidad de ser más precisos, la Policía se impacientó y el comisario preguntó terminantemente: “Pero, en fin, amiga de pintores y en un medio de pintores, ¿no se ha hecho nunca ningún retrato de esa señora?” “Sí –le contesté yo–; su retrato, según me dijo ella misma la otra noche, que tuve el honor de cenar a su lado, es éste”. Y señalé el cuadro cubista que, en efecto, la dama me había indicado como retrato suyo. El comisario hizo descolgar el retrato cubista y se lo llevó.

Claro está que la propagación del cubismo hasta las aplicaciones más práctica de la pintura era ya su desvirtuación. Durante años y años ha estado la gente visitando las exposiciones cubistas sin comprenderlas, sin ver los cuadros, y llevándose, sin notarlo, la mirada de los cuadros cubistas, transportando al hombre un parásito desconocido que la contemplación de los cuadros cubistas le había depositado. Este parásito ha ido creciendo y multiplicándose, se ha desparramado por el traje, se ha hecho dueño de los muebles, se ha subido por las paredes a la arquitectura. El visitante de las exposiciones cubistas no ha necesitado ver los cuadros para llevarse el cubismo a su casa. El cubismo ha pasado de las exposiciones a los escaparates. Ha sido un movimiento pictórico con todas sus consecuencias, sin necesidad de ser visto. Ha hecho nacer la duda de que no se ven ni los cuadros más mirados de los museos. Después del cubismo hay que pintar pintura que se vea o que se adivine. Es lo que han querido hacer pintores italianos como Modigliani, como Chirico, el inventor de pintura contemporánea más importante después de Picasso. Modigliani es más histórico. El entierro de Modigliani, que fue el nacimiento de su pintura, puede tomarse como la fecha arbitraria y fatal para marcar la muerte del Montparnasse cubista. Modigliani había sido cubista de Montparnasse que no hacía cubismo. Cuando los mercaderes empezaron a fijarse en este pintor, ya arruinado y alcohólico, el hombre se murió. La muchacha que vivía con él se tiró por la ventana para seguirle hasta el otro mundo que han falsificado tantos pintores antiguos. Al entierro de Modigliani asistió todo Montparnasse, desde Picasso hasta el último mono. Desfilaron en el depósito, por delante del cadáver, pintores de todas las nacionalidades, razas y religiones; cada cual saludaba según su rito, con el sombrero, con la cabeza, con los brazos o con el cuerpo. El último mono de Montparnasse, con el cuello del gabán levantado sobre el pelo rubio –¿a quién quiso imitar este personaje de selva?–, le dio el último adiós, un adiós con la mano, volviendo la cara. Parecía el adiós que se daba paradójicamente todo un Montparnasse a sí mismo. Siguiendo el féretro por el bulevar, los acompañantes se citaban, sin convencimiento, para ir por la noche a los Bailables Rusos. Estaba lejos del estreno de *Parade*, el bailable cubista, y la salida del teatro, cuando camino de Montparnasse las chicas del barrio pasaban los puentes del Sena cantando: *Oh ! qu'il est beau Cocteau*.

La obra constructiva del cubismo no es la que se ha perdido en las artes decorativas; es el alambrado que ha puesto para impedir la retira a la pintura hecha. Para hacer otra vez pintura no se puede atravesar ese alambrado. La situación de la pintura que aquí veis no puede ser más crítica. Esta pintura me parece que quiere profundamente volver a ser pintura, salvarse de todo riesgo muelle, decorativo y no puede contar con los elementos tradicionales; sólo puede contar con elementos propios, tiene que inventarse los elementos. Es una pintura elemental. Es románti-



Pablo Picasso, *Latón y hierro pintados*, 1928.



Julio González, *Tête à l'auréole*, 1932.

ca como cubismo era clásico. No que sea, ya lo estáis viendo, ni elocuente ni gesticuladora, sino que así como el pintor cubista parecía obedecer y obedecía a líneas preconcebidas, el dibujo en esta pintura parece quiere surgir de la pintura misma. Pienso en los cuadros de Boreas. Su pintura, su color, su luz, se me figura que es una de las cosas naturales, hondas, románticas que he visto en mi vida. Todas las obras aquí expuestas no se parecen: son, como podéis ver, de pintores muy divergentes. Cada uno de estos pintores, prolongado, podría dar motivo a una escuela distinta. Ni sirven para situarlos en común las posiciones estratégicas de vanguardia. El cubismo ha sido el imperio de las artes en la pintura. Picasso, cual Ciro, el grande, ha hecho imposible las nuevas emigraciones asiáticas, los movimientos periódicos del arte en París, engañosos como las estaciones del año o las vueltas del tiovivo. Se acabó el carrusel, si continúa la feria de la pintura. Inútil mirar ya los pintores como naturalistas, impresionistas, fieristas, cubistas, expresionistas, vanguardistas: no hay más remedio que volver a mirarlos como pintores. Resulta que, en efecto, son pintores a pesar de París y de todo. En literatura ocurre también igual: el superrealismo ha sido en literatura como el imperio de los persas, pero bolcheviques.

A Breton, el superrealista que más se ha ocupado de pintura cubista y posterior al cubismo, le aseguraba Picasso: “Ustedes se han encontrado con nuestra herencia, que no tiene más que deudas”. Nada de terminar rezando el Padrenuestro y diciendo que debemos perdonar a estos pintores las deudas que sus obras pueden contraer con nosotros, así como ellos perdonarán lo que desconozcamos y lo que evitemos de sus obras. Sus cuentas serán implacables. Sus cuadros abren bocas de lobo en estas paredes. La única precaución que pudiera tenerse, la comprenderán mejor las Señoras y señores: fijaos en la calidad de las telas.

Nota: El conferenciante, por inexperiencia, se olvidó de referirse a la escultura.

PAUL ÉLUARD

“Hablo de lo que está bien”

Gaceta de Arte, Tenerife

Nº 37, marzo de 1936



Pablo Picasso, *Mujer sentada*, 1927.

HABLO de lo que me ayuda a vivir, de lo que está bien. No soy de aquellos que aspiran a perderse, a olvidarse, no gustando de nada, reduciendo sus necesidades, sus apetencias, sus deseos, encaminando, en suma, su vida, es decir, la vida, a la repugnante conclusión de su muerte. No tiendo a dominar el mundo mediante la única potencia virtual de la inteligencia; quiero que todo me sea sensible, real, útil, pues sólo a partir de ahí concibo mi existencia. El hombre no puede ser, realizarse, más que en su propia realidad. Es preciso que tenga conciencia de ello. De otra suerte no existe para los demás más que como un muerto, como una piedra o como el humo.

Entre los hombres que mejor han demostrado su vida y de los cuales no podrá decirse que pasaron por la tierra sin pensar al punto que en ella quedan, Pablo Picasso se sitúa entre los más grandes. Tras haber dominado el mundo, ha tenido el valor de volverlo contra sí mismo, seguro como estaba, no de vencer, sino de encontrarse a su altura. “Cuando no tengo azul, pongo un rojo”-ha dicho. En vez de una sola línea recta o de una curva, ha roto mil líneas que reencontraban en él su unidad, es decir, su verdad. Despreciando las naciones admitidas de lo real objetivo, Picasso ha restablecido el contacto entre el sujeto y aquél que le vé y que, por consecuencia, lo piensa; ha vuelto a darnos, de la manera más audaz, más sublime, pruebas indivisibles de la existencia del hombre y del mundo.

Picasso ha creado fetiches, pero esos fetiches tienen una vida propia. Son no solamente signos intercesores, sino también signos en movimiento. Este movimiento les vuelve a lo concreto. Entre todos los hombres, esas figuras geométricas, esos signos cabalísticos, hombre, mujer, estatua, mesa, guitarra, vuelve a ser hombres, mujeres, estatuas, mesas, guitarras, más familiares que antes porque son comprensibles y sensibles, tanto al espíritu como a los sentidos. Lo que se llama magia del dibujo, de los colores, torna a nutrir todo lo que nos rodea y a nosotros mismos.

Cuando Picasso comenzó a pintar –tenía catorce años–, su padre, José Ruiz Blasco, pintor animalista y profesor en la Academia de Barcelona, tuvo una gran sacudida cordial. Entregó al hijo su paleta, sus pinceles, y renunció definitivamente a su oficio. Han pasado cuarenta años. Pablo Ruiz Picasso ha recorrido un camino luminoso adquiriendo una gloria enorme, universal. Si ha sido para muchos, si lo es todavía, la encarnación viva del escándalo, nadie le niega, en todo caso, el genio. Desde hace cuarenta años el genio de Picasso ha venido siendo el mismo; desde hace cuarenta años su audacia no ha desfallecido. Y esta audacia en su mayor virtud. Sobrepasa los límites del arte, está en la vida, es la misma vida. Confieso que me siento feliz de haber venido a decirlo en su patria, ingrata como todas las patrias, donde ninguna exposición suya se había realizado hasta la fecha.

En estos tiempos de iniquidad, de insensatez, que atravesamos, quisiéramos con todas nuestras fuerzas ver desaparecer aquellos de los que uno se sabe solidario por razones afectivas para no ser cómplices de aquello que les esclaviza al triste lugar, al lugar obligado, de su explotación. Picasso ha abandonado su patria como



Pancho Cossío, *Rostros*, 1929.

los hombres más miserables. Con su fe ha reforzado a los que creen que un día la tierra entera pertenecerá a todos los hombres, independientemente de su color, de su piel o de sus ojos.

Sólo a partir de su complicación los objetos cesan de ser indescriptibles. Picasso ha sabido pintar los objetos más sencillos de tal manera que ante ellos cualquiera volvía a ser capaz de describirlos. Para el artista, como para el hombre más inculto, no hay formas concretas no formas abstractas. No hay más que comunicación entre lo que ve y lo que es visto, esfuerzo de comprensión, de relación –a veces de determinación y creación. Ver es comprender, juzgar, deformar, imaginar, olvidar y olvidarse, ser o desaparecer. Pienso en ese cuadro célebre de Picasso –“La mujer en camisa”– que conozco desde hace unos veinte años y que siempre me ha parecido a la vez tan elemental y tan extraordinario. La masa enorme y escultural de esa mujer en su butaca, su cabeza enorme como la de la Esfinge, sus senos clavados sobre el pecho, contrastan maravillosamente –y esto ni los egipcios, ni los griegos, no ningún otro artista antes que Picasso había sabido crearlo– con el rostro de trazos finos, la cabellera ondulada, la deliciosa axila, las costillas salientes, la camisa vaporosa, la butaca muelle y confortable, el periódico habitual.

Recuerdo los “Ma Jolie” tan desnudos de colores como lo que se tiene costumbre de ver, lo que se conoce bien. Estas obras no surgen del espacio, son el espacio, contenidas por los límites del cuadrado, como las volutas de una humareda que llenaran toda una habitación, ilimitadas y precisas. No me detienen los límites del cuadros ni los de la habitación; de tal forma que el mundo queda así compuesto, descompuesto, recompuesto. ¡Oh memoria vaga, pero esencial: ya sé lo que, afuera, contiene la noche, lo que reúne lo invisible, qué formas envuelve; está en mí ligera o apremiante! Veo en mí. Picasso ha extraído el cristal de su ganga.

Índice

Josep Palau i Frabre

**Picasso, Ulls Endins
(Picasso, Ojos Adentro)**

5

Javier Pérez Segura

**Las metamorfosis de Picasso
y su recepción en el Arte Español**

7

Catálogo

17

**Cuatro ensayos sobre Picasso
(1921-1936)**

81

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO DE

ver a picasso

EL DÍA 28 DE MARZO DE 2001
FESTIVIDAD DE STA. LIDIA
EN LOS TALLERES DE ARTEGRAF
MADRID



Guillermo de Osma

G A L E R Í A

CLAUDIO COELLO, 4, 1º IZQ. 28001 MADRID.

TEL.: 91 435 59 36 • FAX: 91 431 31 75 • e-mail: gdeosma@ciberia.es

Del 28 de marzo al 28 de abril de 2001

[HORARIO DE LUNES A VIERNES, DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30 SÁBADOS, DE 12 A 2]



Oriol G A L E R Í A D ' A R T

PROVENÇA, 264. 08008 BARCELONA.

TEL.: 93 215 21 13 • FAX: 93 215 54 65 • e-mail: galeriaoriol@stl.logiccontrol.es

[HORARIO DE LUNES A VIERNES, DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30 SÁBADOS, DE 12 A 21]

Del 3 de mayo al 15 de junio de 2001

[HORARIO DE LUNES A VIERNES, DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30]